

MICRORRELATO E IMAGEN. EL CASO DE JOSÉ MARÍA MERINO

Christoph Rodiek

Universidad Técnica de Dresde

El cuento¹²⁹ “All you need is love” (Merino, *Cuentos de...* 67-75) trata de un acontecimiento sobrenatural. Siempre cuando tres jóvenes tocan, en una determinada estación del metro madrileño, los primeros compases del famoso hit de los Beatles, se ven trasladados a un paisaje idílico que se parece a un *locus amoenus*. Una vez superado el susto inicial, se dan cuenta de que el panorama que se extiende delante de sus ojos es un espejismo, un mundo utópico evocado por la música que pueden ver de lejos sin la posibilidad de pisarlo físicamente.¹³⁰ La calidad sonora de esta música mágica se describe con precisión. Así, p.ej., el efecto sobrenatural sólo se produce si los instrumentos usados son el violín, la marimba y la gaita. El lector, no obstante, tiene que imaginarse esta música, pues no la percibe materialmente, como una realidad acústica.

129 En lo que sigue, los términos *cuento* y *relato breve* se usan como sinónimos. Lo mismo vale para los términos *minicuento*, *relato brevísimo* y *microrrelato*.

130 El mágico suceso en la estación de metro simboliza la dolorosa convicción de que las aspiraciones de la generación de los Beatles (“make love, not war”, “cultura hippie”, “flower power”, etc.) eran una quimera.

“All you need is love” no es un texto bimedial¹³¹, pues pertenece a un conjunto de cuentos publicados en forma de libro impreso, es decir, un soporte de datos que no permite la combinación de lo verbal y lo acústico (texto y música). Lo que sí permite es la combinación de lo verbal y lo visual (texto e imagen), y es precisamente este tipo de bimedialidad que practica Merino en su narrativa brevísima. En el libro *Cuentos del libro de la noche* (2005), que contiene 85 microrrelatos, las imágenes son dibujos, pinturas y fotos. Analizaremos, en las páginas que siguen, dos de aquellos microrrelatos que están relacionados con pinturas famosas.¹³² Como los artificios centrales utilizados en estos textos son el collage (en la parte visual) y la alusión a pre-textos (en la parte verbal), nos parece útil echar primero un vistazo a cómo funciona la intertextualidad en los microrrelatos mono- y bimediales de Merino.¹³³

¿Qué es un microrrelato? De acuerdo con Zavala (98-9), se trata de un texto narrativo ultracorto de menos de 200 palabras, cuyos rasgos característicos son la metaficción, la ironía, la ambigüedad semántica y la intertextualidad. Con respecto al microrrelato monomedial, los pre-textos que usa Merino suelen ser de tipo literario y extraliterario. He aquí tres ejemplos: En *Insectos* (Merino, *Días...* 61-2), la instancia narrativa trata de completar *La Metamorfosis* de Kafka contándonos lo que pasó antes de que Gregorio Samsa se transformara en un insecto.¹³⁴ En *Goyesca* (Merino, *Días...* 54-5), el narrador alude a varios grabados de la serie *Los Caprichos* de Goya. En *Agua marciana* (Merino, *Días* 179-80), el protagonista ve un reportaje televisivo en cuyo transcurso aparece en la pantalla un aparato que recuerda claramente el módulo lunar *Eagle*.

En los tres microrrelatos monomediales que acabamos de mencionar, la información se transporta únicamente a base de palabras, o sea, Merino se sirve de una comunicación meramente verbal. La evocación de pre-textos (módulo lunar, relato de Kafka, grabados de Goya) le induce al receptor culto a completar la constitución de aquellas partes del microrrelato que el autor sólo ha esbozado. Esta estrategia intertextual cambia considerablemente en *Cuentos del libro de la noche*. Aquí, los

131 En un texto bimedial se combinan dos medios aptos para transportar información (lengua e imagen, imagen y sonido, etc.). Naturalmente, se pueden combinar también tres medios. Un texto trimedial como el poema “Cosas de la edad” (Aute 95) supone la combinación de un libro y un CD, de lo cual resulta un acto de recepción que se caracteriza por la sincronización del leer (texto), mirar (cuadro) y escuchar (música).

132 Se trata de “Las Meninas” (“Nicolásito”) y “Nighthawks” (“Las tres”). Utilizamos la primera edición (Alfaguara 2005). Como las imágenes no son redundantes, es inaceptable que se hayan suprimido en la reedición de 2007.

133 Dentro de una antología por entregas de la revista *Quimera* sobre “El microrrelato hoy”, Merino (“Siete” 60-1) publicó siete relatos brevísimos, dedicados a Max Aub. En cada uno de estos relatos la transformación de textos de referencia está tan claramente en el centro del procedimiento narrativo que se puede hablar de un subtexto poético en el cual el microrrelato se define como esencialmente intertextual.

134 De acuerdo con la terminología de Genette (197-8), este esbozo de reescritura puede calificarse de “continuation analeptique”.

pre-textos principales son imágenes que están materialmente presentes en unos microrrelatos que deben calificarse de bimediales. Definimos: el microrrelato bimedial no sólo hace referencia a su pre-texto principal, sino que lo lleva incorporado. Este pre-texto incorporado es visual (grabado, dibujo, foto, etc.) y sirve de punto de partida a la narración verbal. Para ejemplificarlo brevemente hemos elegido dos microrrelatos donde la parte visual es una foto.¹³⁵

En *Instalación* (Merino, *Cuentos del...* 112-3), alguien llega a ver una exposición. Como ésta ya se ha retirado, se encuentra ante la sala vacía. No obstante, la luz crepuscular le recompensa con una “instalación” de siluetas y sombras comparable a las obras de arte que ya no están. La foto que usa Merino en este caso tiene dos funciones: concretar la descripción verbal y proveer el microrrelato de un elemento empírico, pues lo que se ve en la imagen es el interior del Palacio de Cristal del madrileño Parque del Retiro.¹³⁶ En el segundo texto, que se titula “Foto Antigua” (Merino, *Cuentos del...* 105-6), no hay descripción verbal. Como el receptor¹³⁷ ve la foto con sus propios ojos, la instancia narrativa se limita a llamar la atención sobre algunos detalles de los que se deducen varias conjeturas sobre la identidad de las personas retratadas en la foto. Como se ve, la relación entre lo verbal y lo visual no es la misma en ambos microrrelatos. Mientras que en “Instalación”, la imagen es inferior al texto (la foto es una mera ilustración), en “Foto Antigua”, la imagen es superior (el texto comenta la foto).¹³⁸

Un producto típicamente posmoderno es aquel subtipo de microrrelato que lleva incorporada una imagen trucada. Se suele tratar de un cuadro famoso que, en lugar de citarse leal y fielmente, se reproduce con unos retoques tan evidentes como irónicos. Mediante la manipulación del pre-texto visual se genera un significado complejo. Queremos caracterizar este tipo de subversión con la expresión “doble guiño”. El primer guiño remite al pre-texto original, reconocible en la imagen trucada como en un palimpsesto. El segundo guiño remite al pre-texto postoriginal, o sea, a la imagen trucada como tal. Apropiándose no sólo de *textos* ajenos, sino también de *imágenes* ajenas, Merino se sirve de un procedimiento perfeccionado por Max Aub¹³⁹. Ambos autores recurren a la mistificación (manipulando fotos y cuadros) para activar la imaginación y la reflexión crítica del lector. El éxito de semejantes escrituras híbridas se debe a un sistema de pistas y avisos cuidadosamente dosificados.

135 Para la relación entre microrrelato y foto ver Rodiek 85-8.

136 Merino escribió el microrrelato para la antología *En los jardines del Retiro* de Juan Ortiz de Mendivil.

137 En lo que sigue, los términos “receptor”, “lector” y “lector/espectador” se usan como sinónimos.

138 Cf. Santaella/Nöth 43-48.

139 Piénsese, p.ej., en Jusep Torres Campalans (1958).

La importancia que Merino atribuye a la relación entre pintura y literatura se manifiesta también en su discurso de ingreso en la Real Academia Española que es, en gran parte, el informe sobre una *narración posible* (no escrita todavía), cuyo punto de partida es un cuadro real que, según Merino, entraña la semilla de una ficción narrable. Es significativo que la paulatina elaboración de esta ficción vaya ligada a varias manipulaciones del cuadro (los retratados resultan escamoteados uno tras otro) y que al lector del discurso (Merino, *Ficción...* 30 y 36) se le muestren *ad oculos* estas manipulaciones. Un procedimiento similar se usa en los dos microrrelatos que analizaremos en lo que sigue: “Nicolásito” (Merino, *Cuentos del...* 156) y “Las tres” (Merino, *Cuentos del...* 85-7).

El principal pre-texto visual del microrrelato “Nicolásito” es el cuadro “Las Meninas o La familia de Felipe IV” (1656). La obra maestra de Velázquez suele calificarse de metapintura porque se trata de un cuadro donde alguien pinta un cuadro. Para entender el tema y la intención de “Las Meninas” hay que darse cuenta de que, en la España del Renacimiento, los pintores se consideraban todavía unos simples obreros manuales.¹⁴⁰ En semejante situación, Velázquez lucha por el ennoblecimiento de su arte y su persona. Gracias a su audacia y habilidad, “Las Meninas es posiblemente el primer cuadro en el que un monarca vivo y un pintor trabajando se nos presentan juntos en un taller de artista” (Brown 18). ¿Qué está pasando en este taller? Pues la infanta Margarita y su séquito (las dos meninas del centro, los dos enanos¹⁴¹ de la derecha y las dos personas mayores que están detrás) han llegado para ver al pintor trabajando. La infanta ha pedido agua, pero antes de que pueda beberla entran los reyes, que se reflejan en el espejo del fondo. Casi todos miran asombrados en dirección de los monarcas, y este momento de sorpresa está congelado en el cuadro de Velázquez como en una instantánea.

En los libros y ensayos sobre “Las Meninas”, uno de los temas más debatidos es la perspectiva. Merino no es ajeno al sinnúmero de discusiones al respecto.¹⁴² En la parte verbal de su microrrelato, el enano Nicolás Pertusato nos narra lo que le pasó durante el minuto anterior a aquella escena que Velázquez eternizó con su pincel. La narración del enano se comenta y complementa mediante la parte visual del microrrelato, un collage. Para llevar a cabo este collage, Merino hizo una reproducción en blanco y negro de “Las Meninas” y recortó el centro geométrico de tal manera que del cuadro original sólo quedara una décima parte: la puerta trasera con José Nieto, el espejo reflejando a los reyes y, encima, la oscura copia del cuadro

140 Ver Brown (2008), cuyo enfoque histórico-social se expuso por primera vez en el artículo “On the meaning of Las Meninas” (1978).

141 Se trata de Nicolás Pertusato y Maribárbola.

142 Varios de los libros y ensayos en cuestión pueden considerarse textos de referencia del microrrelato “Nicolásito”.

de Jacob Jordaens (“Apolo y Pan”). Además, por si fuera poco, el recorte se manipuló con dos operaciones calificables de marginación y centralización. Resultaron marginadas la infanta Margarita y la menina Isabel de Velasco, de las cuales sólo quedó -como en una instantánea mal hecha- media cara con nariz y ojos en el borde inferior y derecho, respectivamente.

Justo lo contrario pasó con Maribárbola. Aprovechando los restos de la reproducción despedazada, Merino recortó el busto de la enana y lo pegó en el marco del cuadro de Jordaens donde tapa la representación mitológica de Apolo y Pan. De acuerdo con interpretaciones apoyadas en enfoques emblemáticos¹⁴³ podría sacarse la conclusión de que el aviso que Velázquez, citando en su cuadro el cuadro de Jordaens, dirige al monarca para que éste luche contra la soberbia y la vanidad y reconozca los límites de la sabiduría humana, sea sustituido por el elogio de la locura (*laus stultitiae*) que Merino codifica en su collage mediante el retrato de una Maribárbola monumentalizada y centralizada. Es evidente que las jerarquías sociales del original no se respetan para nada en un *remake* donde la enana se encuentra trasladada al fondo del cuadro sin que se hayan tenido en cuenta las reglas de la perspectiva. Con este *descuido*, Merino consigue que Felipe y Mariana, al lado de una Maribárbola convertida en gigante, parezcan unos enanos. Así, el homenaje a la monarquía se ha subvertido irónicamente.

Como ya hemos dicho, en el centro de la parte verbal del microrrelato está igualmente un enano (Nicolasito Pertusato). Sin embargo, la idea del mundo al revés no se confirma en el texto. Nicolasito, el narrador autodiegético, relata lo que le pasó en los momentos inmediatamente anteriores a la escena representada en el cuadro de Velázquez: el pintor está absorto en su trabajo, Nicolasito se acerca al caballete, lo mira y tontea.¹⁴⁴ José Nieto le llama al orden y Velázquez le manda enérgicamente que vuelva a su sitio. Pero allí se ha echado entretanto la perra Laciana. Cuando Nicolasito, con el pie en el aire, quiere ahuyentarla, el pintor le exhorta a que no se mueva y permanezca en esa postura incómoda.

Con la parte verbal de su relato brevísimo, Merino alude a la controvertida teoría del cuadro (“Las Meninas”) como instantánea *avant la lettre* (cf., p.ej., Justi 386 y Alpatow 102) y orienta el texto hacia aquel elemento que Roland Barthes habría llamado “punctum”. Nos referimos a la patada no terminada del todo, que asustará a la perra medio dormida una fracción de segundo más tarde. En general, la narración de Nicolasito se entiende sin problemas, sólo las frases iniciales parecen enigmáticas (Merino, *Cuentos de l...* 156): “Don Diego está pintando. Muy cerca de él, los armazones revestidos con la ropa de los Reyes reflejan en el espejo del fondo unos cuerpos descabezados.”

143 Cf., p.ej., Emmens 120-1 y Snyder 147-9.

144 Aunque el Nicolasito de Merino se comporte en el taller de Velázquez como el Nicolasito de Buero Vallejo, no se pueden detectar alusiones evidentes (cf. Buero 106-13).

A primera vista, esta descripción resulta incompatible con el cuadro “Las Meninas”, pues allí no se ven reflejados en el espejo “unos cuerpos descabezados”, sino el rey y la reina. La solución del problema consiste en que Nicolasito narra desde su muy particular perspectiva. En el cuadro de Velázquez se encuentra en primer plano a la derecha. Desde este punto de vista mira hacia el espejo y ve allí dos “amazones” (maniqués sin cabeza) que sólo existen en el mundo ficcional del microrrelato y que se encuentran a mano derecha del pintor.¹⁴⁵ Mediante este artificio, Merino llama la atención del lector sobre dos de aquellas preguntas clave que todo espectador atento suele hacerse. 1) ¿Qué es lo que está pintando el Velázquez pintado? 2) ¿Refleja tal vez el espejo lo que ese Velázquez está pintando (*cuadro en el cuadro*)? Es evidente que Merino subraya en su microrrelato los temas *perspectiva* y *eje de mirada* de manera doble: mediante una estilización llevada a cabo por medios visuales (retrato enmarcado de Maribárbola) y verbales (cuerpos descabezados en el espejo).

Los ejes de mirada han sido investigados, entre otros, por el historiador de arte Joel Snyder. Llega a la conclusión de que la representación de la perspectiva espacial en “Las Meninas” no es exacta y que Velázquez utiliza la desviación perspectiva por razones artísticas, pues el espectador debe darse cuenta sólo después de un rato de reflexión que los monarcas, mirando hacia el espejo, no se ven a sí mismos sino el reflejo del retrato que Velázquez está pintando de ellos en este momento. Y este retrato artístico es – según Snyder – un “espejo de principios”, o sea, un género del Siglo de Oro cuya intencionalidad es la representación pictórica o literaria de un monarca idealizado. Por eso, el espejo de “Las Meninas” refleja a la pareja ejemplar y modélica que Velázquez está idealizando con su pincel, y no aquella pareja real que el espejo sólo podría reflejar en su contingencia física. La destinataria de este espejo de príncipes pintado es – siempre según Snyder – la infanta Margarita.

Resumimos: Merino alude en su microrrelato a ciertos aspectos de la interpretación erudita de “Las Meninas”. Centralizando a los dos enanos que pertenecen a la periferia del cuadro, los revaloriza de manera enfáticamente anacrónica. En la parte verbal, Nicolasito se convierte en protagonista y narrador. En la parte visual, la simetría del triángulo Margarita-Isabel-Maribárbola (cf. Steinberg 190) se desmantela por la reducción de Margarita e Isabel a medias cabezas y por el enaltecimiento de la enana gracias a un retrato monumental. Esta Maribárbola idealizada tiene en el microrrelato de Merino una función análoga a la de los reyes reflejados en el “espejo de príncipes” de Snyder. Las estrategias de desconcierto

145 Si suponemos que el Velázquez de Merino trabaja en un retrato de los reyes, debemos suponer también que está pintando las caras y no las vestiduras, pues éstas ya se habrían pintado antes con ayuda de los “amazones revestidos”. Lo que sí parece seguro es que no puede estar pintando “Las Meninas”, pues la idea de este cuadro se le ocurrirá sólo al final de aquella escena que está narrando Nicolasito.

bimedial de las que se sirve Merino invitan al lector a mirar el cuadro con otros ojos. Ilustraremos la originalidad de este enfoque mediante una comparación.

Como queda dicho, el cuadro “Las Meninas” viene calificándose, desde el siglo XIX, de instantánea *avant la lettre*. Pero esta instantánea también puede considerarse como el fotograma de una película. Es decir, si el poner en movimiento (verbal o filmicamente) la escena pintada por Velázquez equivale a descongelar una película parada,¹⁴⁶ entonces “Nicolásito” puede considerarse como la cortísima secuencia de una película imaginada por Merino. No metafórica, sino perfectamente real es la película que Eve Sussman rodó en 2003 (*89 seconds at Alcazar*). Se trata de un vídeo cuyo punto de partida es un *tableau vivant* (cuadro viviente).

Un *tableau vivant* es la imitación pantomímica de un cuadro llevada a cabo por personas vivas. Para producir un *tableau vivant* se procede de la manera siguiente: Primero se elige un cuadro famoso donde estén retratadas una o varias personas. Después se busca unos dobles que se parezcan a las personas retratadas en el cuadro. Luego, los dobles son vestidos como los originales y se colocan en un entorno parecido al entorno del cuadro. Como se ve, estos dobles se parecen a unos actores de teatro, pero ni hablan ni se mueven. Lo que sí hacen es posar ante un público de amigos o una cámara fotográfica. Sussman, sin embargo, pone el *tableau vivant* en movimiento y hace un vídeo que pertenece al cine mudo. Se ve cómo los personajes entran en la sala donde trabaja Velázquez para, a los pocos minutos, marcharse otra vez. Semejante narrativación del cuadro de Velázquez no tiene *mensaje*, pues es un artificio puramente mecánico. Pero si es verdad que el vídeo de Sussman es menos sugerente que el microrrelato de Merino, también es verdad que es más accesible, pues consigue reducir considerablemente la distancia entre el enigmático cuadro y el gran público.

Nos toca ahora el segundo microrrelato de doble guiño, igualmente incluido en el volumen *Cuentos del libro de la noche*. Se titula “Las tres” y aprovecha, como pre-texto visual, el famoso cuadro *Nighthawks* (Noctámbulos), que Edward Hopper pintó en 1942. También en este caso, Merino eligió un cuadro que entraña una historia¹⁴⁷ y manipuló el correspondiente cuadro original. A primera vista parece tratarse de un zoom que nos aproxima a las personas del tercio derecho del cuadro (la pareja y el camarero). Pero un zoom cambia el encuadre sin borrar nada. Y Merino sí borra, pues la señora del vestido rojo se ha escamoteado. El procedi-

146 Hay, desde luego, muchos textos sobre “Las Meninas” cuyo fin principal no consiste en poner el cuadro en movimiento (cf., p.ej., Buero Vallejo, Jiménez Lozano, Hidalgo, Monzó, Sáez de Ibarra).

147 De acuerdo con Wells (11-12), prácticamente todos los cuadros de Hopper marcan el punto crucial de una historia. “Silently in these pictures, something is happening. And if it isn’t happening at that moment, it has just happened, or is about to. [...] These implicit story lines of Hopper’s, these narratives that engender those tense, suspended silences[...] are what make his images so compelling.”

miento lo conocemos ya: De una reproducción en blanco y negro se recortan varios trozos, que luego se juntan de manera distinta a cómo estaban en el original. Así, el supuesto zoom resulta ser un collage hábilmente camuflado.

Claro que este tipo de manipulación dinamiza el cuadro, lo pone en movimiento. La diferencia entre lo que podemos considerar como dos fotogramas (cuadro de Hopper vs collage de Merino) supone una acción: La señora del vestido rojo ya no está (se ha ido, la han secuestrado, está enferma, la han matado, etc.) y el señor del sombrero gris verdoso, sin nadie a su lado, mira al camarero vestido de blanco. El lector siente curiosidad por conocer la película entera, pues la desaparición de la mujer le inquieta, reforzando la impresión de soledad y apatía que produce el cuadro original.

Fijémonos ahora en la parte verbal del microrrelato. Se trata de un diálogo o – si queremos seguir con la terminología cinematográfica – de un pasaje de guión. He aquí el resumen: el camarero le recuerda al señor del sombrero gris verdoso que ya son las tres de la madrugada y le ruega que se vaya. El cliente se muestra reacio, quiere seguir bebiendo y anuncia, para colmo, su suicidio. La causa de su desesperación es un misterioso sobre (Merino, *Cuentos del...* 86: “He sido feliz hasta hoy mismo. Lo que hay en este sobre me ha hundido”). De manera explícita no se le da más información al lector, pero sí de manera implícita, pues el diálogo contiene alusiones a una famosa *short story* de Hemingway titulada “A clean, well-lighted place” (Un lugar limpio y bien iluminado)¹⁴⁸. Aquí también hay un último cliente, que no quiere marcharse. A pesar de algunas diferencias,¹⁴⁹ los paralelos son evidentes: El cliente pide que le sirvan otra copa, ha intentado suicidarse, su mujer está muerta, uno de los camareros se queja de que nunca puede acostarse antes de las tres de la madrugada, etc.

Si el lector decide tener en cuenta la *short story* de Hemingway, su esfuerzo por convertir el microrrelato de Merino en una película completa podría partir del siguiente núcleo argumental: el hombre del sombrero gris verdoso y el camarero están solos. La mujer del vestido rojo ha muerto. El hombre quiere suicidarse. La causa de su desesperación la contiene un sobre que le enseña al camarero. Estos datos son la base para las decisiones que habrá de tomar el lector-guionista. Elegirá el género, definirá los papeles secundarios, determinará el lugar de la acción y el tiempo que ha pasado entre ambos fotogramas, etc. Ahora bien, todo esto supone que el receptor no sólo rellene los inevitables “vacíos” (Leerstellen) en el sentido de la estética de la recepción, sino que invente él mismo la mayor parte del argumento (guión).

148 El relato (Hemingway 354-8) se publicó por primera vez en el volumen *Winner take nothing* (1933). Según Wells (210), en “Nighthawks” hay también huellas de “The Killers”, una narración que Hopper admiraba sobremedida.

149 El cliente es muy mayor, hay dos camareros en lugar de uno, no aparece ninguna mujer, etc.

También es posible que la escena representada en el cuadro de Hopper sea el final y no el principio de aquel guión que se imagina el lector. En este caso, se trataría de una película hecha a base de *flashbacks*. Proponemos el siguiente argumento:¹⁵⁰ El hombre del sombrero gris verdoso y la mujer del vestido rojo se quieren y viven en pareja. No obstante, el hombre se casa con otra. No tarda en darse cuenta de que ha cometido un error (no puede olvidar a la – ahora ausente – mujer del vestido rojo) y se divorcia. Muchos años más tarde, justamente en aquel bar americano que antes frecuentaban juntos, vuelve a toparse con la mujer del vestido rojo. Como es natural, tienen mucho que contarse.

Hemos dicho que el lector de un microrrelato es un lector-guionista o, incluso, una especie de coautor. Algunos críticos tienden a considerar la creatividad del lector como un rasgo característico del género.¹⁵¹ Nos parece, sin embargo, aconsejable no perder de vista que semejantes afirmaciones pertenecen al campo de la teoría. De hecho, el lector medio difícilmente será capaz de derivar de un texto brevísimo una “historia complementaria”¹⁵² tan atractiva y compleja como la suelen generar los autores o críticos de profesión. Para evidenciar la enorme diferencia entre la lectura trivial¹⁵³ del cuadro de Hopper y la lectura profesional, hemos elegido una película producida en la Escuela Superior para Televisión y Cine de Múnich.

El cortometraje *Nighthawks* (1998)¹⁵⁴ de Dmitri Popov consta de un argumento marco (en color) y un argumento enmarcado (en blanco y negro). El cuadro de Hopper se escenifica como un *tableau vivant*, pero los personajes pueden moverse y –a diferencia del vídeo de Sussman– hablar. Así, nos enteramos (argumento enmarcado) de que la mujer del vestido rojo está casada con un gángster, al que engaña con el hombre que está a su lado. Está nerviosa, siente el peligro, pero es demasiado tarde. El hombre sentado en primer plano, a la izquierda, resulta ser un sicario que mata al amante de la mujer de un tiro. ¿Y el argumento marco? Cuando, de golpe, la secuencia en blanco y negro continúa en color, descubrimos que no estamos en un bar, sino en un plató cinematográfico y que hemos estado viendo lo que ve un *cameraman* en la pantalla de su máquina. Lo que pasa es que el rodaje

150 Resumimos aquí la novela psicológica *L'arrière-saison* (Besson 2002; traducción española: *Final de verano*, Madrid: Alianza 2005).

151 Andres-Suárez (50), p.ej., habla de “un lector activo, culto y perspicaz dispuesto a [...] convertirse en coautor del texto”.

152 De acuerdo con Stanzel, la historia complementaria (complementary story) es la suma de las concreciones, matizaciones y añadiduras que el lector genera durante el acto de recepción de una obra.

153 Usamos aquí los términos “lectura normal” y “lectura trivial” como sinónimos. Nos referimos al resultado de aquella lectura que se constituye en la mente de un receptor medio.

154 La película dura 15 minutos. El guionista sacó la mayoría de los diálogos del texto de Seelig (127), donde el lugar del argumento marco se describe como sigue: “Paramount-Studios. Innen. Nacht 18.4.47 – Vorletzter Take des letzten Drehtages. Phillies American Bar.”

de la última (imaginaria) película de John Huston se ha interrumpido porque los actores no tenían la suficiente concentración. Se han puesto a discutir y el director trata de calmarlos. En definitiva, el cortometraje de Popov es un documental sobre una película que Huston, en 1947, podía haber rodado, pero no rodó.¹⁵⁵

Ya podemos sacar algunas conclusiones: A veces, al contemplar una imagen (cuadro, grabado, foto), un autor se dice a sí mismo: “Aquí está encerrada una historia”. Si esta historia se narra, es decir, si la imagen se descongela y se convierte en acción, puede nacer una novela, una película o –lo que nos interesaba aquí– un microrrelato bimedial. Lo que caracteriza el microrrelato bimedial de *doble guiño* es el hecho de que no lleva incorporada una imagen normal (ingenua), sino una imagen trucada. Las imágenes de “Nicolásito” y “Las tres” tienen su origen en pinturas famosas, que el receptor identifica sin problemas (guiño 1). Pero se da cuenta de que las pinturas, en lugar de citarse fielmente, han sido transformadas mediante la técnica del collage (guiño 2). Desconcertado, el receptor trata de explicar el porqué de las manipulaciones.

Respecto de la construcción del collage, hemos podido comprobar que en ambos microrrelatos se observa una regla de juego: Sólo se puede usar aquel material que ya forma parte del cuadro original. Los artificios principales son tres: el *zoom*, o sea, un mecanismo para cambiar el encuadre, la reagrupación y la eliminación. En *Nighthawks*, el zoom centraliza el triángulo de personas formado por el camarero, el hombre del sombrero y la mujer del vestido rojo. Como esta mujer será víctima de la eliminación, el triángulo se rompe y la situación que pintó Hopper se dinamiza. En el caso de “Las Meninas”, el zoom es polémico, pues corta las caras de la infanta y una de las meninas. No menos impactante es la anacrónica remodelación del cuadro velazqueño.

La función de la imagen trucada es en ambos microrrelatos distinta. En el caso de *Nighthawks*, el collage genera acción. El receptor se siente incitado a imaginar una *historia complementaria*. En el caso de “Las Meninas”, el collage sacude el orden del cuadro y de la corte. Es un collage que no genera acción, sino reflexión. Podemos ilustrar esta diferencia (collage narrativo vs collage filosófico) mediante dos preguntas. En el collage de “Nighthawks” desaparece una mujer, y el receptor se pregunta: ¿Qué ha pasado con la mujer? En el collage de “Las Meninas” aparece el retrato monumental de una bufona, y el receptor se pregunta: ¿Qué ha pasado con el orden social?

155 Los artificios centrales del cortometraje son la intertextualidad, la ironía y la metaficción. Los protagonistas del argumento marco se llaman Barbara Stanwyck y Fred MacMurray. En 1944, ambos trabajaron en “Double Indemnity”, de Billy Wilder. Es obvio que la constelación de la imaginaria película de Huston (“Nighthawks”) resulta ser una parodia de la película real de Wilder.

Hemos visto que el collage sirve como punto de partida para la narración verbal. ¿Significa esto que el collage domina el microrrelato? ¿Puede hablarse de una *superioridad* de la imagen? Imaginémos la siguiente argumentación (hipótesis): En “*Nicolasito*”, la imagen enigmática se parece a la pintura de un emblema barroco, que siempre va acompañada de una *subscriptio explicativa*. Pero lo que podría llamarse la “*subscription*” del microrrelato, o sea, la narración de *Nicolasito*, carece de conceptos precisos y no explica casi nada. Es, por consiguiente, inferior a la imagen. Contra esta argumentación hay que objetar que el microrrelato es una ficción (post)moderna, en la cual no se trata de suministrar significados definitivos sino de ofrecerle al receptor un margen lo más amplio posible para generar lecturas individuales.

En el caso de “*Las tres*”, la supuesta superioridad de la imagen podría derivarse del carácter autobiográfico del cuadro. (Como es sabido, el hombre del sombrero gris verdoso y la mujer del vestido rojo son Edward Hopper y su esposa Josephine, que mantenían una relación bastante conflictiva.) He aquí la correspondiente hipótesis: *La desaparición de la mujer (collage) significa que Josephine ha abandonado a su marido y que éste, desesperado, le cuenta sus penas al camarero. Es obvio que la información de la imagen determina el texto. Por eso, la imagen es superior.* Contra esta argumentación hay que objetar que nadie le puede obligar al receptor a que considere un texto de ficción como un documento biográfico o contrafáctico. La riqueza semántica posibilita asociaciones, pero no limita la libertad del receptor. Claro que la parte verbal de un microrrelato bimedial debería estar a la altura de la parte visual, pero un equilibrio total no hace falta. Es más, creemos que categorías como *inferioridad* y *superioridad*, que sirven para medir la informatividad (cf. Santaella/Nöth, 44-5), nos impiden ver lo que es, de hecho, esencial en el microrrelato de doble guiño: la *complementariedad*. Cuando la bimedialidad funciona, la imagen y el texto aprovechan su respectivo potencial semiótico para complementarse mutuamente.

¿Y la ironía? ¿Hay una ironía visual distinta de la ironía verbal? Sí, pero en el teatro de la bimedialidad no actúan como antagonistas. Imaginémos la siguiente escena metaléptica: El autor se dirige, por encima del hombro del narrador visual, al receptor y le pregunta: “¿Qué te parece mi collage?” El receptor se encoge de hombros: “Gracioso, pero no lo capto.” “No te preocupes”, le tranquiliza el autor, “el narrador verbal te echará una mano.” Y así será, pues la cooperación garantizada entre texto e imagen abarca también la ironía bimedial. En este sentido, el microrrelato meriniano sí recuerda al emblema barroco, donde la *pictura* y la *subscriptio* tienden, por definición, a la homogeneidad semántica. Comparado con otros autores, este uso de la bimedialidad es más bien conservador. En el microrrelato celiano, p.ej., hay una fuerte discrepancia, una especie de guerra semiótica, entre la instancia de lo visual y la instancia de lo verbal. El resultado es un

microrrelato “seudoemblemático” (el de Cela) caracterizado por la deformación paródica y la subversión irónica (Rodiek 56).

Antes de terminar, queremos volver a recordar que el papel del lector de microrrelatos no consiste en acabar obras que el respectivo autor dejó inconclusas. Todo microrrelato es una obra terminada y, al mismo tiempo, una obra cuya intencionalidad consiste en ser el *mínimo estructural* de una obra. Cuando el lector quiere adentrarse en el texto se da cuenta de que, al cerrar la puerta de entrada, acaba de salir de la obra. Debido a este hecho - el umbral de entrada coincide con el umbral de salida - el microrrelato es una composición enfáticamente liminar. Ahora bien, si un lector deviene en autor, transformando el microrrelato en otra obra distinta, hace algo perfectamente lícito, pero de ningún modo específico del microrrelato. En resumen: “Nicolásito” y “Las tres” muestran, a parte de la maestría del autor, el enorme potencial que tiene la narración brevísima bimedial. Gracias a un libro como *Cuentos del libro de la noche* hay cada vez menos críticos que toman el microrrelato por un subgénero frívolo y banal, “infectado de ocurrencias y desahogos más o menos ingeniosos” (Merino, *De relatos...* 237).

BIBLIOGRAFÍA

- Alpatow, Michail W. “Las Meninas von Velázquez“. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Ed. Thierry Greub. Berlin: Reimer, 2001. 96-114.
- Andres-Suarez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Aute, Luis Eduardo. *animahito animalcuatro (poemigas, dibujos y canciones, 2005-2006)*. Madrid: Siruela, 2007.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Besson, Philippe. *L'arrière-saison*. Paris: Julliard, 2002.
- Brown, Jonathan. “En detalle: Las Meninas de Velázquez“. *Olvidando a Velázquez. Las Meninas*. Ed. Marta Jové. Barcelona: Museu Picasso, 2008. 16-23.
- Buero Vallejo, Antonio. *Las Meninas*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Emmens, Jan Amelung. “Las Meninas von Velázquez. Fürstenspiegel für Philipp IV“. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Ed. Thierry Greub. Berlin: Reimer, 2001. 115-133.

- Encinar, Ángeles. “La visualización de las ficciones. *Cuentos del libro de la noche* de José María Merino”. *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Coord. Geneviève Champeau. Zaragoza: Pressas Universitarias, 2011. 201-215.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Greub, Thierry. “Spiegelungen von Las Meninas. Einleitung”. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Ed. Thierry Greub. Berlin: Reimer, 2001. 7-33.
- Hemingway, Ernest. “A clean, well-lighted place”. *The First Forty-Nine Stories*. London: Arrow Books, 2004. 354-358.
- Hidalgo, Manuel. *La infanta baila*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- Jiménez Lozano, José. “María Bárbola”. *Antología de cuentos*. Ed. Amparo Medina-Bocos. Madrid: Cátedra, 2005. 303-306.
- Justi, Carl. Diego *Velázquez und sein Jahrhundert*. Leipzig: Reclam, 1983.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Merino, José María. *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- “Siete di-versiones max – o menos – aubianas”. *Quimera*, 235 (2003): 60-61.
- *Cuentos de los días raros*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- “De relatos mínimos”. *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral, 2004. 229-237.
- *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- *Ficción de verdad*. Madrid: RAE, 2009.
- Monzó, Quim. *Gasolina*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Ortiz de Mendivil, Juan. *En los jardines del Retiro*. URL: <http://www.juanortizdemendivil.com/obras-libros.htm> [20-11-2012].
- Popov, Dmitri *Nighthawks* [1998]. URL: youtube.com/watch?v=GWA5j5vadXg [30-10-2012].
- Rodiek, Christoph. *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

- Sáez de Ibarra, Javier. "Las Meninas". *Mirar al agua. Cuentos plásticos*, Madrid: Páginas de Espuma, 2009. 35-49.
- Santaella, Lucia y Winfried Nöth. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Seelig, Matthias. "Nighthawks 3". *Spiegel Special: 100 Jahre Kino* (diciembre de 1994): 127-8.
- Snyder, Joel. "Las Meninas y el espejo del príncipe". *Otras Meninas*. Ed. Fernando Marías, Madrid: Siruela, 1995. 129-152.
- Stanzel, Franz K. "The complementary story. Outline of a reader-oriented theory of the novel". *Style* 38.2, 2004. 203-220.
- Steinberg, Leo. "Velázquez. Las Meninas" *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Ed. Thierry Greub. Berlin: Reimer, 2001. 183-193.
- Sussman, Eve. 89 *Seconds at Alcázar* [2003]. [Exposición en el Museo Reina Sofía, Madrid, 09.05.-16.07. 2006].
- Trabado Cabado, José Manuel. "El microrrelato como género fronterizo". *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León: Universidad, 2005. 113-131.
- Valls, Fernando. "Pirañas de agua salada". *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Ed. Fernando Valls, Palencia: Menoscuarto, 2012. 9-25.
- Wells, Walter. *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*. London: Phaidon 2011.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.