



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

TESIS DOCTORAL:

**UNA APROXIMACIÓN AL MICRORRELATO HISPÁNICO:  
ANTOLOGÍAS PUBLICADAS EN ESPAÑA (1990-2011)**

Presentada por **Leticia Bustamante Valbuena** para optar al  
grado de doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
**José Ramón González García**



### *Agradecimientos*

*Aquel día, Miguel dejó una pregunta en el aire: “¿Y por qué no haces la Tesis ahora?”. Poco después, Leticia me ayudó a despejar las dudas iniciales: “Mamá, si es importante para ti, cuenta con mi apoyo”. Cuando decidí proponérselo, Ramón terminó de convencerme con su conmovedora y sincera respuesta: “Bienvenida a casa”.*

*Al volver de su trabajo, Miguel insistía en conocer mis progresos, por insignificantes que fueran. Leticia me escuchaba al otro lado del teléfono, aportaba ideas, comprendía mis frustraciones y me animaba cuando era necesario. Y cada nuevo mensaje de Ramón era un impulso cargado de valiosas orientaciones y alentadoras palabras, una pieza imprescindible para ir sustentando aquel proyecto y una fiesta que yo compartía con mi pequeña familia.*

*Sabéis que este trabajo no hubiera sido posible sin vuestra ayuda. Gracias, a los tres.*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>11</b>
EL OBJETO DE ESTUDIO.....	11
METODOLOGÍA.....	14
ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	17
<b>I. EL MICRORRELATO. TEORÍA</b>	
<b>1. EL MICRORRELATO: RASGOS DISTINTIVOS</b> .....	<b>23</b>
UNA CUESTIÓN LIMINAR: LA DENOMINACIÓN.....	23
RASGOS GENÉRICOS.....	31
Brevedad extrema.....	32
Densidad sémica e indefinición semántica.....	33
Virtualidad narrativa.....	34
Complejo proceso de creación.....	36
Exigencia de un lector competente.....	38
Complicidad en el pacto de lectura.....	40
Posmodernidad del microrrelato.....	42
EL MICRORRELATO COMO HECHO LITERARIO.....	47
Rasgos pragmáticos: el autor en su contexto.....	48
Rasgos de la historia.....	49
Rasgos del discurso.....	50
Rasgos pragmáticos: el lector en su contexto.....	55
<b>2. ESTATUTO GENÉRICO DEL MICRORRELATO</b> .....	<b>59</b>
LOS GÉNEROS DESDE DISTINTAS PERSPECTIVAS.....	59
EL PROBLEMA FUNDAMENTAL: CUENTO Y MICRORRELATO.....	64
El cuento como género literario.....	65
Relación genérica entre cuento y microrrelato.....	69
¿Es un género el microrrelato?.....	72
HACIA UNA DEFINICIÓN.....	74
<b>3. EL MICRORRELATO Y OTRAS FORMAS</b> .....	<b>79</b>
RELACIÓN CON FORMAS NO EXCLUSIVAMENTE VERBALES.....	80
RELACIÓN CON FORMAS VERBALES NO FICCIONALES.....	82
Columna de opinión.....	83
Crónica de viajes.....	84
Textos gnómicos.....	85
Textos anecdóticos.....	87
RELACIÓN CON FORMAS LITERARIAS NO NARRATIVAS.....	88
Textos líricos: haiku y poema en prosa.....	89
El bestiario.....	91
Textos dramáticos.....	92
RELACIÓN CON FORMAS LITERARIAS NARRATIVAS.....	93
La fábula.....	94
Leyendas y mitos.....	95
<b>4. Tipos y agrupamientos de microrrelatos</b> .....	<b>97</b>
ALGUNAS TIPOLOGÍAS ESTABLECIDAS.....	97
Procesos de creación y recepción: clásicos, modernos y posmodernos.....	98
Extensión: cortos, muy cortos y ultracortos.....	99
Combinación de criterios en torno a la historia y al discurso.....	100
UN CRITERIO FUNCIONAL: EL REFERENTE.....	102
Configuración referencial y subgéneros.....	102
Un panorama de tendencias basado en la transgresión.....	105
AGRUPAMIENTO E INTEGRACIÓN DE MICRORRELATOS.....	108
Ciclo, serie y colección.....	108

Agrupaciones de textos minificcionales.....	110
---	-----

## II. EL MICRORRELATO. HISTORIA

<b>5. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y PERIODIZACIÓN.....</b>	<b>115</b>
COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES.....	116
DIVERSOS INTENTOS DE PERIODIZACIÓN.....	118
¿ANTECEDENTES REMOTOS DEL MICRORRELATO? .....	121
La narración breve como necesidad antropológica y cultural.....	123
Algunas muestras de narrativa brevísima en la tradición literaria española.....	125
<b>6. FORMACIÓN DEL MICRORRELATO.....</b>	<b>129</b>
FACTORES QUE PROPICIARON LA CONFORMACIÓN DEL GÉNERO.....	130
La depuración formal y el poema en prosa.....	130
El influjo de la literatura aforística.....	131
Rechazo de la representación realista del mundo.....	132
Hibridación genérica.....	133
Relevancia de la prensa periódica y de las revistas especializadas.....	134
PRECURSORES E INICIADORES EN HISPANOAMÉRICA.....	136
Dos escritores modernistas destacados: Rubén Darío y Amado Nervo.....	137
México: El Ateneo de la Juventud.....	138
Argentina: entre el Modernismo y las Vanguardias.....	141
Otros autores.....	142
LA ESTÉTICA DE LA BREVEDAD EN ESPAÑA.....	144
Juan Ramón Jiménez.....	147
Ramón Gómez de la Serna.....	149
Las revistas y la estética de la brevedad.....	151
<b>7. PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL MICRORRELATO.....</b>	<b>155</b>
REFERENTES CLÁSICOS EN HISPANOAMÉRICA.....	156
Jorge Luis Borges.....	157
Juan José Arreola.....	160
Augusto Monterroso.....	161
Julio Cortázar.....	164
Marco Denevi.....	166
AUTORES HISPANOAMERICANOS EN LA ESTELA DE LOS CLÁSICOS.....	167
REFERENTES RECUPERADOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	171
Max Aub: <i>Crímenes ejemplares</i> .....	173
Ana María Matute: <i>Los niños tontos</i> .....	177
EL FALSO VACÍO DE MINIFICCIÓN DURANTE EL FRANQUISMO.....	181
Contribuciones destacadas.....	182
IncurSIONES ocasionales.....	188
<i>Manifiesto español o una antología de narradores</i> .....	190
<b>8. CONSOLIDACIÓN Y CANONIZACIÓN DEL MICRORRELATO.....</b>	<b>193</b>
AFIANZAMIENTO DE UNA SÓLIDA TRADICIÓN: MÉXICO Y ARGENTINA.....	194
México.....	195
Argentina.....	197
INFLEXIÓN DEL CANON EN VENEZUELA Y CHILE.....	201
Venezuela.....	201
Chile.....	203
IMPULSO DECISIVO DE LA DIFUSIÓN EN COLOMBIA Y URUGUAY.....	204
Colombia.....	204
Uruguay.....	207
EL GÉNERO VIVE TAMBIÉN EN OTROS PAÍSES DE HISPANOAMÉRICA.....	208
Perú.....	208
Panamá.....	209
Brasil.....	210
ESPAÑA: CREACIÓN, DIFUSIÓN E INVESTIGACIÓN.....	211

Autores nacidos antes de 1960.....	215
Autores nacidos después de 1960.....	217
Difusión e investigación.....	218
<b>9. EL MICRORRELATO EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN.....</b>	<b>223</b>
LOS CONGRESOS INTERNACIONALES.....	226
LA BREVEDAD EN LA RED.....	231
El provechoso hermanamiento entre minificción y medios digitales.....	231
Revistas digitales, <i>blogs</i> y redes sociales.....	233
CUANDO EL RIESGO ES MORIR DE ÉXITO.....	246
Banalización de la narrativa brevísima: factores.....	246
Los concursos o “la caja de Pandora”.....	249
¿Un futuro incierto?.....	251
 <b>III. ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS PUBLICADAS EN ESPAÑA (1990-2011)</b>	
<b>10. RELEVANCIA DE LAS ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS PUBLICADAS EN ESPAÑA.....</b>	<b>255</b>
ALGO MÁS QUE COMPILACIONES DE TEXTOS.....	255
El eje de un proceso circular y multidireccional.....	256
¿Y si se convierten en atajos erráticos?.....	258
UN PANORAMA HETEROGÉNEO.....	259
Delimitación del corpus: antologías de microrrelatos publicadas en España.....	260
Criterios de selección en las antologías de microrrelatos.....	263
Muestra de antologías. Caracterización y aproximación cuantitativa a los criterios de selección.....	267
<b>11. CUENTO, MICROFICCIÓN Y MICRORRELATO.....</b>	<b>273</b>
ANTOLOGÍAS POLIGENÉRICAS: NO TODO ES LO QUE PARECE.....	275
<i>Microantología del microrrelato</i> o cómo sembrar confusión.....	281
AFIANZAMIENTO Y DIFUSIÓN DEL ESTATUTO GENÉRICO.....	285
<i>Los microrrelatos de La nave de los locos</i> llegan a puerto seguro.....	288
<b>12. TEMAS, MOTIVOS Y CLAVES EN LAS ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS.....</b>	<b>295</b>
VARIEDAD DE CONTENIDOS Y TRATAMIENTOS.....	296
<i>Fábula rasa</i> . Entre el homenaje y la transmutación.....	297
¿ANTOLOGÍAS TEMÁTICAS?.....	300
Una antología temática: <i>De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos</i> .....	308
<b>13. LA BREVEDAD COMO CONSIGNA.....</b>	<b>315</b>
CUANDO LA BREVEDAD SE DA POR SUPUESTA.....	316
<i>Por favor, sea breve</i> : las antologías menguantes de Clara Obligado.....	318
PÁGINAS, LÍNEAS, PALABRAS, CARACTERES.....	327
<i>Mil y un cuentos de una línea</i> : “ni todos son cuentos ni todos tienen una línea”.....	330
<b>14. FRONTERAS Y PUENTES EN LA SELECCIÓN DE MICRORRELATOS:</b>	
<b>ESPACIO, IDIOMA Y TIEMPO.....</b>	<b>335</b>
LÍMITES GEOGRÁFICOS: DE LA UNIVERSALIDAD AL LOCALISMO.....	336
El alcance universal de <i>La mano de la hormiga</i> .....	345
MICRORRELATO, <i>MICRORELAT</i> , <i>MICROCONTO</i> .....	352
Una particular percepción del <i>microconto</i> desde Galicia.....	355
MIRADAS DIACRÓNICAS Y SINCRÓNICAS.....	358
Corpus y canon del microrrelato hispánico: <i>La otra mirada</i> de David Lagmanovich.....	360
<b>15. CIRCUNSTANCIAS, PROCESO DE ELABORACIÓN Y FINALIDAD DE LAS ANTOLOGÍAS.....</b>	<b>367</b>
MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y CONCURSOS.....	369
Círculo Cultural Faroni: pionero en la difusión del microrrelato en España.....	374

COMBINACIÓN DE PERSPECTIVAS: TEORÍA, CRÍTICA Y CREACIÓN.....	379
<i>Escritos disconformes y nuevos modelos de lectura para un nuevo siglo</i> .....	387
FUENTES, REDIFUSIÓN Y CANONIZACIÓN.....	391
<i>Más por menos: normalización del microrrelato hispánico en el ámbito editorial</i> .....	393

#### **IV. TENDENCIAS EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO. UNA PROPUESTA DE TEXTOS ANTOLÓGICOS**

<b>16. TENDENCIAS EN LAS ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS PUBLICADAS EN ESPAÑA.....</b>	<b>403</b>
POSMODERNIDAD Y TENDENCIAS EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO.....	404
EL MICRORRELATO HISPÁNICO EN LAS ANTOLOGÍAS PUBLICADAS EN ESPAÑA.....	407
<b>17. MICRORRELATOS FANTÁSTICOS.....</b>	<b>413</b>
DESDOBLAMIENTOS.....	413
“Confusión”, de Juan José Millás.....	418
MUNDOS PARALELOS.....	421
“Ecosistema”, de José María Merino.....	424
VIDA DE ULTRATUMBA.....	427
“El vigilante”, de Felipe Benítez Reyes.....	430
SERES FABULOSOS Y TRANSFORMACIONES.....	433
“Meditación del vampiro”, de Hipólito G. Navarro.....	438
<b>18. MICRORRELATOS INSÓLITOS.....</b>	<b>443</b>
MUNDOS IGNOTOS Y ENIGMÁTICOS.....	444
“En Cejunta y Gamud, 8”, de Antonio Fernández Molina.....	447
JUEGO DE CONTEXTOS.....	450
“La sirena negra”, de Rafael Pérez Estrada.....	454
FOCALIZACIÓN INUSUAL.....	456
“Última escena”, de Fernando Iwasaki.....	460
RUPTURA DE EXPECTATIVAS.....	463
“Revelación”, de Rubén Abella.....	467
<b>19. MICRORRELATOS ALÓGICOS.....</b>	<b>473</b>
UN MUNDO CAÓTICO.....	473
“Destino”, de Luis Mateo Díez.....	476
EL PRECIPICIO DEL ABSURDO.....	478
“La felicidad”, de Andrés Neuman.....	484
DESVIACIONES DE LA LÓGICA VERBAL.....	487
“El arreglo”, de Juan Pedro Aparicio.....	493
<b>20. MICRORRELATOS TRANSCULTURALES.....</b>	<b>499</b>
CULTURALISMO.....	500
“Picassos en el desván”, de Antonio Pereira.....	503
INTERTEXTUALIDAD.....	507
“Breve antología de la literatura universal”, de Luis Landero.....	516
ARCHITEXTUALIDAD Y LENGUAJE MIMÉTICO.....	520
“XII”, de Javier Tomeo.....	526
METAFICCIÓN.....	531
“Formas de pasar el tiempo”, de Julia Otxoa.....	536
METALENGUAJE.....	538
“La analfabeta”, de José Jiménez Lozano.....	542
<b>21. MICRORRELATOS PARASIMBÓLICOS.....</b>	<b>549</b>
EL ORIGEN DEL MUNDO.....	549
“El proyecto”, de Ángel Olgoso.....	553
COMPROMISO Y DENUNCIA.....	556
“Amor y basura”, de Carmela Greciet.....	561
LIRISMO.....	564

“Enamorado”, de Gonzalo Suárez.....	567
<b>APÉNDICE: BREVES REFERENCIAS BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES DE LOS MICRORRELATOS ANALIZADOS.....</b>	<b>573</b>
 <b>CONCLUSIONES</b>	
CARACTERIZACIÓN Y DEFINICIÓN DEL MICRORRELATO.....	583
EVOLUCIÓN DEL MICRORRELATO Y VITALIDAD ACTUAL.....	586
RELEVANCIA DE LAS ANTOLOGÍAS EN LA CONSOLIDACIÓN DEL MICRORRELATO EN ESPAÑA.....	593
UN PARADIGMA DE TENDENCIAS PARA EL MICRORRELATO HISPÁNICO.....	602
 <b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>615</b>
<b>EL MICRORRELATO: TEORÍA, HISTORIA Y CRÍTICA.....</b>	<b>621</b>
ACTAS, LIBROS COLECTIVOS Y REVISTAS.....	621
MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS, RESEÑAS, ENTREVISTAS.....	623
<b>EL MICRORRELATO: CREACIÓN.....</b>	<b>649</b>
DIFUSIÓN EN INTERNET.....	649
ANTOLOGÍAS COLECTIVAS (SOPORTE TRADICIONAL).....	654
FUENTES ORIGINALES DE LOS TEXTOS ANALIZADOS (PARTE IV).....	660

## ÍNDICE DE CUADROS, GRÁFICOS Y TABLAS

EL MICRORRELATO: RASGOS GENÉRICOS ( <i>Cuadro 1</i> ).....	57
EL MICRORRELATO: RASGOS ESPECÍFICOS ( <i>Cuadro 2</i> ).....	58
<i>BLOGS</i> DEDICADOS A LA MICROFICCIÓN ( <i>Cuadro 3</i> ).....	238
ANTOLOGÍAS DEL CORPUS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN ( <i>Cuadro 4</i> ).....	269
APROXIMACIÓN CUANTITATIVA A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN	
EN LAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA ( <i>Cuadro 5</i> ).....	272
TENDENCIAS Y ORIENTACIONES EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO ( <i>Cuadro 6</i> ).....	409
AUTORES Y NÚMERO DE MICRORRELATOS SELECCIONADOS ( <i>Cuadro 7</i> ).....	410
ABREVIATURAS DE LAS ANTOLOGÍAS... ( <i>Cuadro 8</i> ).....	412
MICRORRELATOS FANTÁSTICOS ( <i>Cuadro 9</i> ).....	441
MICRORRELATOS INSÓLITOS ( <i>Cuadro 10</i> ).....	470
MICRORRELATOS ALÓGICOS ( <i>Cuadro 11</i> ).....	496
MICRORRELATOS <i>TRANSCULTURALES</i> ( <i>Cuadro 12</i> ).....	546
MICRORRELATOS <i>PARASIMBÓLICOS</i> ( <i>Cuadro 13</i> ).....	570



## INTRODUCCIÓN

### EL OBJETO DE ESTUDIO

En el año 1996 cayó en mis manos la antología *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, del Círculo Cultural Faroni. He de reconocer que había leído piezas breves de varios escritores hispanoamericanos y españoles -Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Luis Mateo Díez, Juan José Millás, Javier Tomeo...-, pero fue el librito de aquellos “impostores”, que habían convocado varias ediciones de un curioso premio literario, el que definitivamente me abrió las puertas a una forma literaria peculiar.

A partir de ese momento, fui descubriendo microrrelatos más o menos camuflados o “escondidos” en otros libros y volúmenes de microficción, que habían pasado desapercibidos para mí en el momento de su publicación. Lógicamente, aún no identificaba aquella forma literaria como género diferenciado, pero había algo en aquellos relatos brevísimos que ejercía en mí una inexplicable fascinación y estimulaba mi avidez lectora.

El segundo gran descubrimiento se produjo en el año 2001: navegando por Internet me topé con *Relato hiperbreve I, Suplemento Ñ* de la revista electrónica *Literaturas.com*. Allí pude leer reflexiones de Lauro Zavala o de Dolores M. Koch, una entrevista a Ana María Shua o varios microrelatos tanto de autores consagrados como de otros que aún no conocía. No había duda, aquella forma de ficción ya se calificaba como “género” y parecía mostrar unos rasgos canónicos diferentes a cualquier otra. De manera casi simultánea, confirmé estas impresiones al conocer un proyecto que Lauro

Zavala acababa de iniciar: *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*.

Estas primeras aproximaciones fueron suficientes para saber que, si algún día decidía llevar a cabo un trabajo de investigación, el microrrelato sería el objeto de mi estudio.

En los años siguientes, la proliferación del género en libros de autor, revistas, antologías, concursos y su presencia en Internet corroboró las sospechas e intuiciones que los lectores de microrrelatos albergábamos sobre su pujanza, pero, además, fue adquiriendo el reconocimiento necesario gracias a la creciente atención por parte de investigadores y críticos. Entre todos los medios de difusión, me interesaron especialmente las antologías colectivas, ya que con frecuencia constituían ventanas por las que asomarse a un paisaje de creaciones que, por pertenecer a un género minoritario, no siempre eran de fácil acceso.

Cuando tomé la decisión de elaborar, por fin, mi tesis doctoral, habían transcurrido más de diez años desde mis primeros encuentros con el microrrelato. Tenía claro el objeto general de estudio, pero era necesario orientarlo y delimitarlo. Para ello, había que tener en cuenta algunas consideraciones imprescindibles: el asunto debía ser relevante para un mejor conocimiento de la realidad del género; era preceptivo orientar la investigación hacia aspectos no suficientemente analizados hasta el momento; las posibles aportaciones debían resultar interesantes y novedosas; y era necesario delimitar un corpus que no fuera demasiado amplio, disperso o ambicioso, pero tampoco excesivamente irrelevante o modesto.

Era lógico asumir estos requisitos, pero había otro que me parecía fundamental: si iba a embarcarme en un proyecto de tal envergadura, tenía que hacerlo sobre algo que pudiera asumir como proyección académica de un interés profundamente personal.

Dicho de otra manera: en este proyecto pretendía aunar la pasión por la literatura que ha marcado mi vida con el rigor de un trabajo de investigación que tenía pendiente desde hace mucho tiempo.

Y es aquí donde volvemos al principio. Los indicios de mi experiencia personal apuntaban a que la proliferación de antologías colectivas constituía un fenómeno complejo y relevante en el ámbito del microrrelato, de modo que decidí profundizar en esos volúmenes que me habían abierto las puertas a la minificción y que, junto a otras lecturas, me habían ayudado a disfrutar de la riqueza y la diversidad del microrrelato, así como a tomar conciencia de su estatuto genérico. Es decir, trataría de profundizar en el papel que las antologías colectivas publicadas en España han tenido en la difusión, consolidación, canonización y normalización del género en nuestro país.

La restricción del contexto a los volúmenes que se publicaron en España entre 1990 y 2011 obedece a razones prácticas, ya que ampliarlo hubiera convertido la investigación en inviable. Pero también responde al deseo de captar un lapso temporal en que la proliferación de este tipo de libros ha supuesto para los lectores españoles una vía preferente de “puesta a punto” respecto al conocimiento que los lectores hispanoamericanos tenían del género. Además, se trata de un período de transición, a caballo entre los siglos XX y XXI, con un valor añadido: la irrupción de ciertos medios y soportes que coexisten con el libro está transformando los circuitos y procesos en la comunicación literaria.

Por último, se consideró que el corpus resultante no solo permitiría analizar el peculiar fenómeno de las antologías, sino también la representatividad y diversidad de los microrrelatos que en estas se han ido difundiendo o re-difundiendo. Por tanto, resulta un campo de trabajo apropiado para certificar los rasgos genéricos y las tendencias más acusadas del microrrelato hispánico.

## **METODOLOGÍA**

Como se ha explicado, el punto de partida de esta investigación fue el conocimiento empírico del género, sobre todo a través de las antologías colectivas, aunque, evidentemente, estas no fueran las fuentes exclusivas en la aproximación al microrrelato.

Así, en la fase previa se trataba de convertir la lectura crítica en una lectura especializada. Para ello se hacía necesaria y urgente la actualización en diversas perspectivas teórico-críticas desde las que abordar el objeto de estudio: Semiótica, Pragmática de la comunicación literaria, Lingüística del texto, Neorretórica, diversas teorías de los géneros, de la ficción y de la narrativa... No se trataba de adoptar un único enfoque, sino de fundamentar el trabajo desde una conceptualización múltiple y ecléctica que hiciera posible explicar de manera coherente aspectos genéricos del microrrelato, profundizar en factores, procesos y agentes implicados en su evolución y ofrecer criterios válidos y herramientas adecuadas para llevar a cabo los análisis de unidades textuales, ya fueran selecciones antológicas o piezas microfccionales.

Además, había que tener en cuenta la abundante labor de investigación y crítica que especialistas en el género han llevado a cabo, sobre todo en las dos últimas décadas, por lo que se consultaron estudios específicos sobre la teoría y la historia del microrrelato, así como variadas aproximaciones críticas a autores y obras que han contribuido a desarrollar este género.

Para tomar el pulso a la actividad microficcional había que conocer su presencia en variados medios y soportes, de modo que pudiéramos valorar la repercusión que estos tienen en su vitalidad actual. Así, se amplió el ámbito informativo a los medios de comunicación: periódicos, suplementos culturales, revistas, programas de radio y de

televisión, promociones de ciertas editoriales, convocatorias de concursos y todo tipo de iniciativas en la red.

Por otro lado, se llevó a cabo el rastreo de publicaciones que permitiera acotar los corpus de las antologías y los textos que se pretendían analizar. Y para conocerlas a fondo, se acudió a artículos críticos especializados, pero también a múltiples reseñas, entrevistas con los autores, vídeos promocionales, opiniones de los internautas... Incluso se optó por obtener información de primera mano por medio del correo electrónico establecido con algunos administradores de *blogs*, antólogos y autores.

Una vez que estuvieron asentadas perspectivas y herramientas básicas -teóricas, históricas y críticas- y establecidos los corpus o muestrarios de antologías y textos, se organizó el trabajo de investigación según una metodología cuyos procesos fluirían en dos sentidos: un proceso inductivo permitiría derivar reflexiones generales sobre la teoría del microrrelato y su historia a partir de la lectura especializada de los textos; pero, por razones de claridad expositiva y de coherencia en la argumentación, el discurso habría de seguir un orden deductivo, de modo que desde los aspectos teóricos e históricos del microrrelato se llegara a las antologías y, de ahí, a los textos concretos que conformaran un paradigma representativo del género y de sus tendencias. Así, se evitaba que el proceso de investigación cayera en un apriorismo no deseable, ya que en las Partes III y IV, dedicadas al análisis de las antologías y de los microrrealatos, se aplican y ejemplifican los principios gnoseológicos asentados en la teorización de las Partes I y II que, a su vez, surgen necesariamente de la observación de textos empíricos.

Esta metodología evidenciaba una zona de intersección fundamental, que constituiría la base tanto teórica como práctica de la investigación: el microrrelato es un hecho literario contextualizado en un marco espacio-temporal delimitado que, dominado por la episteme posmoderna, ponía de relieve la importancia de los agentes y procesos

implicados no solo en su creación, difusión y recepción, sino también en su canonización. El estudio de los corpus -antologías y microrrelatos en ellas compilados- arrojaría luz sobre este complejo panorama.

Con el fin de fijar matrices que permitieran ser aplicadas al análisis de los textos concretos, se ofrecen cuadros que sintetizan tanto los rasgos genéricos como los más frecuentes en el microrrelato. Y para mostrar las aproximaciones cualitativas y cuantitativas a los soportes de mayor difusión del microrrelato en la actualidad, se han elaborado varias tablas y gráficos: *blogs* dedicados a la microficción; antologías colectivas en soporte tradicional publicadas en España (1990-2011); autores y microrrelatos que, incluidos en esas antologías, se han tomado como ejemplos de ciertas tendencias propuestas; y una tabla específica para cada tendencia, con los títulos de los microrrelatos que la ilustran y la frecuencia de los mismos en los volúmenes consultados.

Aunque en este trabajo no se aspira a configurar antología alguna, el concepto que se deriva del significado etimológico del término –del griego *ἀνθολογία*: *ἄθος*, ‘flor’, y *λέγειν*, ‘escoger’- ha estado presente en muchos tramos de su elaboración, ya que no se pretendía realizar un recuento exhaustivo de *blogs*, obras colectivas o microrrelatos, sino ofrecer muestras representativas, resultantes de diversos procesos de selección. Por tanto, parece inevitable asumir la máxima tantas veces reiterada por los antólogos al justificar sus elecciones: cualquier selección que pretenda ajustarse a parámetros objetivos está además sujeta a la subjetividad de quien la ha llevado a cabo, que reflejará necesariamente en ella su concepción del género, las interpretaciones surgidas a partir de una lectura personal y sus preferencias.

## **ESTRUCTURA DEL TRABAJO**

Las líneas metodológicas han determinado la organización de este trabajo en cuatro partes diferenciadas, aunque necesariamente relacionadas en la progresión argumentativa: en las dos primeras se pretende hacer un recorrido por los principales aspectos de la teoría y la historia del microrrelato y en las dos últimas se ofrece el análisis de un corpus de antologías que, a su vez, ofrece la posibilidad de profundizar en las tendencias del microrrelato por medio de una representativa muestra de textos.

Los cuatro capítulos que conforman la Parte I, “El microrrelato. Teoría”, versan sobre aspectos que han preocupado especialmente a los investigadores dedicados a la conceptualización en torno al microrrelato: la delimitación de los rasgos distintivos o genéricos del mismo y la identificación de sus características frecuentes; la polémica acerca de su estatuto genérico, centrada especialmente en su dependencia o autonomía respecto al cuento; la peculiar relación que establece el microrrelato con otras formas breves; la posibilidad de formular tipologías para sistematizar un panorama heterogéneo; y la diversidad de formas de agrupamiento posibles que, basada en su característica fractalidad, será piedra de toque en el posterior análisis de las antologías. Consideramos que las principales aportaciones a este panorama teórico se debían orientar hacia la percepción y definición del microrrelato como hecho literario contextualizado, de modo que se prestara especial atención a los procesos de creación y de recepción en torno al texto, y de ello debía derivarse la justificación de su estatuto genérico, la sistematización y jerarquización de las diversas relaciones que el microrrelato establece con otras formas y una primera aproximación a un posible panorama de tendencias, basado en la esencia transgresora del género.

En los capítulos de la Parte II se realiza un recorrido por la historiografía del microrrelato. Tras enunciar diversos intentos de periodización y justificar las

coordinadas temporales en la evolución del microrrelato en Hispanoamérica y en España, se profundiza en tres períodos fundamentales: formación, legitimación y consolidación y canonización del género. Por último, se analiza una realidad que se superpone en gran medida a la última etapa de nuestro recorrido cronológico, la presencia y difusión del microrrelato en un mundo globalizado e interconectado, gracias, sobre todo, a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Se trataba de organizar la abundante y dispersa información sobre la historia del microrrelato, así como de mostrar las peculiaridades de su evolución a ambos lados del Atlántico. En cada etapa, además, se tiene en cuenta no solo la creación, sino también las ideas estéticas que fueron propiciando su desarrollo y, especialmente en la etapa más reciente, se profundiza en las repercusiones del interés suscitado por el género tanto en el ámbito académico y en los circuitos editoriales como en otros medios de difusión. Era necesario recalcar en el doble proceso de popularización que ha sufrido el microrrelato en los últimos años, favorecido por diversos medios de comunicación, innumerables concursos y el imparable fenómeno de los *blogs* o las bitácoras, ya que la proliferación de antologías colectivas constituía una voz sobresaliente en esa realidad polifónica.

En la Parte III, después de haber asentado los principios gnoseológicos e historiográficos necesarios en los capítulos anteriores, se aborda el principal objeto de estudio de este trabajo: las antologías de microrrelatos publicadas en España desde 1990, en que aparece *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, hasta la publicación de *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, en 2011. Tras la justificación de la relevancia de las antologías colectivas en los procesos de difusión, consolidación y canonización del microrrelato, se acota un corpus de cuarenta y siete volúmenes en los que se analizan cualitativa y cuantitativamente los parámetros establecidos según ciertos criterios de

selección. En los capítulos que completan esta Parte III se profundiza en estos criterios –genérico, temático, de extensión, geográfico, lingüístico, cronológico y genealógico-, que se ejemplificarán con antologías que ilustren este paradigma. Además, en cada capítulo se observan con mayor detenimiento aquellas selecciones que reflejen polos significativos en la aplicación de los principios señalados, de modo que doce de ellas son objeto de un análisis pormenorizado.

La Parte IV supone un paso más en la concreción del estudio, ya que la atención se centra en cuatrocientos textos que consideramos antológicos, por ser representativos del género y por pertenecen a algunas de las antologías de la muestra. Después de justificar nuestra particular aproximación a las tendencias del microrrelato -fantásticos, insólitos, alógicos, *transculturales*, y *parasimbólicos*-, anunciada en la Parte I, se va desgranando cada una de ellas en varias orientaciones, que se ejemplifican con los microrrelatos del corpus. Para ilustrar con mayor profundidad cada una de estas orientaciones y evitar que este panorama se quedara en una justificación enumerativa, se analiza y comenta con mayor profundidad un microrrelato en cada caso. Así, se podrá comprobar de manera empírica la matriz de rasgos definida al principio del trabajo junto a las características por las que la pieza se ha considerado representativa de una tendencia y de una orientación. Aunque es evidente que nuestro objetivo en esta Parte IV no es la profundización en la trayectoria literaria de los escritores, se añade un apéndice con breves referencias biográficas y bibliográficas sobre los autores de los diecinueve microrrelatos analizados, todos ellos creadores españoles o afincados en España.

En las Conclusiones, se repasan las principales líneas que se han seguido a lo largo de las cuatro partes que conforman este trabajo. Se presta especial atención a los aspectos teóricos o historiográficos que consideramos modestas aportaciones

personales, pero, sobre todo, se resumen las tesis derivadas de los análisis centrados en las antologías y en los microrrelatos de nuestras selecciones. Es el momento de relacionar y sintetizar claramente la realidad creativa, el contexto socio-literario y los postulados teóricos en torno a la verdadera contribución que suponen los volúmenes antológicos en el complejo panorama del microrrelato hispánico.

Por último, en la Bibliografía se ha optado por incluir solo fuentes citadas, ya que reflejar todas las lecturas formativas que se han consultado, incrementaría innecesariamente su extensión. Su heterogeneidad condicionaba que la organización no fuera tarea fácil, de modo que se ha estructurado en tres secciones con el objetivo de que sea un recurso de consulta accesible y funcional: la primera se dedica a estudios pertenecientes a ámbitos teóricos o historiográficos de carácter general y a aspectos concretos que no pertenecen exclusivamente al género del microrrelato; en la segunda, que se centra en los estudios sobre el microrrelato -teoría, historia y crítica-, se distinguen en primer lugar obras colectivas -actas, libros y revistas- para pasar a especificar los artículos, reseñas y entrevistas que, en numerosas ocasiones, se pueden localizar en las fuentes citadas con anterioridad; y para finalizar, en la tercera sección se incluyen las obras microficcionalas con las que se ha trabajado, tanto en soporte electrónico como en soporte tradicional, se indican las antologías colectivas -entre las que se encuentran las formantes del corpus acotado en la Parte III- y las fuentes originales de los diecinueve textos analizados en la Parte IV.

## **PARTE I**

### **EL MICRORRELATO. TEORÍA**



# **CAPÍTULO 1**

## **EL MICRORRELATO: RASGOS DISTINTIVOS**

En las últimas tres décadas, la teoría sobre el microrrelato se ha ido conformando con estudios casi siempre parciales acerca de aspectos que suelen estar relacionados con la variedad de denominaciones existentes, los rasgos definidores, el controvertido estatuto genérico, la relación que mantiene con otras formas literarias y no literarias, la diversidad de tipos o tendencias y su organización en series o colecciones. Revisaremos estas aportaciones teóricas con el objetivo de ofrecer una visión integradora y crítica, que esperamos suponga un modesto avance en el estudio del género.

### **UNA CUESTIÓN LIMINAR: LA DENOMINACIÓN**

Han sido muchos los estudiosos, críticos y autores que se han interesado por el problema nominal en torno a las formas ficcionales breves, que aquí denominaremos microrrelatos. La falta de consenso en este aspecto liminar revela problemas que atañen a vertientes de la investigación como el canon que se establece, el corpus que se delimita o los rasgos que se consideran definidores, y con frecuencia deja al descubierto ciertas actitudes subjetivas al abordar su recepción y análisis. Este primer escollo ha de afrontarse como ‘aviso para navegantes’, ya que desvela la pervivencia de ciertos vacíos teóricos debidos a “la singularidad de un formato que se presenta tan dúctil en el ámbito expresivo como resistente a la convergencia de miradas en el campo de la

conceptualización académica” (Fernández Pérez, “Hacia la conformación de una matriz genérica...” 108).

Por otro lado, la búsqueda de un nombre adecuado puede resultar especialmente relevante en este caso porque, como justifica Guillermo Siles, “Las designaciones constituyen índices de la conciencia existente en torno al género; además, muestran la falta de consenso para determinar si el microrrelato es un género nuevo, o si se trataría de una *literatura en segundo grado* (Genette)” (*El microrrelato...* 20).

La falta de consenso en la denominación se ve reforzada por una serie de condicionantes que influyen decisivamente en la aparición de nuevos términos o en la consolidación de los ya existentes. La mayoría de esos factores responden a criterios literarios, aunque no faltan otros relacionados con realidades extraliterarias coyunturales.

Los criterios literarios que subyacen en la mayoría de las denominaciones son la extensión, la condición ficcional, la filiación genérica y la narratividad. Así, aparte de algunas imprecisas denominaciones que sólo reflejan su brevedad (‘texto breve’, ‘texto brevísimo’), se manejan términos como *minificción*, *microficción* y *ficción brevísima*, que aluden tanto a su brevedad como a su ficcionalidad. Expresiones como *cuento breve*, *brevicuento*, *cuento cortísimo*, *cuento diminuto*, *cuento en miniatura*, *minicuento*, *microcuento*, *microrrelato*, *cuento mínimo* o *historias mínimas* aúnan la referencia a su extensión con su relación genealógica respecto al cuento, con el discurso narrativo o con la fábula<sup>1</sup> de la narración. Otras denominaciones resaltan aspectos pragmáticos de su

---

<sup>1</sup> Para nuestros intereses en este punto, consideramos equivalentes los binomios fábula / trama (Tomachevski), *story / plot* (Forster) e historia / discurso (Benveniste, Todorov, Chatman). Y su primer elemento sería también equiparable con el que se presenta en los siguientes trinomios: historia / relato / narración (Genette), fábula / historia / texto (Bal), historia / texto / narración (Rimmon-Kenan), fábula / intriga / discurso (Segre) e historia / argumento / discurso (Bobes) (Valles, *Teoría de la narrativa...* 89).

creación y, sobre todo, de su recepción: *cuento instantáneo*, *ficción de un minuto*, *ficción rápida* o *ficción súbita*.

El empleo de unos u otros términos resulta relevante porque no todos estos nombres son co-extensivos, por lo que su utilización implica la ampliación o reducción del corpus al que nos referimos así como la consideración de cuáles son en realidad sus rasgos canónicos.

En esta línea, David Lagmanovich aplica una estrategia semántica de círculos concéntricos: *texto verbal* (+ verbalidad), que excluye textos no verbales como películas, anuncios o pinturas; *microtexto* (+ brevedad), que excluye formas textuales extensas como reportajes, novelas o ensayos...; *minificción* (+ ficcionalidad), que excluye formas no literarias como notas de prensa, anuncios por palabras o textos instruccionales; y *microrrelato* (+ narratividad), que excluye formas literarias breves no narrativas como poemas, microtextos dramáticos destinados a la representación o formas épicas, ya que considera que la palabra ‘relato’ alude a la narrativa moderna escrita en prosa (*El microrrelato...* 23-28).

Las precisiones de Irene Andres-Suárez en el prólogo a *La era de la brevedad...* resultan fundamentales, ya que agrupa en dos bloques claramente diferenciados los términos más empleados: por un lado, *microrrelato*, *minirrelato*, *microcuento* o *minicuento* pueden tomarse como sinónimos ya que “designan al texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria” (18); por otro lado, *minificción* (del mismo modo que *microficción* o *ficción mínima*) designa “una supercategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios en prosa, tanto a los narrativos [...] como a los no narrativos” (20-21). Es decir, todo microrrelato es una minificción, pero no toda minificción ha de ser un microrrelato. Y en cuanto a las formas genéricas híbridas,

Andrés-Suárez matiza que será necesario valorar en cada caso si pertenecen al género del microrrelato por sus características o si se trata de formas transgenéricas.

El concepto de brevedad, que es el rasgo más evidente y destacado por la crítica -al menos en sus inicios- resulta controvertido. En primer lugar, la extensión es un concepto relativo que ha de vincularse a una tradición literaria concreta y a un momento determinado, es decir, la concepción de lo que es breve y de lo que no lo es depende de factores histórico-contextuales o, si se prefiere, diacrónicos y sincrónicos, que se ven afectados por el ámbito geográfico, cultural, lingüístico y literario. En segundo lugar, la nomenclatura según la extensión encuentra dificultades para fijar los límites que se toman como referencia. Y, por último, no parece que este sea un criterio válido para distinguir manifestaciones literarias cuyas características definidoras apuntan hacia rasgos pragmáticos, semánticos y discursivos que no se pueden medir exclusivamente por el número de palabras.

No obstante, se han establecido denominaciones según la extensión que han conseguido cierta aceptación. Lauro Zavala propone la siguiente nomenclatura: *cuento corto*, de mil a dos mil palabras; *muy corto*, de doscientas a cien palabras; y *ultracorto*, de una a doscientas palabras (*Cartografías...* 86-98). También la crítica anglosajona se ha ocupado de este aspecto, aunque en su tradición literaria existen diferencias significativas respecto a la percepción de la brevedad. Así, Robert Shapard distingue entre minificción *micro*, hasta media página; *flash*, dos páginas; y *súbita*, hasta cuatro páginas (“Panorama...” 45). Y con mayor precisión aún, Fernández Beschtedt establece la siguiente escala: *Short Story*, entre dos mil y veinte mil palabras; *Sudden Fiction*, entre mil y dos mil palabras; *Flash Fiction*, menos de mil palabras; *Microfiction*, alrededor de trecientas palabras; *Drabble*, exactamente cien palabras; y *Nanofiction*, cincuenta y cinco palabras o menos (“Como el pan nuestro...” 5).

Dejando a un lado estas precisiones, hay que destacar la difusión de algunas denominaciones que inciden en la brevedad extrema de estos relatos (*cuentos mínimos, cuentos en miniatura, cuentos diminutos...*), entre las que destaca el término *hiperbreve*, conocido en España gracias a los concursos promovidos por el Círculo Cultural Faroni y a sus antologías: *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves: Nuevos relatos mínimos* (2001). El término *hiperbreve* ha sido utilizado en otras publicaciones como *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001), cuya editora es Clara Obligado.

Los matices en torno al tipo de narratividad también han afectado a la nomenclatura. Resulta ineludible acudir a la distinción que Dolores M. Koch ha realizado en varios de sus trabajos entre *minicuento*, que refleja una concepción genérica y estructural similar al cuento aunque con brevedad más acusada; y *microrrelato*, que responde a una concepción transgenérica con empleo de intertextualidad, aprovechamiento de formas de escritura antigua o inserción de formatos nuevos procedentes de los medios de comunicación modernos. El rasgo distinguidor fundamental entre estos dos términos y, en consecuencia, entre estos dos tipos de minificción, sería el desenlace: “en el desenlace del minicuento hay acción, hay un suceso que se narra” y “en el desenlace del micro-relato no sucede nada en el mundo, sino en la mente del escritor (y a veces en la del lector cómplice)” (“Retorno...” 23). Lauro Zavala simplifica los criterios de esta distinción y establece que *minicuento* se refiere a textos ficcionales narrativos de estructura tradicional y *microrrelato* engloba textos breves ficcionales de naturaleza híbrida y estructura poco convencional (*Cartografías...* 265). Aunque en esta explicación parecen difuminarse los límites entre *microrrelato* y *minificción*.

A estas denominaciones se pueden añadir otros términos imaginativos que revelan alguno de los criterios literarios mencionados, aunque también dan cuenta de cierta actitud subjetiva por parte de su creador.

En algunos casos se trata de neologismos semánticos surgidos por la dificultad de nombrar un nuevo fenómeno aún no asentado: los términos *caprichos* y *disparates* empleados por Ramón Gómez de la Serna (Valls, *Soplando...* 30); el sintagma *varia invención*, empleado por Juan José Arreola y Augusto Monterroso (Noguerol, “Sobre el micro-relato...” 117); las denominaciones *cuentos de un minuto*, *novelas relámpago*, *efímeras*, *instantáneas* o *narraciones al vuelo*, que recibían los cuentos muy cortos publicados en la prensa española en torno a 1890 (Ródenas de Moya, “Consideraciones...” 70); o las expresiones *cuentos largos*, de Juan Ramón Jiménez y *novelas*, de Rafael Pérez Estrada, que juegan con la paradoja entre la denominación y su referente.

En otros casos, se opta por la apropiación de términos procedentes del ámbito científico, como ocurre con el neologismo *nanocuento* (José María Merino), *relato microscópico* (Fernandez Ferrer, *La mano...*) o  $\mu$  (Fernández Ferrer, “Contar & descontar” 25-34). Y también se han ideado términos a partir del juego de palabras y la paronomasia, como *descuentos*, utilizado por Raymond Quenau entre otros, o *textículos*, empleado por Julio Cortázar o Alejandra Pizarnik (Valls, *Soplando...* 30). Consideración aparte merecen los términos con clara connotación peyorativa, como son *relato enano*, *embrión de texto*, *resumen de cuento*, *cagarruta narrativa* o *chistecito* (Violeta Rojo, *Breve manual...* 12).

Entre las múltiples denominaciones imaginativas, nos interesa destacar las expresiones que apuntan un rasgo que consideramos definidor del género: la extensión

y la densidad de la sustancia y de la forma del contenido<sup>2</sup> de estos microtextos narrativos. Con las voces *descuentos*, *nanocuentos* y  $\mu$  se aludía sutilmente a esta característica, pero Juan Pedro Aparicio ahonda en la cuestión. El escritor se muestra partidario de llamar *relatos cuánticos* a estas formas narrativas breves y lo argumenta aplicando a la Literatura los conceptos de materia oscura y de cuanto, procedentes de la Física. De este modo, relaciona la materia oscura, no visible y perceptible sólo por sus efectos gravitatorios, con la imagen del iceberg que Hemingway aplicaba a su escritura; y equipara el cuanto –cantidad que la energía necesita para hacerse visible- al mínimo de narratividad necesario para construir un relato. Así, “Un microrrelato normalmente estará formado por un solo cuanto” (“Materia oscura...” 198). En esta misma línea, David Lameiro considera apropiadas las denominaciones *forma literaria mínima* o *forma literaria del silencio* porque aluden al rasgo singular que caracteriza a estas formas: el “silencio significativo”, procedimiento que va más allá de la elipsis que fácilmente el lector puede restituir guiado por el autor, ya que “el silencio significativo, por el contrario, desactiva el control del autor sobre la variable interpretativa para que sea el lector el que ‘escriba’ la forma” (“El microrrelato como forma literaria del vacío” 489).

Respecto a otros condicionantes que han podido influir en la diversificación terminológica, se debe precisar que en distintos ámbitos geográficos y lingüísticos han surgido nomenclaturas diferentes de las que manejamos en el mundo hispánico. Algunos ejemplos pueden ser la citada variedad nominal que existe en la crítica anglosajona, el hecho de que en la literatura brasileña se prefiera el término *crónica* (Noguerol, “Sobre el micro-relato...” 117) o que en China hayan aparecido

---

<sup>2</sup> Según Gregorio Salvador, a la sustancia del contenido corresponderían aspectos temáticos que remiten a la ideología, las costumbres, el conocimiento o la realidad. Estos adoptan una forma de contenido concreta que se manifiesta en el tiempo, el espacio, los personajes y el punto de vista adoptados en cada relato de ficción (“Sobre sustancias y formas de contenido en la narrativa” 259-66).

denominaciones como *cuento de bolsillo*, *cuento de un minuto* o *cuento del tamaño de la palma de la mano* (Koch, “¿Microrrelato o minicuento?” 51).

También se puede observar cómo algunos críticos influyentes ejercen cierto magisterio en este aspecto. Así, como explica Irene Andres-Suárez, en Argentina se ha impuesto *microrrelato*, probablemente por influencia de David Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia predomina *minicuento*, término empleado por Violeta Rojo y Henry González; en Chile emplean tanto *minicuento* como *microcuento*, ambos utilizados por Juan Armando Epple; y en México predomina *minificción*, utilizado muy tempranamente por Edmundo Valadés, al que siguió el profesor Lauro Zavala e investigadoras como Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. En España, a la luz de la actividad académica, las antologías, los concursos y la difusión en Internet, parece haberse asentado el término *microrrelato*, sin exclusión de otros, entre los que destaca *hiperbrevé* (Andres-Suárez, “Prólogo” a *La era de la brevedad...* 17-18).

En este trabajo se ha optado por el término *microrrelato*. Se trata de la denominación con mayor consenso en nuestro país y, además, viene avalada por su empleo histórico: el término microrrelato fue utilizado por primera vez en 1977 por el escritor mexicano José Emilio Pacheco, con el sentido que hoy le damos (Valls, *Soplando...* 17), y su utilización por parte de la crítica especializada se remonta a las décadas de los años ochenta y noventa. Pero, sobre todo, es una palabra que indica su brevedad -en oposición a formas literarias más extensas- y su narratividad, en oposición a formas no narrativas que pueden incluirse en la supercategoría genérica a la que denominamos *minificción*.

Además, para justificar la elección de *microrrelato* y no de *minicuento* o *microcuento*, podemos analizar los elementos compositivos de estas palabras. Según la Real Academia Española, *mini-*, que procede del latín, significa ‘pequeño’, ‘breve’ o

‘corto’; y *micro-*, que procede del griego, significa ‘muy pequeño’ (*Diccionario de la Lengua española*, RAE, vigésima segunda edición). Si, según el avance de la vigésima tercera edición del *Diccionario*, la primera acepción de *cuento* es ‘narración breve de ficción’, el término *minicuento* resultaría un tanto redundante y ambiguo, ya que significaría ‘breve narración breve de ficción’. Sin embargo, *relato* tiene el significado de ‘narración’, por lo que *microrrelato* -‘narración muy breve’- responde a un significado unívoco y ajustado a su referente. Por último, aunque *relato* y *cuento* aluden a su naturaleza narrativa, el primero es un término amplio que incluye cualquier forma de narrar y el segundo se refiere a un género específico. La voz *minicuento* induce a poner en duda su estatuto genérico independiente del cuento, lo que es, al menos, cuestionable.

## **RASGOS GENÉRICOS**

En los estudios acerca de los rasgos propios del microrrelato es frecuente encontrar características que se consideran constantes y definidoras de esta forma literaria junto a otras variables que no se pueden hacer extensivas a todo el paradigma, aunque sean relevantes en gran parte del corpus. Esto se debe en gran medida a la ductilidad de la forma y a la constante innovación a la que se ve sometida. Sin embargo, parece necesario acotar una serie de rasgos genéricos y diferenciales que permitan definir el microrrelato de una forma flexible y rigurosa al mismo tiempo.

Entre los rasgos que con más frecuencia se han estudiado, revisaremos los que consideramos que pueden perfilar el paradigma del microrrelato: brevedad extrema, densidad sémica e indefinición semántica, virtualidad narrativa, complejo proceso de

creación, exigencia de un lector competente, complicidad en el pacto de lectura y posmodernidad.

Como conclusión, abordaremos el microrrelato como un hecho literario cuya caracterización ha de realizarse en función de un conjunto indisoluble de rasgos enfocados desde diversas perspectivas teóricas.

### **Brevedad extrema**

La brevedad, rasgo imprescindible en el microrrelato, plantea dos problemas fundamentales: su medición, es decir, cuánto de breve ha de ser un microrrelato para ser considerado como tal; y su vinculación con otras características, con las que se establece una relación de causa o de consecuencia.

Como ya se ha mencionado, las precisiones sobre la extensión del microrrelato están sujetas a condicionantes temporales, espaciales y culturales. En el ámbito hispánico, esta extensión se ha acotado por el número de palabras o por el número de líneas, aunque existe cierto consenso sobre la idoneidad de una página impresa. Esta última opción, además, se relaciona con aspectos pragmáticos como la unidad de efecto, el impacto sobre el lector y las nuevas estrategias de lectura que facilita dicha extensión.

Violeta Rojo señala que la extrema brevedad está en el origen de cualidades como el lenguaje preciso, la anécdota comprimida, el uso de cuadros<sup>3</sup> y el carácter proteico (*Breve manual...* 60; “El minicuento...” 49-66). También Irene Andres-Suárez establece una relación lógica entre la brevedad y rasgos de varios niveles: formales, que atañen a la sustancia y a la progresión de la narración, al perfil de los personajes, al

---

<sup>3</sup> Rojo aplica al microrrelato la teoría de los cuadros o marcos (*frames*) planteada por Umberto Eco (*Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981). Los cuadros son representaciones que forman parte de nuestro conocimiento del mundo así como de la tradición cultural y artística. Su empleo tiene múltiples implicaciones, ya que permite al autor omitir partes de la sustancia narrativa y condiciona la recepción: cuando el lector los reconoce establece relaciones intertextuales y comprende el texto en un nivel más profundo. La autora ejemplifica en distintos minicuentos los tipos de cuadros enunciados por Eco: cuadros genéricos o esquematizadores de las reglas del género, cuadros-motivo, cuadros situacionales...

tratamiento del espacio y del tiempo, a la economía verbal o a la voz narrativa; temáticos, como la intertextualidad, la tendencia a la metaficción, la sátira o el humor; y estructurales, que afectan a las formas del discurso o a la relevancia del título, el inicio y el cierre (“El micro-relato...” 86-102).

Otros autores consideran que la brevedad es la consecuencia de la creación de una situación narrativa única en cuya construcción los elementos narrativos fundamentales -acción, espacio y tiempo- pueden estar sólo sugeridos (Epple, “Brevísima relación...”<sup>4</sup>).

En cualquier caso, se ha de relacionar la brevedad del microrrelato con el proceso de creación, el resultado textual y el proceso de recepción.

### **Densidad sémica e indefinición semántica**

Además de que el estatuto ficcional del microrrelato permite distinguirlo de otros microtextos, la densidad e indefinición de ese mundo ficcional constituyen rasgos paradigmáticos y singularizadores que contribuyen a su definición genérica.

Esta *radicalidad de su indefinición semántica* se relaciona con los mundos ficcionales representados<sup>5</sup>: “El microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no saturados ontológicamente, es decir, con un grado de indefinición muy elevado. Cuanto menos explícito es el texto, tanto más indeterminado es el mundo ficcional”. (Ródenas de Moya, “Contar callando...” 7). En consecuencia, la densidad e indefinición de su mundo ficcional y la necesidad de acotarlo en un texto de extrema brevedad constituyen condicionantes que recorren todos los niveles del microrrelato, desde el plano más

---

<sup>4</sup> Algunos artículos digitalizados que citamos a lo largo del trabajo no ofrecen numeración en sus páginas.

<sup>5</sup> El concepto de mundo ficcional o mundo posible ficcional se ha desarrollado ampliamente en el dominio de la semántica y ha adquirido gran relieve en torno al problema de la referencia del texto narrativo: “Cada texto narrativo literario construye su propio dominio de referencia, promoviendo a la existencia un mundo posible ficcional. Los mundos ficcionales mantienen siempre una correlación semántica con el mundo real, correlación que oscila entre la representación mimética y la transfiguración desrealizante. Sea como fuere, la verdad de los objetos ficcionales no se funda en la correspondencia con lo real: sólo puede ser valorada en función del mundo posible instituido por el texto” (Reis y Lopes 150).

profundo de su contenido hasta la expresión verbal, e implica también ciertas peculiaridades pragmáticas.

La necesidad de constreñir una amplia documentación de carácter referencial en fábula condensada y manifestación textual brevísima produce un discurso de gran intensidad semántica, tensión narrativa y precisión lingüística (Ruiz de la Cierva, “El proceso de intensionalización...” 589-99). Así, se producen vacíos e indeterminaciones acerca del mundo representado y omisiones respecto a elementos narrativos, se emplea con mucha frecuencia la intertextualidad<sup>6</sup>, predominan técnicas discursivas como el sumario, la alusión o la elipsis y se utilizan recursos lingüísticos y literarios que potencian la plurisignificación y la connotación. De este modo, los procesos de enunciación y recepción han de ser necesariamente laboriosos y exigentes.

### **Virtualidad narrativa**

La narratividad forma parte de la tríada de rasgos definidores –brevedad, ficcionalidad, narratividad- defendida por David Lagmanovich. Sin embargo, el mismo autor afirma que caben dos posturas diferenciadas respecto a este rasgo: una posición narrativista “que establece como requisito del microrrelato la existencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea” y una “actitud opuesta, que suele denominarse transgénica” (*El microrrelato...* 30).

---

<sup>6</sup> Genette establece cinco tipos de transtextualidad, que define como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos: *intertextualidad* (cita, plagio, alusión), intertextualidad en los elementos del *paratexto* (título, prefacio, epílogo etc.), *metatextualidad* (comentario de un texto que aparece en otro sin citarlo), *hipertextualidad* (relación que se establece entre un texto B o *hipertexto* con un texto anterior A o *hipotexto* al que imita y transforma) y *architextualidad* (presencia de rasgos genéricos o discursivos que vinculan el texto a un *architexto* o categoría) (*Palimpsestos...* 9-17). Martínez Fernández distingue entre intertextualidad no verbal y verbal; esta última puede ser externa -intertextualidad-, que a su vez puede dividirse en endoliteraria (cita y alusión) y exoliteraria (de textos no literarios, frases hechas...), e interna -intratextualidad-, que puede realizarse en forma de cita, alusión y reescritura (*La intertextualidad...* 81).

Aquellos que priman el carácter transgenérico, proteico o híbrido del microrrelato se apoyan en su capacidad de asimilación de modos de discurso que no se emplean habitualmente para narrar, en su facilidad para apropiarse de diversos tipos de textos literarios o no literarios y en cómo el microrrelato parece fagocitar todo tipo de géneros antiguos o modernos. Y los que priman su narratividad reparan en la condensación de la historia y en la economía del discurso narrativo.

Ródenas de Moya, siguiendo a Gerald Prince, que a su vez asume ciertos presupuestos enunciados por Roman Ingarden y Wolfgang Iser, explica los distintos tipos de vacíos o ausencias que se pueden dar en el microrrelato y que afectan tanto a la historia como al discurso. Entre la información que no se narra, distingue: “lo ‘inenarrable’ (*unnarratable*), que se omite por ser trivial o tabú; lo elidido o ‘innarrado’ (*unnarrated*), que sería la información suprimida que deja en el texto indicios que sirven para restablecerlo en el proceso de lectura; y lo ‘desnarrado’, que estaría conformado por lo que no ocurrió en el mundo ficcional, es decir, por las posibilidades descartadas tanto por el autor como por el narrador o los personajes, aunque el lector llegue a ellas y las considere relevantes para la significación del relato (“Contar callando...” 7).

Los procedimientos discursivos que se emplean en el microrrelato para suplir los vacíos y la condensación de la historia han sido analizados, entre otros, por el escritor Andrés Neuman, que los sintetiza en los siguientes: singularidad y nuclearización de la acción, abreviación y linealidad temporal, minimización de la configuración espacial, reducción del número de personajes y de la caracterización actoral, preponderancia de la narración frente al diálogo o a la descripción y empleo de anisocronías, en especial, de elipsis, que produce aceleración rítmica (Álamo, “Teoría de la narración breve...” 323).

Los elementos de la narración condensada se pueden expresar con marcas lingüísticas mínimas, pero imprescindibles para que el microrrelato no pierda su esencia narrativa: “A veces la fábula se adelgaza hasta casi la invisibilidad, pero es indispensable que persistan indicios textuales suficientes para que el lector sostenga en ellos el ejercicio de construcción mental de la historia” (Ródenas de Moya, “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo...” 76).

En definitiva, el microrrelato, si lo es, ha de poseer sustancia narrativa y por mucho que ésta se haya adelgazado o se haya transmutado en el discurso, habrá dejado los indicios lingüísticos necesarios que permitan al lector reconstruirla o construir su propia aproximación. Esto significa que el microrrelato posee virtualidad narrativa (Fernández Pérez, “Hacia la conformación...” 128-29) o, dicho de otro modo, posee la *virtus* para producir un efecto narrativo.

### **Complejo proceso de creación**

Lo primero que cabe preguntarse es ¿por qué un autor escoge el microrrelato como forma de expresión literaria? A esta pregunta, David Lagmanovich responde con cinco factores que condicionan tanto el proceso de creación como el resultado textual: el autor siente un impulso, una *urgencia* que responde a la *necesidad de contar algo* utilizando un modelo de narración caracterizado por la *concisión* y la *autonomía*. Y añade que la razón última y la finalidad fundamental en este proceso es la *alegría de la creación*, es decir, un autor escribe microrrelatos porque procura experimentar y transmitir con la mayor intensidad posible el placer que proporciona la literatura (“El microrrelato hispánico...” 88-91).

Pero *urgente* o *alegre* no son sinónimos de ‘fácil’ o ‘simple’. En el proceso de creación, el autor de microrrelatos se encuentra con retos de indudable dificultad, ya que

la extrema brevedad le exige elaborar su amplio y heterogéneo mundo de ficción combinando información nueva con información que se da por supuesta y, al mismo tiempo, se le conmina a prescindir de elementos narrativos o a solo aludirlos sin perder lo esencial de la narración. Todo ello para que sean precisamente la condensación y la concisión expresiva los mejores procedimientos para atraer el interés del lector, causar su asombro, provocar su reflexión y, en definitiva, proporcionarle un intenso goce estético.

Para llevar a cabo la *inventio*<sup>7</sup>, el autor debe poseer una amplia competencia cultural, es decir, un conocimiento profundo de las manifestaciones literarias y no literarias que entrarán a formar parte del mundo que desea representar en la ficción. En la fase de *dispositio*, necesitará ser capaz de manejar con habilidad los elementos narrativos y su organización discursiva –competencia narratológica-, para que las anisocronías y todas las estrategias que contribuyen a crear la progresión y la tensión narrativas resulten eficaces en tan breve extensión. Y también ha de poseer una alta competencia lingüística y estética que le permita elaborar el lenguaje con rigor y precisión así como dotarlo de gran poder de evocación y sugerencia. Además, en todo este proceso el autor de microrrelatos debe poner en funcionamiento su competencia emocional que, orientada al “quiebre de expectativas” (Fernández, “Hacia la conformación...” 129) será necesaria para que su intención –crítica, paródica, desmitificadora...- sea captada por el lector.

---

<sup>7</sup> Empleamos los conceptos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* que la Neorretórica ha recuperado de la Retórica clásica. La Retórica se divide en cinco partes (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*), de las cuales se han aplicado especialmente las tres primeras al estudio del hecho literario (Garrido Gallardo, *Nueva introducción...* 177-208; Albaladejo, *Retórica*). Si asociamos estas fases del proceso de creación con las nociones de superestructura, macroestructura y microestructura introducidas por T. A. van Dijk, podemos concluir que en la *inventio* -que engloba la *intellectio*, como ha explicado Chico Rico (*Pragmática...* 139)- se lleva a cabo la constitución de una estructura semántica de conjunto referencial y la elección de una superestructura, en la *dispositio* se organizan los materiales de la *inventio* (estructura macrosintáctica de base) y se disponen en una macroestructura determinada (estructura macrosintáctica de transformación) y con la *elocutio* se obtiene el resultado verbal de estos procesos, que se plasma en la microestructura del texto (Albaladejo, *Semántica...* 32-42).

Dada la brevedad extrema de esta forma narrativa, todos estos requisitos se orientan a cumplir con la máxima eficacia lo que Ródenas de Moya denomina *ley semiótica de la condición necesaria*, “por la cual todo signo formante de un discurso debe cumplir la condición de ser imprescindible para la plena eficacia expresiva de este discurso” (Ródenas de Moya, “Contar callando...” 6). La elaboración de un texto brevísimo en que no existen elementos prescindibles, con un sistema de significaciones directas e indirectas que con sus elocuentes vacíos persigue conseguir el impacto en el lector, implica un dominio de competencias y un esfuerzo de elaboración superior a los requeridos en una narración más extensa. Explicado de otro modo, el autor debe llevar a cabo un complejo proceso de *intensionalización* y *ahormamiento*, es decir, ha de convertir una amplia documentación semántico-extensional, que es referencial, en macroestructura condensada y en manifestación lineal muy breve (Ruiz de la Cierva, “El proceso de intensionalización...” 589-99).

### **Exigencia de un lector competente**

También en lo que respecta a los lectores cabe preguntarse por qué el microrrelato suscita su interés y, sobre todo, por qué este colectivo está formado por destinatarios con un perfil específico que se mantienen fieles al género. David Lagmanovich argumenta que el lector se siente atraído por la fascinación que ejerce el despliegue de inteligencia, que afecta tanto al autor como al destinatario, y por el papel de co-creador que se le asigna al último, ya que la actualización y la configuración del texto, llevada a cabo habitualmente en el acto de lectura, se produce en un grado máximo ante los microrrelatos (“El microrrelato hispánico...” 92-93).

Pero estas posibilidades de disfrutar al máximo con la lectura tienen un precio. Al lector de microrrelatos se le supone *cultivado, suspicaz y dispuesto a cooperar*,

porque “el microrrelato no admite una lectura mecánica o pasiva, sino que propugna un lector activo que, como en ninguna otra forma narrativa, se convierte en co-creador”. (Ródenas de Moya, “Contar callando...” 7).

Las cuatro competencias que ha de demostrar el autor en su proceso de creación –cultural, narratológica, lingüística y emocional- son también necesarias para que el proceso de recepción se lleve a cabo con éxito, es decir, serían los requisitos que se exigirían a un lector ideal. Una amplia enciclopedia cultural posibilitará el reconocimiento de las referencias intertextuales y de los marcos o *frames*. El funcionamiento adecuado de estrategias completivas contribuirá a la configuración de un mundo ficcional con un alto grado de heterogeneidad, indefinición y densidad, tanto en lo que se refiere a la fábula extensional como en lo que respecta a la fábula intensional del relato<sup>8</sup>. Se requiere también un lector avezado, capaz de reconstruir la macroestructura del texto por pocos que sean los indicios discursivos que se ofrezcan. Y, lógicamente, el lector debería estar capacitado para comprender la rigurosa codificación lingüística que presenta el microrrelato y poseer la suficiente sensibilidad estética y emocional para que se produzcan los efectos de evocación, sugerencia, sorpresa o contradicción que persigue el autor.

Nana Rodríguez sintetiza estos requisitos en la *competencia narrativa*<sup>9</sup> requerida al lector de microrrelatos y explica su funcionamiento en cuatro fases de la recepción: *abstract* o sumario, función que desempeñaría el título; orientación, que se suele sugerir por indicios y que con frecuencia se produce *a priori* (en el paratexto) o *a posteriori*

---

<sup>8</sup> Las nociones de *fábula extensional* y *fábula intensional* (Albaladejo, *Semántica...* 36-42) resultan esclarecedoras para comprender el complejo proceso de elaboración y recepción de los microrrelatos. *La fábula referencial* o *extensional* se encuentra fuera del texto, en el ámbito del referente narrativo; *la fábula textual* o *intensional* se produce por un proceso de intensionalización en que los materiales referenciales se organizan como construcción textual que aún mantiene el orden natural. En la macroestructura narrativa del discurso, este orden natural de la fábula será transformado en un orden artificial determinado.

<sup>9</sup> La noción de competencia narrativa ha sido estudiada en el marco de la competencia literaria que, a su vez, se inserta en la pragmática de la comunicación literaria (Van Dijk, “La pragmática...” 171-94; Lázaro Carreter, “La literatura como fenómeno...” 151-70; Schmidt, “La comunicación...” 195-12).

(una vez finalizada la lectura); desarrollo de los hechos, que resulta vertiginoso gracias a las anisocronías; y evaluación, comentario o impresión final, que en el relato breve suele tener un fuerte componente emocional orientado hacia el asombro o la sorpresa (*Elementos para una teoría...* 125-29).

En definitiva, el lector ha de desarrollar hasta el extremo múltiples estrategias cognitivas como la inferencia, la asociación, la deducción, la referencia, la comparación o la metaforización para interrelacionar una amplia “información dada”, que se supone que posee este lector competente, con la “información nueva” que aporta una escueta narración (Barrera, “La narración mínima...” 15-21).

### **Complicidad en el pacto de lectura**

Las peculiaridades que presenta el proceso de comunicación en que se inscribe el microrrelato han llevado incluso a afirmar que “la minificción es la clave del futuro de la lectura, pues en cada minitexto se están creando, tal vez, las estrategias de lectura que nos esperan a la vuelta del milenio” (Zavala, “Seis problemas...” 14). Lo cierto es que el particular pacto de lectura<sup>10</sup> que se establece en torno al microrrelato es uno de los tópicos fundamentales en su estudio, ya que afecta al autor, al texto y al receptor: “En términos de experiencia lectora lo importante es determinar lo que el texto

---

<sup>10</sup> El concepto de lectura puede ser abordado desde distintas perspectivas teóricas (sociología de la literatura, psicolingüística, teoría de la comunicación, estética de la recepción, deconstructivismo...), pero en términos generales, la lectura puede entenderse como la operación por la que se hace surgir un sentido en un texto, de manera que el lector se convierte en coproductor del texto. En la lectura de la ficción narrativa, el lector tiene acceso a temas, ideas y valores a los cuales llega por el interés que las estrategias narrativas despiertan en él. Este proceso es dialéctico, ya que depende de las cualidades intrínsecas del texto, pero también de una interacción entre las informaciones textuales, los conocimientos intertextuales, la interpretación que surge de la obra y el sistema de valores del propio lector. Con la expresión *pacto de lectura* nos referimos a todos los procesos implicados en un acuerdo tácito entre autor y lector “basado en la llamada ‘suspensión voluntaria de la no creencia’ y orientado en el sentido de considerar culturalmente pertinente y socialmente aceptable el juego de la ficción”. (Reis y Lopes 96, 135-36).

presupone llenando los espacios vacíos de significación y proponiendo posibilidades semánticas inscritas en el proceso de producción” (Matić, “La minificción...” 328).

Los procesos de creación, textualización y recepción condicionan que la lectura del microrrelato sea exigente, abierta, reflexiva, recursiva y múltiple.

Es exigente porque, como ya se ha explicado, requiere amplios conocimientos y capacidades de todo tipo. Resulta abierta, ya que en el microrrelato se representan mundos ficcionales ontológicamente no saturados, que el lector tendrá que completar con sus conocimientos o con su imaginación. Ha de ser reflexiva, porque los procesos que se llevan a cabo en la lectura son laboriosos y complejos. Con frecuencia es recursiva, ya que el lector necesita volver a leer el relato para reasignar significaciones que en una primera lectura pueden haber sido mal interpretadas o interpretadas de manera incompleta. Y suele ser múltiple, porque admite diversas interpretaciones de distintos lectores y también varias interpretaciones que un mismo lector puede obtener de manera sucesiva o de manera simultánea, sin que resulten necesariamente excluyentes.

Estas propiedades de la lectura se encuentran implícitas tanto en la intencionalidad del autor al concebir, elaborar y escribir el texto, como en la actitud del lector habitual de microrrelatos, que ha de estar dispuesto a cooperar. Es decir, entre ellos se establece un pacto de lectura caracterizado por una gran complicidad, que se ve favorecida además por la pertenencia de ambos a un mismo contexto sociocultural y epistemológico.

## **Posmodernidad del microrrelato**

El contexto en que se desarrolla y consolida el microrrelato, que abarcaría las tres últimas décadas del siglo pasado y la primera de éste, parece estar dominado por la nueva episteme posmoderna.

Francisca Nogueroles recoge diversas concepciones que los teóricos han expuesto en torno a la posmodernidad. Según la autora, éstas se podrían sintetizar en dos posturas fundamentales: por un lado, aquellos teóricos -como Frederic Jameson- que explican la posmodernidad desde un punto de vista negativo, ya que la consideran una forma de pensamiento de signo conservador y opuesta a los postulados modernos, cuyas manifestaciones culturales denotan superficialidad, abolición de la historicidad, desaparición del sujeto individual, confusión entre lo culto y lo popular, primacía de lo tecnológico y aparición del pastiche, la réplica y el simulacro; y, por otro lado, teóricos -como Linda Hutcheon- que consideran que la posmodernidad es una continuación de los presupuestos de la modernidad en la que se superan sus falsas contradicciones para evolucionar hacia el eclecticismo y el relativismo, lo que en el ámbito cultural se traduce en el cuestionamiento de aspectos como la relación entre ficción e historia, la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto o las fronteras establecidas entre artes, géneros, discursos o disciplinas y en la preeminencia de lo discontinuo, local o marginal (“Micro-relato y posmodernidad...” 49-66).

También Ródenas de Moya afirma que se trata de una episteme propia de una época de transición en que han sido desmantelados los sistemas de valores absolutos -verdad, belleza y bondad-, sustituidos por el relativismo cultural, moral y epistemológico, y en la que predominan sentimientos de inconsistencia, intrascendencia y fugacidad (“Contar callando...” 8).

Partiendo de la “estrecha conexión entre la literatura de un tiempo con los sistemas de valores prevalentes en esa época” (Garrido Domínguez, “El microcuento y la estética posmoderna” 66), han sido varios los estudiosos que han abordado las características posmodernas de la narrativa contemporánea y, en concreto, del microrrelato. En esta línea de pensamiento ha surgido el término *nanofilología* para designar la investigación de las manifestaciones textuales mínimas, entre las cuales destacan las microficciones y, en especial, los microrrelatos. Según Ottmar Ette, esta sería una disciplina que investigaría sus formas, procesos y funciones, su papel como átomos representativos de una concepción de la literatura, su vinculación con otros fenómenos de miniaturización artística y, desde una perspectiva semiótica, una concepción del mundo y de un modo de vida (Ette, “Presentación” 81-84 y “Perspectivas de la nanofilología...” 109-25; Sánchez, “Nanofilología...” 143-52).

Para demostrar que el microrrelato –cuya consolidación es coetánea con el desarrollo de la posmodernidad- constituye una forma literaria paradigmática de esta nueva episteme, Francisca Nogueroles analiza en varios ejemplos los siguientes rasgos posmodernos: muestran un *escepticismo radical*, por lo que las verdades absolutas se ven sustituidas frecuentemente por el principio de contradicción o la paradoja; son *textos excéntricos* que experimentan con temas, personajes, formatos literarios y registros lingüísticos marginales; evidencian el *golpe al principio de unidad*, que defiende lo fragmentario y breve, además de propugnar la desaparición del sujeto tradicional, ya sea autor, narrador o personaje; son *obras “abiertas”*, cuya indefinición, ambigüedad y posibilidades sémicas exigen la participación activa del lector para su interpretación; hacen gala de *virtuosismo intertextual*, que denota la filiación del autor con la tradición cultural, cuyo bagaje se actualiza mediante el pastiche y la parodia; y emplean frecuentemente *el humor y la ironía*, lo que demuestra una actitud

distanciadora, cínica y una visión carnavalizadora de la realidad y la tradición (“Micro-relato y posmodernidad...” 49-66).

En el mismo sentido, Antonio Garrido analiza los rasgos posmodernos de la narrativa contemporánea y los aplica al microrrelato. En el plano del mundo ficcional y la historia destaca la incertidumbre respecto a los mundos representados o creados, la coexistencia de varios mundos posibles en un mismo relato, la ficcionalización de lo real (ausencia de límites entre realidad y ficción, narrativa antirrealista y mimética al mismo tiempo), la importancia de lo metaficcional, la intertextualidad (parodia y pastiche) y la importancia del azar en el devenir de la existencia. En el plano del discurso, destaca el hibridismo genérico-textual, el fragmentarismo en la construcción de la trama, la superposición de diferentes concepciones del tiempo, la preferencia por los escenarios urbanos o la disolución del sujeto (autor, narrador y personaje) y su recuperación –relativa- de su identidad mediante el tópico del “doble”. En consecuencia, en el ámbito pragmático, el lector –y no el autor- se erige como verdadero generador del sentido del texto, lo cual se relaciona con el relativismo propio de la posmodernidad (“El microcuento...” 52-66).

Con frecuencia se ha tomado la propuesta de Italo Calvino en su obra emblemática *Seis propuestas para el próximo milenio*<sup>11</sup> como punto de partida para la explicación de la posmodernidad del microrrelato. Así, Enrique Yepes retoma los “valores literarios” enunciados por Calvino y los aplica a estas formas breves: la *levedad* se percibe en la abstracción narrativa y en la constante depuración del lenguaje; la *rapidez* se aprecia en la velocidad del ritmo narrativo, aunque su amplitud semántica requiere –paradójicamente- una relectura; la *exactitud* se manifiesta en la elaboración

---

<sup>11</sup> *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1989) es un volumen en que se recoge un ciclo de conferencias que Calvino habría pronunciado durante el año académico 1985-1986 en la Universidad de Harvard. En el manuscrito inacabado que dejó antes de morir (19 de septiembre de 1985) sólo se encuentran desarrolladas cinco de las “seis propuestas” anunciadas en el título.

rigurosa del lenguaje pero también al evidenciar la insuficiencia o convencionalismo de la expresión verbal; la *visibilidad* se relaciona con la capacidad de sugerencia y con la estimulación de la imaginación del lector; y la *multiplicidad*, que justifica las intersecciones entre lo culto y lo popular, la hibridez del género o su vinculación con otras formas no literarias (“El microcuento hispanoamericano...”).

También Lauro Zavala adapta estos valores para convertirlos en rasgos definidores de la minificción, que enuncia como *brevedad*, *diversidad* o carácter proteico e híbrido, *complicidad* entre autor y lector, *fractalidad* o autonomía del fragmento como unidad autónoma, *fugacidad* ligada a los procesos de canonización genérica y *virtualidad*, que alude a las semejanzas entre la minificción y la escritura hipertextual propia de las nuevas tecnologías (*Cartografías...* 69-85). Y este mismo autor incluye gran parte de los microrrelatos en la categoría que denomina “cuento posmoderno”.

Además, se ha explicado la posmodernidad del microrrelato en relación con otros condicionantes socio-económicos y tecnológicos. Es frecuente la justificación de su brevedad y velocidad por el ritmo de vida trepidante de las sociedades capitalistas o neocapitalistas y su fractalidad por la pertenencia a los fenómenos “micro” -microempresa, microeconomía, microestrategia...- que asumen la fragmentación como un modo de diversificar y singularizar los componentes de un todo (Yepes, “El microcuento...” 95-108). También se suelen establecer analogías entre formas de minificción y otras formas de expresión contemporáneas como el anuncio publicitario, el corto cinematográfico o el cómic y, en especial, con las formas de hipertexto propias de las nuevas tecnologías o con textos breves frecuentes en los medios digitales como la entrada de *blog*, los mensajes de texto *SMS* o el intercambio en redes sociales como *Twitter*.

En este sentido, Julio Prieto ha puesto en relación la micronarratividad con las pulsiones del mercado actual de consumo cultural, caracterizado por la velocidad, y con el aligeramiento, popularización y vulgarización de la literatura, que se convierte en literatura *light*, literatura de masas o literatura de consumo (“Less is more...” 98). Desde este punto de vista, las formas narrativas breves estarían relacionadas con lo que se suele denominar subliteratura o infraliteratura.

Sin embargo, creemos que hay que abordar estos argumentos con cierta cautela, ya que los procesos de creación y recepción del microrrelato no son precisamente fáciles ni rápidos, por lo que resulta bastante dudosa su asociación al ritmo de vida vertiginoso. Por otro lado, su limitado éxito editorial no es comparable con la de cualquier *best-seller* extenso, lo cual contradice la hipótesis de que los lectores actuales prefieren consumir formas breves. Además, aunque es cierto que la minificción se ha visto favorecida por la difusión en medios digitales, es necesario distinguir entre procesos de creación y medios de difusión, así como reflexionar sobre la contribución objetiva de estas muestras para la consolidación del género, ya que a veces no responden a unos mínimos requisitos cualitativos ni canónicos (Muñoz Rengel, “Difusión...” 215-16; Ródenas de Moya, “Contar...” 8). Lo cual no se traduce, evidentemente, en que todas las formas breves se puedan considerar “productos subliterarios”.

En resumen, no se puede negar que el pensamiento y la estética de la posmodernidad inciden en ciertos rasgos del microrrelato, aunque no constituyan su única justificación. Entre ellos destacan el mundo ficcional abierto y ambiguo que cuestiona las verdades absolutas, la profunda filiación cultural guiada por un afán desmitificador, la preferencia por lo marginal o excéntrico, la hibridez formal y la actitud crítica que, aparentemente superficial, se expresa mediante el humor, la

depuración del lenguaje y la precisión de imágenes con gran poder de sugerencia. Pero, sobre todo, el carácter posmoderno del microrrelato se percibe en su capacidad de integrar aspectos considerados tradicionalmente antagónicos como realidad y ficción, tradición culta y tradición popular, complejidad semántica y sencillez formal, atomización de elementos sémicos y autonomía referencial o fragmentarismo en el discurso y unidad de efecto.

La presencia de estos rasgos supone la aceptación de nuevas reglas en un pacto de lectura claramente condicionado por las circunstancias socioculturales y la tradición literaria en que se inscriben el autor, el texto y el lector. Posiblemente, este nuevo pacto de lectura sea la característica posmoderna más sobresaliente del microrrelato.

### **EL MICRORRELATO COMO HECHO LITERARIO**

Una vez revisados los rasgos del microrrelato más estudiados, creemos que esta forma se debe abordar desde una perspectiva teórica múltiple, que permita integrar características que han sido analizadas o sugeridas desde la pragmática literaria, la semiótica o la lingüística del texto. De este modo, se obtendrá un esquema de rasgos genéricos que sean definidores, delimitadores de su paradigma y distintivos respecto a otras formas. Además, estos rasgos, que consideramos constantes y aplicables a la práctica totalidad del corpus, se diversifican en una serie de aspectos concretos que poseen un alto índice de frecuencia, aunque las consideramos como variables<sup>12</sup>. A modo de síntesis integradora, repasaremos y organizaremos estas constantes con sus variables más frecuentes sin olvidar la sabia advertencia de David Lagmanovich: “Toda caracterización de un género literario debe tener la flexibilidad necesaria para aceptar

---

<sup>12</sup> Aunque esta teorización se presente según un esquema deductivo –de lo general a lo particular–, se ha obtenido necesariamente por un proceso inductivo desde las realizaciones particulares.

desviaciones menores, gestos de experimentación y hasta deliberadas transgresiones” (“En el territorio de los microtextos” 5).

Para abordar el hecho literario en su conjunto, partiremos del marco socio-cultural en que se produce para analizar después el proceso de creación, la obra en sus distintos planos o niveles y el proceso de recepción.

### **Rasgos pragmáticos: el autor en su contexto**

En el nivel pragmático, el primer rasgo caracterizador del microrrelato y del que se derivan algunas de sus características más relevantes se relaciona con el contexto en que se desarrolla y se consolida: la posmodernidad. Autor y lector comparten mentalidad, visión del mundo, percepción de la tradición cultural y actitud estética, condicionadas por la episteme posmoderna. Las características más frecuentes en que se concreta esta episteme son el relativismo respecto a las verdades absolutas, el distanciamiento hacia la realidad, una actitud de continuidad y ruptura ante la tradición, el hibridismo genérico-textual y el fragmentarismo. La pertenencia a este marco común incide en la complicidad que se establece entre emisor y receptor en torno a un texto que, pese a su brevedad, ambos consideran autónomo.

En este contexto, un autor con dominio de las competencias cultural, narrativa, lingüística y emocional aborda el proceso de escritura con una clara intención de impresionar al lector que puede ir unida a una perspectiva sutilmente crítica, ya que tras una primera reacción de asombro suele pretender que ésta deje paso a la reflexión. En su afán experimental, el autor está dispuesto a aprovechar todo tipo de materiales culturales o *paraculturales* de la tradición o del presente -temas, motivos y *cuadros*; historias, personajes, tiempos y espacios; géneros, discursos y estilos- para crear una nueva forma de expresión.

Esta actitud autorial implica que en el proceso de creación se parta de un referente amplísimo, constituido a partir del mundo real y de otros mundos de ficción creados y textualizados en la tradición literaria, que habrá de convertirse en un mundo ficcional heterogéneo con una elevada filiación cultural.

### **Rasgos de la historia**

La complejidad del mundo ficcional habrá de trasladarse a un texto con alta densidad sémica que se rige por una peculiar construcción macrosintáctica.

La mimesis de la realidad se combina con lo onírico, lo filosófico, lo metafísico, lo simbólico o lo fantástico; cobra gran relevancia la metaficción; y, sobre todo, se emplea la intertextualidad, que puede ser exoliteraria o endoliteraria, externa al autor o interna a sus propios textos, y que con frecuencia forma parte de un proceso de *hiperhipertextualidad*, resultado de transformaciones sucesivas. Ante los materiales temáticos que trata, el autor adopta actitudes distanciadoras, críticas o lúdicas de las que no está exento el humor de intención paródica, satírica o irónica.

En este proceso de creación, se establece una macroestructura caracterizada por su virtualidad narrativa, ya que la fábula se adelgaza notablemente y sus incertidumbres se manifiestan en el discurso con rasgos como la indeterminación, supresión o presencia sólo sugerida de algunos elementos propios de la narración relacionados con los hechos, los personajes, el tiempo o el espacio; la simplificación de la historia, que puede quedar reducida a la anécdota; la existencia de vacíos narrativos -más allá de la elipsis- que el lector deberá reconstruir; y la transmutación de su narratividad, que puede estar disimulada u oculta tras otro tipo de superestructura, lo que conduce a analizar el carácter proteico o fronterizo de muchos microrrelatos. El discurso resultante, que es de

una brevedad extrema, se dispone en una microestructura textual concisa cuyas principales características son la intensidad y la tensión narrativas.

A pesar de que algunos estudiosos han destacado su falta de complejidad estructural, las estrategias por las que se consigue la aparente simplicidad son variadas. Estas se basan en el hábil manejo de procedimientos de ocultación, distracción y demora que en cualquier cuento afectan a la relación entre la línea visible del relato y su lado oculto (Samperio, “Para dar en el blanco...” 4-10). Pero en el microrrelato, esa historia oculta suele transcurrir difusa, incluso divergente y contradictoria respecto al discurso, por lo que el clímax, es decir, el momento de confrontación entre las dos líneas, resulta más impactante, sorprendente o enigmático. Para conseguir este tipo de efectos, el escritor elabora un discurso en el que adquieren gran relevancia ciertos elementos de la estructura microsintáctica y se esmera en cincelar un lenguaje que encierre la máxima expresividad en una extensión mínima.

### **Rasgos del discurso**

Algunas estrategias referidas al título, al inicio, a la indeterminación discursiva y a los cierres, habituales en la narrativa y sobre todo en el cuento, forman parte de la especificidad genérica del microrrelato.

El título, parte del paratexto relacionado dialécticamente con el texto, no sólo contiene función fáctica por su intención de captar la atención del lector y orientarlo hacia la anécdota, sino que pretende estimular su sensibilidad, ya que puede aportar valiosa información, pero también desvirtuarla u ocultarla. Basilio Pujante ha establecido las fórmulas lingüísticas más frecuentes –nombre propio, sintagma nominal, metáfora...- y diversos tipos de títulos: onomástico (basado en el personaje); referencial (resume lo esencial de la trama); intertextual (alude a personajes históricos o motivos de

la tradición); genérico (orienta respecto al género al que pertenece el texto); catafórico (anticipa una parte relevante del discurso o del significado del relato); sustentado en lexicalizaciones o refranes, que el autor suele “desautomatizar” (“Minificción y título” 245-59).

Junto al título, el inicio es otro elemento que adquiere gran relevancia estructural y semántica, ya que con frecuencia el lector ha de volver a ellos para configurar o reconfigurar el significado del relato. Al igual que en otras formas narrativas breves, en el inicio del microrrelato se suele prescindir del marco espacio-temporal y de la situación inicial, es decir, se plantea *in medias res*.

El final de los microrrelatos es uno de los aspectos estructurales que ha suscitado mayor atención. David Lagmanovich distingue varios procedimientos de finalización, todos ellos basados en la reasignación de significados y orientados a producir asombro o incluso sorpresa: repetición de una frase o palabra del inicio, que puede aparecer con leves cambios y permite efectuar una relectura; inversión de una situación o un mensaje, que obliga a realizar una reinterpretación; y epifanía o revelación de algo que ha permanecido oculto o ambiguo (*El microrrelato...* 103-22). El empleo de estos procedimientos no obsta para que con frecuencia el desenlace del microrrelato sea abierto o, al menos, abierto a posibles interpretaciones.

Entre el inicio y el cierre del microrrelato, se desarrolla un discurso caracterizado por la elipsis, que se erige en técnica constructiva fundamental y compleja, ya que engloba lo desconocido por autor y lector, los vacíos deliberados respecto a elementos narrativos, las alusiones más o menos veladas y lo que se apunta con ciertos indicios. La expansión semántica que ha de experimentar la base textual se fundamenta tanto en presuposiciones y saberes compartidos entre autor y lector - conocimiento de cuadros o *frames*, reconocimiento de diversos tipos de

intertextualidad- como en su complicidad para el desciframiento de implicaciones y alusiones que se manifiestan en huellas lingüísticas (Tomassini, “La minificación como clase textual transgenérica” 79-94).

De este modo, los elementos de la narración que tienen su origen en la historia -hechos, personajes, tiempo y espacio- o en la enunciación –focalización, narrador y niveles narrativos- suelen presentarse de manera escueta o sucinta en el discurso.

En la progresión narrativa, se suelen elidir o subvertir las relaciones de causalidad que condicionan cambios en los hechos, cuya evolución se dispone en el eje cronológico. Esto incide en el carácter abierto del microrrelato, cuya estructura se puede considerar centrípeta por su autorreferencialidad y centrífuga por su polisemia, ambigüedad y simbolismo.

Los personajes pueden ser arquetipos fijados en el inconsciente colectivo, aunque también es posible que sean personajes complejos –redondos- y con cierta evolución a los que apenas se describe o caracteriza, dejando al lector su co-construcción. Con frecuencia carecen de nombre propio, aunque otras veces se emplean personajes ya conocidos -bíblicos, históricos, mitológicos, legendarios, literarios o pertenecientes a la cultura popular (Koch, “Diez recursos...”)-, cuya caracterización es innecesaria.

Respecto a los fenómenos que afectan al tiempo del discurso, el orden y la frecuencia suelen simplificarse, prescindiendo de alteraciones en la línea cronológica. Pero la duración, es decir, la relación entre el período que abarca el tiempo de la historia y su representación en el discurso resulta diversa: la historia puede abarcar un largo período temporal o un instante, pero en el discurso, “la fluencia temporal es sentida como límite impuesto” (Andrés-Suárez, “El micro-relato...” 90), lo que se traduce en

frecuentes anisocronías como las indeterminaciones, los sumarios y, sobre todo, las elipsis temporales.

En cuanto al espacio, las referencias a lugares concretos suelen ser muy reducidas y las descripciones son escasas, a no ser que sean especialmente relevantes en relación con la acción y los personajes. También es frecuente que el espacio adquiera un valor metafórico o simbólico y que solucione su indeterminación mediante la intertextualidad literaria o extraliteraria.

En el plano de la enunciación, el microrrelato se ve afectado por la indefinición o destrucción del sujeto, propia de la posmodernidad. Laura Pollastri defiende que el sujeto de la enunciación se sitúa en un terreno indefinido entre lo real (autor) y lo ficcional (narrador), por lo que el lector se le plantean dudas acerca de si la experiencia que relata quien enuncia el discurso pertenece al mundo de la realidad o al de la ficción (“La figura del relator...” 162). Según Pollastri, “Este efecto de indecisión que opera en el momento de la lectura es uno de los núcleos más eficaces en la producción de sentido en los microrrelatos” (“Microrrelato y subjetividad” 82), ya que al no trazarse una frontera precisa entre el autor empírico y el narrador ficcional, se pone bajo sospecha tanto la realidad como la ficción. También es frecuente la focalización inesperada de un tema, motivo o situación desde un punto de vista poco habitual, lo que con frecuencia resulta paradójico y produce asombro en el lector.

En cuanto al narrador, suele mantener una posición extradiegética y ser heterodiegético, lo que en el microrrelato se traduce en un grado elevado de omnisciencia cuya voz se expresa en tercera persona, es decir, un demiurgo que parece percibir y dominar la totalidad del mundo creado. Mención aparte merece la presencia del narrador protagonista (intradiegético y homodiegético), que relata desde la primera persona con la intención de hacer compartir al lector sus vivencias emocionales

(Andrés-Suárez “El microrrelato: caracterización...” 26) y, sobre todo en los microrrelatos fantásticos, hacerle partícipe de su perplejidad ante un mundo complejo y sorprendente.

Por lo general, el diálogo y la descripción son formas del discurso poco frecuentes, a no ser que adquieran una función extremadamente significativa. Por ejemplo, esto ocurre en los microrrelatos-escena, que se aproximan al texto dramático, o en microrrelatos que emplean recursos descriptivos como la *ekphrasis*, la *hypothiposis* y la *evidentia*, cuyas imágenes aportan gran intensidad (Noguerol, “Minificción e imagen...” 183-206); Tomassini, “Naturalezas...” 6-17).

La tendencia del microrrelato a la hibridez discursiva y genérica se relaciona con su carácter fronterizo y proteico, manifestación de una amplia y variada *architextualidad* que le ha valido la calificación de “des-generado” (Rojo, “El minicuento...” 1-4). Más adelante profundizaremos en sus relaciones con otras formas literarias y no literarias.

En lo que respecta a la esmerada elaboración del lenguaje, en el microrrelato se aún una gran capacidad connotativa con la precisión que exige la extrema brevedad, por la que los indicios lingüísticos de lo elidido son imprescindibles. El poder de sugerencia se consigue mediante el empleo de signos<sup>13</sup> que desde el discurso remiten a significaciones con dimensión metafísica, existencial o social imbricadas en lo más profundo del plano de la historia, a las categorías narrativas de este mismo nivel y a su manifestación en el discurso. De este modo, recursos como el símbolo, la metáfora o la metonimia no constituyen sólo procedimientos estilísticos, sino que se erigen en claves sémicas y constructivas.

---

<sup>13</sup> El concepto de signo literario, procedente de la semiótica, ha sido analizado en distintos niveles de la narración: representa sentidos relacionados con una cosmovisión individual y contextual; opera también en los niveles de la historia y del discurso en cuanto al sentido que adquieren personajes, acciones, espacio, tiempo, focalización y voz narrativa; y, finalmente, también se puede presentar como recurso estilístico de carácter léxico-semántico (Reis y Lopes 226-29).

La capacidad connotativa se concreta también en su fuerza evocadora, que en el microrrelato apunta con frecuencia hacia uno o varios hipertextos. Son muchos los procedimientos léxico-semánticos relacionados con el diálogo intertextual como la quiebra de un lugar común ideológico mediante la paradoja, la explotación lúdica del doble sentido y el calambur, la desautomatización de clichés por restitución del sentido propio a expresiones lexicalizadas o la redefinición -definición apócrifa de un lexema- por introducción en un contexto anisotópico (Tomassini, “La minificción...”).

Además, es frecuente que el afán de originalidad se manifieste en recursos de experimentación lingüística en los planos fónico, morfosintáctico y léxico-semántico, entre los que destaca el empleo de rimas internas, aliteraciones y derivación o paronomasia, la utilización de variados registros lingüísticos o la inclusión de neologismos, arcaísmos y disfemismos (Noguerol, “Sobre el micro-relato...” 117-33). Porque el afán lúdico se expresa en juegos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, como ha ilustrado Francisca Noguerol en un conjunto de célebres microrrelatos (“Palabras prójimas...” 11-32).

Muchos de estos procedimientos tienen el objetivo de quebrar las expectativas del lector y de compartir con él una actitud de sutil crítica distanciada respecto al mundo presentado o representado. Esta actitud se suele tomar en clave humorística y se concreta en diversos procedimientos que expresan ingenio, ironía, parodia o sátira (Koch, “Doce recursos más...” 42-50).

### **Rasgos pragmáticos: el lector en su contexto**

A partir del texto, el lector ha de recorrer un camino inverso en un proceso de co-creación muy exigente ante el cual, sin embargo, muestra una actitud lúdica y abierta al asombro. En primer lugar, no sólo ha de ser capaz de descodificar un lenguaje que

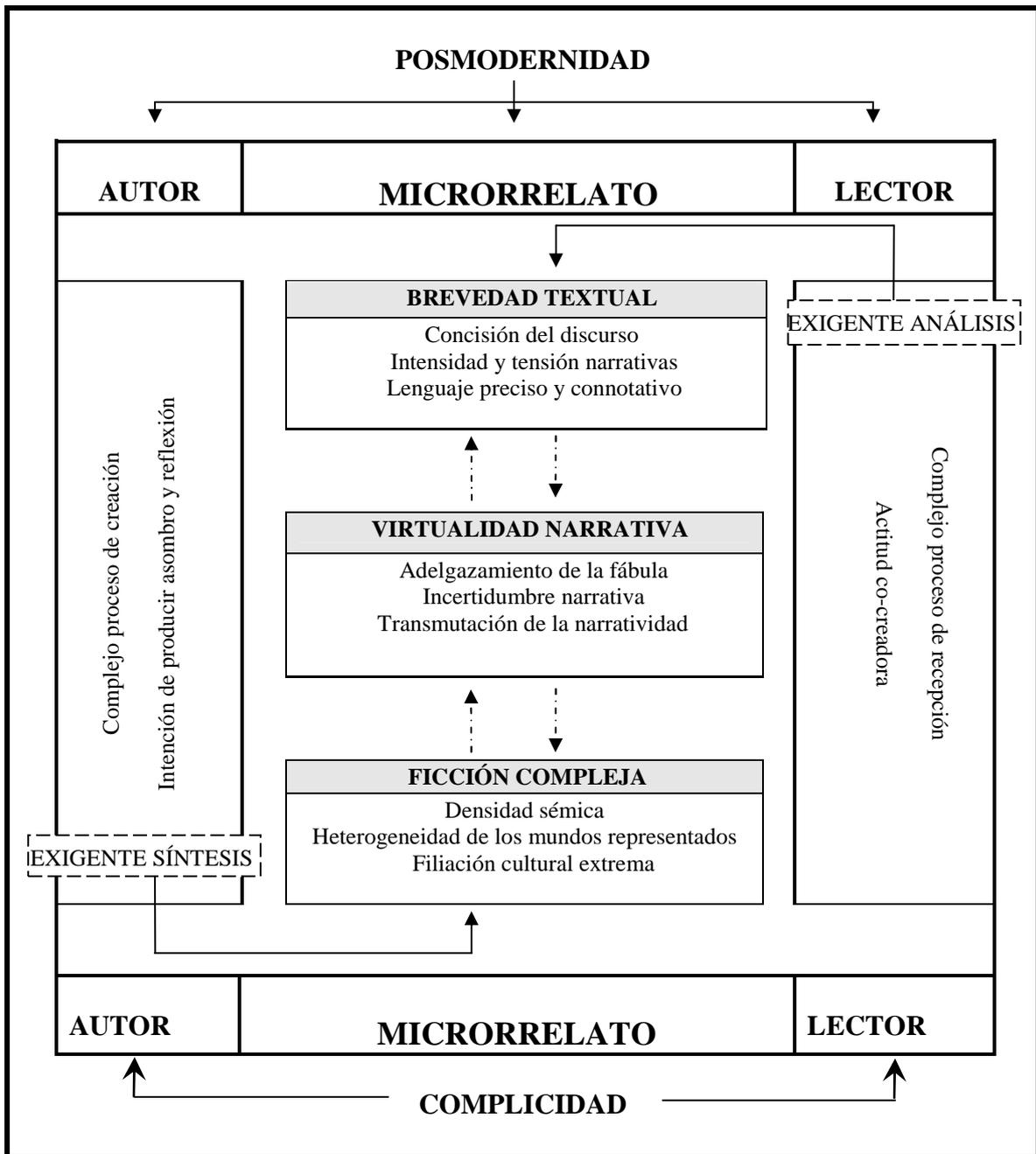
combina univocidad y plurisignificación, sino que también ha de reconocer las huellas o indicios lingüísticos de los elementos narrativos sugeridos, elididos o silenciados. A partir de ahí, el lector configura una historia o fábula, que en esencia coincide con la que ideó el autor, pero en la que habrá debido solucionar algunas zonas de incertidumbre por su cuenta. De este modo, el lector accederá en uno u otro grado al mundo ficcional complejo y heterogéneo que concibió el autor, y captará en mayor o menor medida su actitud crítica y las conexiones culturales de las que se ha servido.

En el microrrelato contemporáneo, la pertenencia a ese marco común que de manera más o menos acertada o precisa denominamos posmodernidad, incide en la complicidad que se establece entre emisor y receptor. Este no solo reconoce ciertos principios generales como el relativismo, el distanciamiento, la interpretación individual o el minimalismo, sino que también acepta su concreción literaria en rasgos como la doble actitud de continuidad y ruptura respecto a la tradición, el hibridismo genérico-textual, la “desautomatización” del lenguaje, la condensación expresiva o el fragmentarismo.

En la página siguiente, representamos el proceso comunicativo en un esquema que, a modo de síntesis gráfica, incluye las interrelaciones entre el marco o contexto en que se desarrolla el microrrelato, el proceso de creación, el resultado textual y el proceso de recepción (*Cuadro 1*). Como se puede observar, sus rasgos genéricos devienen tanto de los elementos implicados en este proceso como de las relaciones establecidas entre ellos.

Los rasgos específicos, que constituyen concreciones de estos rasgos genéricos y que presentan un elevado índice de frecuencia en el corpus, se sintetizan en otro esquema en que se distinguen niveles o planos que, no obstante, se encuentran interconectados (*Cuadro 2*).

## EL MICRORRELATO: RASGOS GENÉRICOS



*Cuadro 1*

## EL MICRORRELATO: RASGOS ESPECÍFICOS

<b>MICRORRELATO</b>		
<b>RASGOS PRAGMÁTICOS</b>		
<b>CONTEXTO</b>	<b>EMISOR</b>	<b>RECEPTOR</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Relativismo</li> <li>- Distanciamiento</li> <li>- Continuidad/ruptura con la tradición</li> <li>- Hibridismo genérico- textual</li> <li>- Fragmentarismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dominio de competencias:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• cultural</li> <li>• narrativa</li> <li>• lingüística y literaria</li> <li>• emocional</li> </ul> </li> <li>- Afán experimental</li> <li>- Actitud crítica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dominio de competencias:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• cultural</li> <li>• narrativa</li> <li>• lingüística y literaria</li> <li>• emocional</li> </ul> </li> <li>- Afán lúdico</li> <li>- Lectura reflexiva</li> </ul>
<b>RASGOS DE LA HISTORIA</b>		
<b>CONTENIDO</b>	<b>CONSTRUCCIÓN MACROSINTÁCTICA</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Línea difusa entre realidad y ficción</li> <li>- Presencia de lo onírico, lo filosófico, lo metafísico, lo fantástico, lo metaficcional...</li> <li>- Intertextualidad exoliteraria y endoliteraria</li> <li>- Ironía, parodia, sátira...</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Simplificación de la historia</li> <li>- Imprecisión en la acción del relato oculto</li> <li>- Indeterminación de elementos narrativos</li> <li>- Destrucción del sujeto</li> <li>- Carácter proteico</li> </ul>	
<b>RASGOS DEL DISCURSO</b>		
<b>CONSTRUCCIÓN MICROSINTÁCTICA</b>	<b>LENGUAJE</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Relevancia de títulos, inicios y cierres</li> <li>- Personajes poco caracterizados</li> <li>- Empleo de anisocronías</li> <li>- Escasas descripciones del espacio</li> <li>- Narrador heterodiegético (demiurgo) o narrador homodiegético (cómplice)</li> <li>- Transdiscursividad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Precisión en los indicios de aspectos elididos</li> <li>- Importancia del símbolo, la metáfora, la metonimia y la paradoja</li> <li>- Desautomatización del hipertexto y de las expresiones lexicalizadas</li> <li>- Experimentación lingüística</li> <li>- Procedimientos humorísticos</li> </ul>	

*Cuadro 2*

## CAPÍTULO 2

### ESTATUTO GENÉRICO DEL MICRORRELATO

Antes de abordar y justificar el estatuto genérico del microrrelato, parece necesario plantear -aunque sea de manera sucinta- distintos puntos de vista desde los que se han abordado los géneros, así como la distinción entre géneros naturales y géneros históricos. También revisaremos la relación entre cuento y microrrelato. Como conclusión, expondremos nuestra postura respecto a la especificidad del microrrelato como género narrativo.

#### LOS GÉNEROS DESDE DISTINTAS PERSPECTIVAS

Para comprender el estado de la cuestión en la actualidad, se han de citar ciertas contribuciones fundamentales que a lo largo de la historia de la teoría de los géneros resultan calas ineludibles. En este somero recorrido seguiremos a Huerta Calvo (“Resumen histórico...” 87-140) y a Rodríguez Pequeño (“Géneros literarios...”17-52).

La historia de la teoría de los géneros parte de los textos seminales de Platón y Aristóteles y de las aportaciones didáctico-preceptistas de Horacio y Quintiliano en el clasicismo. Durante la Edad Media, destaca la atención de Dante a los géneros poéticos, pero será en el siglo XVI cuando se consolide el modelo clásico. En el siglo XVII se produce cierto cuestionamiento de estos modelos con obras como el *Arte Nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. Durante el Neoclasicismo se produce una nueva aceptación del sistema aristotélico-horaciano. En el siglo XIX se produce una inflexión

en la concepción de los géneros debido al enfoque anti-preceptivo propio del Romanticismo, a la sistematización llevada a cabo por Hegel en sus *Lecciones de estética* y al influjo del Positivismo en la idea de que los géneros pueden evolucionar condicionados por las circunstancias históricas.

En el siglo XX, se pueden destacar algunas iniciativas, aunque la teorización al respecto resulta difícil de abarcar, dada la diversidad de enfoques. Así, en el ámbito del idealismo, Benedetto Croce defiende que la teoría de los géneros falsea el juicio estético, ya que cada obra es única e irrepetible. Serán los formalistas rusos quienes relacionen la noción de género con la idea de la evolución literaria (Viktor B. Shklovski) y con las funciones del lenguaje (Roman Jakobson). En el marco del New Criticism, Northrop Frye establece una teoría sobre categorías o modos preexistentes (mítico, maravilloso o fantástico, mimético –elevado y bajo-, irónico). Emil Staiger defiende la existencia de actitudes (lo lírico, lo épico, lo dramático), que pueden penetrar en los géneros en uno u otro grado, ya que los considera flexibles y permeables. George Lukács percibe los géneros en su dimensión social en tanto que se ven condicionados por circunstancias históricas, económicas y culturales que pueden producir la desaparición de unos o la creación de otros. Con Gérard Genette surge el concepto de architextualidad como conjunto de todos los géneros, y el de de architexto o género. Mijail Bajtín introduce el criterio de la voz, lo que le lleva a distinguir géneros monológicos y géneros dialógicos. Tzvetan Todorov aplica el estructuralismo para distinguir una matriz universal de la que se derivan los diferentes géneros y los textos concretos, al mismo tiempo que establece un proceso dialéctico por el que unos géneros provienen de otros por *inversión*, por *desplazamiento* o por *combinación*. Finalmente, frente a estas últimas teorías, predominantemente inmanentistas, habría que destacar dos iniciativas fundamentales: la defendida por Robert Scholes, que pretende explicar la

organización genérica de la ficción literaria según la relación entre el mundo ficcional y el mundo real, lo cual le lleva a distinguir tres posibilidades –el mundo ficcional puede resultar mejor, peor o igual al mundo de la experiencia-, que englobarían a su vez distintos modos; y la teoría de Wolf-Dieter Stempel, para quien lo importante es la recepción que realiza el lector de los distintos modos de ficción.

Por tanto, en la actualidad se pueden establecer una serie de tendencias generales según la perspectiva teórica desde la que se aborde la teoría de los géneros. La lingüística del texto se centra en las superestructuras, discursos, modalidades y tipologías textuales. La semiótica relega el concepto de género porque prefiere la noción más amplia de código cultural. La pragmática concibe el hecho literario como acto de comunicación, por lo que atiende a la incidencia de los factores comunicativos en el género. Y la estética de la recepción se centra en las expectativas del lector como aspecto genérico determinante. Es decir, en las distintas aproximaciones se han primado uno o varios aspectos para conceptualizar y diferenciar los géneros: rasgos referenciales, con especial atención a la mimesis; rasgos diegéticos, tanto semánticos, como estructurales y estilísticos; características de los procesos de producción y recepción; o su dependencia de factores socio-culturales. Parece evidente que lo deseable para perfilar un género es combinar requisitos pragmáticos, semánticos y los relacionados con las propiedades verbales (Marie-Laure Ryan, 253-301).

Por otro lado, la teorización acerca de los géneros literarios no siempre se produce con la misma intención. Cabría distinguir aquí tres finalidades básicas, que no suelen ser excluyentes: una pretensión *clasificadora*, que busca establecer una taxonomía según rasgos constantes y variables; una pretensión *descriptiva*, que tiene como objeto estudiar las variaciones históricas de los géneros; y una pretensión *normativa*, que establece unas reglas para la producción e interpretación de los textos.

Para acotar la definición de género literario suelen combinarse varias perspectivas y finalidades. Así, Miguel Ángel Garrido Gallardo enuncia la siguiente definición (“Géneros literarios” 168):

El género, en suma, se nos presenta como *una institución social [...] que entraña un modelo de escritura para el autor [...], que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativa para el lector [...], que posee una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre un libro que se llama novela o poemario; y una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético..*

Con lo expuesto hasta el momento, parece claro que los géneros son susceptibles a la evolución diacrónica. Miguel Ángel Garrido explica que géneros y diacronía se encuentran íntimamente relacionados, ya que “los géneros nacen, se desarrollan, se reproducen y mueren”. La aparición de un género, configurado casi siempre a partir de otro anterior, está sometido a *titubeos, avances y regresiones*, y es *fruto de lo individual y lo social*: “El autor alumbró nuevas fórmulas en virtud de las posibilidades que le aparecen en su momento y esas nuevas formas se consolidan si hay un público (entonces o más tarde) que les presta la debida atención” (*Nueva introducción... 285-86*).

Como se anunciaba al principio de este apartado, es a partir del Romanticismo (aunque con precedentes en el Barroco) cuando se relativizan los valores estéticos y se acepta que las reglas pueden cambiar, lo cual repercutirá directamente en el giro desde una concepción preceptiva a una concepción descriptiva de los géneros, en la disolución de las fronteras genéricas hasta entonces inamovibles y en el nacimiento de géneros híbridos. También el Positivismo dominante en la segunda mitad del siglo XIX contribuyó a asentar las ideas de que, aunque existen como entidades universales, los

géneros pueden transformarse. A partir de estas concepciones, teóricos como Marie-Laure Ryan o Fernando Lázaro Carreter han establecido que cuando el conjunto de reglas que define un género se ve ampliado con uno o más requisitos, surge un género nuevo como superación del límite de otro anterior. Esta concepción sobre la transformación de las formas se concreta en el Formalismo Ruso con el concepto de desautomatización –cuyo principal agente es la parodia- como factor decisivo en la evolución y transformación de los géneros (Rodríguez Pequeño 17-59).

De la aplicación de las perspectivas sincrónica y diacrónica, así como de la combinación de una normativa universal y atemporal con concreciones particulares y temporales, surgen diferentes acepciones del término “género” que conviene precisar.

En primer lugar, la mayoría de la crítica coincide en distinguir tres géneros naturales o fundamentales: lírica, épica y dramática (a los que se suele añadir la didáctica). Estos géneros naturales o fundamentales se concretan en los denominados géneros históricos o clases textuales, como son la epopeya o la novela dentro del género épico, o la tragedia y el auto en el género dramático. Los géneros históricos cumplen requisitos atemporales y universales propios de los géneros naturales en los que se integran, pero también están sujetos a variaciones socio-culturales que inciden en los modelos creados por los autores, en el texto resultante y en el modelo reconocido por los lectores. Es decir, los géneros históricos tienen la posibilidad de transformarse y de diversificarse. Esto implica que de la transformación de un género histórico puede surgir otro nuevo y que en su diversidad interna se pueden distinguir variedades o subgéneros. Estas variedades se pueden diferenciar por sus rasgos temáticos, aunque también por ciertas peculiaridades pragmáticas y estilísticas: cuento popular, novela de aventuras, drama de personaje... Y también se pueden clasificar según ciertos condicionantes históricos: novela gótica, drama isabelino... Es decir, que se pueden

establecer cuatro niveles en cuanto al sentido que otorgamos a la palabra ‘género’: géneros teóricos, géneros históricos, subgéneros temáticos y subgéneros históricos. (Garrido Gallardo, *Los géneros...* 41 y “Géneros...” 176-77).

Últimamente, desde la teoría de los polisistemas se estudian los fenómenos literarios integrados en un ámbito cultural más amplio. La evolución de los géneros y su variedad empírica se pueden abordar desde los diversos factores que inciden en el hecho literario y, sobre todo, desde las relaciones que se establecen entre ellos: el *producto* -obra literaria- es elaborado por un *productor* -autor- en conformidad (o disconformidad) con un *repertorio*; ese producto encuentra su canal de transmisión hacia el *consumidor* -receptor- en el *mercado*; y todo el proceso se realiza en el marco de una *institución*, es decir, de un contexto socio-cultural determinado (Bartolomé 44-67)<sup>14</sup>.

#### **EL PROBLEMA FUNDAMENTAL: CUENTO Y MICRORRELATO**

Tras estas precisiones iniciales y teniendo en cuenta los rasgos que hemos establecido como constantes para el microrrelato, parece clara su inclusión en el género épico-narrativo<sup>15</sup>.

El problema fundamental que se plantea es su distinción respecto al cuento. ¿Son géneros históricos diferentes? ¿Es el microrrelato una variedad o subgénero teórico o

---

<sup>14</sup> En su tesis doctoral sobre el cuento literario español, Cristina Bartolomé aplica a los géneros la teoría de los polisistemas enunciada por Itamar Even-Zohar, quien retoma el esquema de la comunicación lingüística de Roman Jakobson. Para Even-Zohar, los conceptos de *productor*, *consumidor*, *producto*, *mercado*, *institución* y, sobre todo, *repertorio* son más amplios que los planteados por el formalismo, ya que pretenden poner de relieve la incidencia del componente socio-cultural y del económico en las relaciones que se establecen en el ámbito de la cultura y, en concreto, en el de la literatura. Así, por ejemplo, con *repertorio* se amplía el concepto de código, ya que se refiere “tanto a las reglas como a los materiales que regulan la producción y el consumo” y no contiene sólo unidades lingüísticas, sino también unidades culturales o modelos (44-67).

<sup>15</sup> Tomamos esta denominación de García Berrio y Huerta Calvo, que optan por la distinción de géneros poético-líricos, géneros épico-narrativos y géneros teatrales (*Los géneros literarios...*).

histórico del cuento? ¿Responden a los mismos rasgos, por lo que no se puede establecer ninguna diferenciación?

Intentaremos revisar brevemente algunos aspectos del cuento, como su denominación, su origen y los rasgos que se le suelen atribuir, para después establecer analogías y diferencias con el microrrelato o su posible relación genealógica.

### **El cuento como género literario**

El término cuento, que procede de la voz latina *computare*, se empleó en nuestro país hasta el Renacimiento para designar al cuento oral relacionado con la anécdota, el proverbio o la fábula y, en general, con las formas simples. En el Romanticismo, el término se solía aplicar a aquellas composiciones de origen popular –infantiles, legendarias o fantásticas-, aunque hubieran sido versionadas y transformadas por un autor, y también a relatos breves originales escritos, aunque a estos también se les denominaba novela corta, cuadro de costumbres o relación. Así, el cuento se percibía como un género menor respecto a la novela ya que, en general, se le atribuía una menor complejidad en la acción y en el tratamiento del tiempo, del espacio y de los personajes. En la actualidad, los teóricos suelen diferenciar las expresiones ‘contar’, de significado restringido, ‘narrar’, con un significado más amplio aunque dentro de lo ficcional, y ‘relatar’, que sería un hiperónimo capaz de incluir historias tanto ficcionales como no ficcionales. Tal vez esta sea la razón principal por la que se prefiere el término relato, que designa una forma menos restrictiva de narrar y lo distingue de las formas simples y de los cuentos infantiles (Castagnino 193-205; Anderson Imbert, *Teoría...* 13-18).

Aunque la cuestión de su origen parece controvertida, todos los teóricos coinciden en señalar que el acto de contar responde a una necesidad antropológica, lo que explicaría sin problemas el surgimiento del cuento de transmisión oral perteneciente

al acervo cultural popular. Pero el asunto se complica si nos referimos al cuento literario o cuento de autor. Esta distinción ya fue observada por Baquero Goyanes, quien advertía de que “La historia del género *cuento* se configura como una de las más dilatadas y remotas, o bien como una de las más breves y recientes, según se atienda al cuento de tipo popular y tradicional o de tipo literario, tal como viene cultivándose a partir, sobre todo, del siglo XIX” (*Qué es...* 26). José R. Valles precisa los criterios que condicionan esta necesaria distinción: origen popular frente a individual; autor anónimo frente a autor conocido; transmisión oral frente a transmisión escrita; trayectoria histórica ancestral frente a surgimiento en el siglo XIX; vinculación genérica con formas simples frente a parentesco con formas literarias; y tema tradicional frente a tema original (*Teoría de la narrativa...* 52). Aunque en esta relación echamos de menos criterios discursivos, que también se podrían aplicar para diferenciar cuento popular y cuento literario.

La teoría más generalizada plantea que el cuento literario evoluciona a partir del cuento oral, aunque también hay quienes lo ven como un género menor que en nuestra época toma muchos elementos de la novela, como si fuera una especie de reducción o simplificación de la misma. Luis Beltrán defiende que el cuento es un género no sólo autónomo de la novela, sino opuesto por su origen, naturaleza e historia, aunque en la evolución de los géneros es habitual que se produzcan aproximaciones y deslizamientos, por lo que el cuento en la actualidad ha asumido características propias de la novela (“El cuento...” 15-31; “Pensar el cuento...” 547-60). Una posición algo distinta es la que mantiene Eugenio Maqueda, quien propone la oposición entre cuento popular y relato *borgiano*, así como la adopción de este último término para designar los relatos breves que se caracterizan “por su libertad, igual que la novela, de la cual se diferencian por su extensión” (“Cuento frente a relato borgiano” 625). Y Julio Peñate,

que explica el cuento desde la teoría de los polisistemas, indica que aunque se trate de un género dinámico en constante evolución, posee ciertos rasgos que lo diferencian claramente de la novela (“El cuento literario...” 46-65).

Los rasgos esenciales que se suelen atribuir al cuento literario<sup>16</sup> surgen de los que ya postularon Edgar Allan Poe en 1842 y Antón Chéjov en sus cartas entre 1883 y 1899, retomados por otros autores como Horacio Quiroga o Julio Cortázar y desarrollados por numerosos críticos y teóricos del género<sup>17</sup>. Así, Carlos Pacheco destaca los siguientes aspectos pragmáticos, semánticos y discursivos: narratividad y ficción, brevedad, unidad de concepción y recepción, intensidad y economía y condensación y rigor en el discurso (“Criterios...” 13-28). Gustavo Luis Carrera conceptualiza el cuento en torno a tres aspectos esenciales: espacio y tiempo reducidos, una estructura dispuesta para producir un efecto único y el símbolo como recurso que fomenta la imaginación del lector (“Aproximación...” 43-54). Y José R. Valles resume en cinco los principales aspectos del género: necesaria *distinción entre cuento popular y el literario*; *breve extensión*; *su surgimiento como una idea*, una emoción o una impresión única y singular que se elabora con la intención de ser transmitida en su

---

<sup>16</sup> Resultaría demasiado extenso recordar aquí las cuestiones sobre las que los teóricos del cuento han recalado con más frecuencia. Como trabajo de obligada mención, citamos dos volúmenes imprescindibles cuyas referencias se pueden encontrar en la Bibliografía: el esclarecedor estudio de Ian Reid, *The Short Story*, y la compilación de artículos en torno al tema realizada por Charles E. May, *The New Short Story Theories*. Reid aborda diversas cuestiones en torno al cuento: los problemas que suscita una definición que se ajuste a sus rasgos identificadores (variedad, narratividad, extensión...); la evolución diacrónica del género; la relación de proximidad o apropiación respecto a otras formas como la parábola o la fábula; su inclusión en formas extensas como los ciclos cuentísticos o los relatos enmarcados; y, finalmente, la formulación de tres ejes fundamentales, *unity of impression*, *moment of crisis* y *symmetry of design*, que permiten formular sus rasgos esenciales. Charles E. May organiza un completo volumen sobre el cuento en siete partes, cuyos títulos pueden dar idea del enfoque múltiple – teórico, histórico y crítico- con el que más de veinte estudiosos y escritores abordan el género: *Basic Issues of Story*, *Early Formalist Theories*, *Issues of Definition*, *Historical Considerations*, *The Modern Short Story*, *Authors on Aspects of the Short Story*, *Cognitive Approaches to Story*.

<sup>17</sup> A través del estudio de las diversas poéticas del cuento, se han establecido una serie de rasgos constantes en el género que con frecuencia resultan coincidentes, aunque también presentan numerosas matizaciones. No es este el objeto de nuestro estudio, pero en el volumen *Del cuento y sus alrededores* se pueden encontrar algunas poéticas de referencia obligada como son las de Edgar Allan Poe (293-14), Antón Chéjov (315-24), Julio Cortázar (379-07) y Horacio Quiroga (325-47), así como el análisis de las mismas, llevados a cabo por prestigiosos teóricos y críticos, algunos de ellos citados a lo largo de este apartado.

unicidad, lo que repercute en el empleo de procedimientos compositivos condensadores e intensificadores; la orientación *sinecdótica de su mensaje literario*, que se centra en lo particular y parcial; y *la economía discursiva y la condensación de la historia narrativa* (*Teoría de la narrativa...* 52-53).

En cuanto a las definiciones del cuento, resultan múltiples y variadas, ya que se ven condicionadas por la perspectiva teórica que se adopte. Desde criterios discursivos, Enrique Anderson Imbert ofrece la siguiente (*Teoría...* 40):

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.

Luis Barrera Linares propone una definición integral del cuento literario que contempla aspectos lingüístico-textuales, pero también otras variables implícitas en todo hecho literario como son la intención del autor, los referentes en que se genera el texto, el efecto sobre el receptor y el contexto socio-cultural en que se produce (“Apuntes para una teoría del cuento” 34):

[...] digamos que el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con una intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia (*sic*) focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, 1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal.

## **Relación genérica entre cuento y microrrelato**

Llegados a este punto, intentaremos ir dando respuestas a algunos de los interrogantes que planteábamos. Si consideramos que cuento y microrrelato (no otras formas de minificción) pertenecen al género natural épico-narrativo, se pueden distinguir tres interpretaciones acerca de su relación genérica, desde la negación del estatuto genérico del microrrelato hasta su defensa. En primer lugar, hay quienes sostienen que el microrrelato no es más que un tipo de cuento, una submodalidad que ni siquiera se puede considerar una variedad histórica. En segundo lugar, ciertos teóricos matizan que el microrrelato es una variedad histórica dentro del género del cuento, aunque no llega a diferenciarse del mismo. Y por último, otros estudiosos del asunto afirman que cuento y microrrelato son géneros históricos entre los que se establece una relación genealógica, ya que el microrrelato surge a partir del cuento pero llega a desgajarse para constituir un género diferenciado.

A estas tres interpretaciones habría que añadir la de aquellos que consideran que el microrrelato no es una forma narrativa, sino transgenérica o híbrida que, debido a la heterogeneidad de sus realizaciones particulares, no puede ser incluida en una categoría genérica concreta. En este polo se sitúan algunos de los que defienden su transgenericidad y prefieren hablar de minificción o microficción. Creemos que considerar al microrrelato un *desgenerado* (Rojo, “El minicuento...” 49-66) es, en la mayoría de los casos, una solución salomónica en que se confunde el proceso de formación del género con el resultado: hibridación, apropiación y reciclaje de todo tipo de materiales constituyen procedimientos fundamentales en la conformación genérica del microrrelato, de donde surge un género narrativo fronterizo, próximo a otras formas, que se apropia de muchas y que admite todo tipo de discursos, lo cual no invalida su pertenencia al género épico-narrativo. Además –como se ha explicado al abordar su

caracterización- consideramos que la narratividad, aunque sea virtual, es uno de los rasgos irrenunciables en el microrrelato contemporáneo.

Quienes niegan el estatuto genérico del microrrelato, porque sostienen que se trata de una submodalidad del cuento, se basan en que sus rasgos esenciales son los mismos: narratividad y ficción, extensión breve, unidad de concepción y recepción, intensidad del efecto y economía, condensación y rigor; en que el cuento es un género dinámico que evoluciona y se diversifica constantemente; y en que la consideración del microrrelato como género se debe más a presiones o intereses comerciales y académicos que a sus características literarias. Según este planteamiento, la hiperbrevedad del microrrelato, que sería el único rasgo diferenciador, sólo consiste en llevar a un grado extremo la potencialidad que ya tiene el cuento, lo cual repercute en la exacerbación de aspectos lingüísticos, estructurales, sémicos y pragmáticos presentes en éste (Roas, “El microrrelato...” 47-76 y “Sobre la esquivada naturaleza...” 11-42). También se le ha negado el estatuto de subgénero porque no se observan diferencias respecto a otros tipos de cuento en la configuración de su estructura de conjunto referencial, que se considera el criterio básico para diferenciar subgéneros en la narrativa (Álamo, “El microrrelato...” 161-80).

Sin embargo, disentimos de ciertos argumentos empleados por Roas y Álamo. Por un lado, creemos haber demostrado que la hiperbrevedad no constituye un rasgo aislado en el microrrelato y que implica diferencias cualitativas respecto al cuento. Por otro lado, la estructura de conjunto referencial, es decir, el tipo de referente elegido por el autor, condiciona el subgénero temático –policíaco, fantástico, de ciencia ficción...- pero no el género histórico, que es la categoría que defenderemos para el microrrelato.

Algunos investigadores admiten que el microrrelato es una variedad histórica dentro del género del cuento, aunque no afirman claramente que llegue a diferenciarse

del mismo. Así, Violeta Rojo piensa que la conceptualización en torno al género cuento debería ampliarse, ya que en él caben desde los cuentos más tradicionales hasta formas innovadoras como el minicuento (*Breve...* 29-38). Esta especialista da por sentada la vinculación genealógica del minicuento respecto al cuento e insiste en la idea de que su brevedad provoca la potenciación extrema de rasgos que ya estaban en el cuento, aunque el resultado sea aparentemente distinto. Y, aunque lo considera un tipo de cuento, matiza que “el minicuento tiene características *similares* a las del cuento tradicional del que se desprende pero no *iguales*” (*Ibidem* 38).

La mayoría de los especialistas en esta forma brevísima defienden que cuento y microrrelato son géneros históricos diferenciados. Muchos de ellos afirman que este surge a partir del cuento pero llega a desgajarse para constituir un género histórico distinto. David Lagmanovich distingue una serie de géneros históricos que irían de mayor a menor extensión: ciclo novelístico, novela, *nouvelle* (novela corta), cuento, y microrrelato (*El microrrelato...* 31). Fernando Valls explica su deslinde paulatino respecto al cuento basándose sobre todo en el nacimiento de una conciencia de género y en el incremento de su presencia autónoma en el ámbito editorial y académico (*Soplando...* 17-27). Irene Andres-Suárez considera que el microrrelato posee rasgos propios del cuento, pero su ejecución en grado extremo produce un cambio cualitativo y no solo cuantitativo, las relaciones que se establecen entre esos rasgos son diferentes y también resultan distintos los factores pragmáticos de producción, recepción y contexto. Por todo ello, la profesora concluye que “El microrrelato, como categoría narrativa se decanta, en definitiva, a partir del cuento, pero su progresiva reducción y su condensación generan, en mi opinión, una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico, llegando a convertirse en una entidad autónoma e independiente” (“El microrrelato...” 18).

Para defender su condición de género autónomo respecto al cuento, Guillermo Siles establece que el microrrelato hispanoamericano es el resultado de un proceso diacrónico basado en la hibridación y la transgenericidad (*El microrrelato...* 55-110). Así, aborda con amplitud su genealogía en cinco fases -1920, 1940, 1960, 1980, 1990- que no sólo constituyen momentos de emergencia, desarrollo y consolidación del género, sino, lo que nos interesa más en punto, el surgimiento de la conciencia genérica. Según Siles, el proceso sería el siguiente: en el modernismo, el posmodernismo y las vanguardias el microrrelato es aún una variante del poema en prosa o de la crónica modernista; la obra de Torri, al que considera un precursor del microrrelato, incide de manera decisiva en el “posterior surgimiento de la conciencia genérica, en la evolución y en el subsiguiente proceso de legitimación del género” (280); el punto de inflexión más importante se produce en la etapa que va desde 1940 a 1960, con las antologías realizadas por Jorge Luis Borges y Bioy Casares, que inciden de manera decisiva en la renovación del cuento; y la consolidación y canonización del género, producto de la hibridación, se produciría en las últimas décadas del siglo XX con autores consagrados como Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela o Ana María Shua.

### **¿Es un género el microrrelato?**

Para finalizar este apartado con una pequeña aportación crítica, sintetizaremos los requisitos por los que pensamos que el microrrelato puede ser considerado un género histórico dentro de la narrativa. Estos requisitos se relacionan con el conjunto de rasgos que lo definen y caracterizan, con su origen y con su evolución.

Si revisamos los rasgos esenciales del microrrelato en cuanto a hecho literario (*Cuadro 1*), se observa que no pueden ser aplicados como definidores del cuento ni por separado ni, sobre todo, en su conjunto: la ficcionalidad compleja, la virtualidad

narrativa y la brevedad extrema no son rasgos genéricos del cuento; tampoco, evidentemente, los requisitos que se exigen al autor y al lector para que lleven a cabo un pacto de lectura presidido por una relación cómplice en el seno de la posmodernidad. Además, los procedimientos por los que se consiguen la condensación y la intensidad extremas, así como la elaboración rigurosa del lenguaje preciso y connotativo plantean diferencias cuantitativas pero también cualitativas respecto al cuento. Entre todos los rasgos fundamentales que conforman la caracterización del microrrelato como hecho literario se teje una red de interrelaciones que son las que realmente lo identifican como género autónomo.

Por otro lado, la hipótesis generalizada de su decantación a partir del cuento parece una simplificación excesiva del verdadero origen del microrrelato, su desarrollo y evolución, su consolidación y su canonización genérica. Es cierto que esta génesis está guiada por las máximas de tensión, intensidad y unidad de efecto, propias de la poética del cuento. Pero en ella también intervienen la recuperación e incorporación de elementos de otras categorías genéricas -antiguas y modernas, populares y cultas, literarias y no literarias, narrativas y no narrativas- que combinadas en la particular macroestructura narrativa del microrrelato y plasmadas en el discurso con un alto nivel de desrealización, simbolización y desautomatización, producen una clase textual diferente.

De esta diferencia son conscientes tanto el autor en el momento de la elaboración como el lector en el momento de la lectura, a la que acude con unas expectativas específicas. Cuando esta identificación genérica por parte de los agentes implicados se extiende, se convierte en una *señal* para la sociedad y para los canales de transmisión cultural o, en otros términos, para la *institución* y el *mercado* en que se inscribe.

Por último, si se atiende a la dimensión diacrónica del género, se aprecia que se ha producido una evolución notable desde el proceso de formación de sus inicios en los años veinte hasta la canonización a la que ha llegado en la actualidad. Pero de eso nos ocuparemos más adelante.

## **HACIA UNA DEFINICIÓN**

Tras este recorrido por los hitos más frecuentes en el debate teórico en torno al microrrelato y una vez establecida nuestra postura respecto a su estatuto genérico, parece necesario encontrar una definición adecuada y completa para esta forma literaria.

El primer obstáculo en esta tarea se deriva de que se trata de un fenómeno cuyo carácter innovador dificulta la formulación de una definición precisa e inflexible (Andrés-Suárez, “El micro-relato...” 88). La mayoría de ellas han de ser modificadas cuando se contrastan con un corpus caracterizado por la heterogeneidad y por estar sometido a un canon cambiante (Lagmanovich, “Minificción...” 25-46). Por ello, se puede considerar que las definiciones más completas son aquellas en que se destacan constantes como la brevedad, la densidad sémica, la narratividad, la precisión del lenguaje y el impacto sobre el lector, aunque no siempre se mencionan todas y suelen enunciarse mezcladas con otras características que solo responden a un elevado índice de frecuencia. Los siguientes ejemplos, tomados entre otros muchos, pueden ilustrar esta pauta.

En su definición, Violeta Rojo pone de relieve la mayoría de los rasgos constantes, aunque no alude al efecto sobre el lector (*Breve manual...* 76):

El minicuento es una narración sumamente breve (no suelen tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de

una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias.

Fernando Valls, que defiende su estatuto genérico, se centra especialmente en las características discursivas (*Soplando... 20*):

El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en la que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad), así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo, se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual; tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor.

Por otro lado, Irene Andres-Suárez ("*El micro-relato...*" 88) recoge varias de las constantes en el microrrelato y añade como rasgo fundamental su lirismo:

[...] se trata de una composición en prosa, a menudo grávida de lirismo; como en la lírica la tensión se organiza en torno a un eje unívoco y las imágenes convocan gran intensidad afectiva; en virtud del impacto que intenta provocar es cortísimo (el cual se debilitaría si el lector debiera postergar la experiencia recreadora); frecuentemente carece de anécdota y cuando existe, el fin está siempre más allá de ella, en la construcción de un clímax emocional que se resuelve en un impacto único.

Es necesario destacar también las definiciones caracterizadas por el valor estético de la propia enunciación, que no va en detrimento de su rigor, sino todo lo contrario. En este sentido, merece especial atención la definición de Luis Mateo Díez,

destacado autor de microrrelatos, que condensa en este párrafo una verdadera mini-poética (Mars Checa, “El cuento...” 12):

El microrrelato tiene la identidad de su contención, de sus pocas palabras, lo que implica intensidad extrema y sugerencia, pero siempre dentro de una opción narrativa, hay que distinguirlo de la prosa lírica. Es un relato ascético, es una expresión verbal pero con una fuerte sugerencia narrativa, como si contuviera una carga de profundidad que no estalla en la superficie pero retumba.

También resulta sugerente la “definición poética” de Nana Rodríguez, cuyo juego de ingenio recuerda a las greguerías: “El minicuento es un agujero negro en el universo de la literatura” (*Elementos...* 132); y de más profundo alcance significativo son las metáforas que Alba Omil emplea en la caracterización del microrrelato: “un cuerpo donde van acomodándose las palabras”, “es un fogonazo que explota en el aire y desaparece en seguida”, “fuego [...] cuyas cenizas ardientes continúan quemando al final de la lectura” (*El microrrelato...* 29-30).

Tampoco faltan declaraciones con que algunos críticos pretenden denostarr esta forma literaria. En esa línea se sitúa la definición-exabrupto que por la vía de la descalificación y la negación propone el crítico y escritor Andrés Ibáñez en su artículo “Microrrelatos” (*ABC de las Artes y las Letras* 995, 22/4/2009):

Me atrevería a decir que los microrrelatos son a la literatura lo que un sobrecito de *ketchup* es a la alimentación humana. En otras palabras, que los microrrelatos no son en realidad literatura porque no son, en realidad, nada. No son un género literario. No son un relato muy breve. No son «el resultado de una enorme depuración expresiva». En el 99,99 por ciento de los casos no son más que chorradas. Y chorradas llenas de clichés, además. Microrrelato: la mínima extensión que puede alcanzar una obra literaria de calidad pésima.

En conclusión, dejando aparte propuestas más o menos ingeniosas y subjetivas, una definición del microrrelato debería tener en cuenta su consideración como género histórico dentro de la narrativa, así como los aspectos pragmáticos, semánticos, discursivos y formales que lo conforman como hecho literario y lo distinguen del género más próximo, el cuento. Según estos principios, proponemos la siguiente.

*El microrrelato, forma narrativa que adquiere estatuto genérico en el seno de la posmodernidad, se caracteriza por la intensidad, la tensión y la unidad de efecto, conseguidas fundamentalmente por la complejidad de los mundos ficcionales, la virtualidad de la narración y la brevedad textual extrema; esta combinación se lleva a cabo mediante procedimientos por los que autor y lector se ven impelidos a un laborioso y exigente proceso de creación y recepción respectivamente, que se ve facilitado por la complicidad establecida entre ambos.*



## CAPÍTULO 3

### EL MICRORRELATO Y OTRAS FORMAS

La brevedad es un denominador común a múltiples formas con las que se ha relacionado el microrrelato: verbales y no verbales, literarias y no literarias, narrativas y no narrativas. Efectivamente, dentro de las supercategorías de microtexto y minificción tienen cabida diversas manifestaciones que mantienen con el microrrelato relaciones de proximidad, hibridación o apropiación.

Hemos establecido estos tres grados o modos de relación, que no siempre son fáciles de delimitar y con frecuencia requieren el análisis de ejemplos concretos, según los siguientes criterios: relaciones de proximidad, por la similitud de ciertos rasgos de algunas formas breves; relaciones de hibridación, según la combinación de formas diversas, que da lugar a géneros fronterizos; y relaciones de apropiación, debido al carácter proteico del microrrelato, es decir, a su capacidad de asimilación de formas antiguas y modernas, que le permite la transmutación de esas formas que integra o de las que se apropia.

Para agrupar las diversas manifestaciones, parece conveniente proceder desde los rasgos menos restrictivos hacia los que son más específicos y próximos a la caracterización conceptual del microrrelato. Y para distinguir el tipo de fenómeno que se produce, se tratará de establecer en cada caso si se trata sólo de una relación asociativa por afinidad de un mayor o menor número de rasgos, si se ha producido una combinación que ha podido dar lugar a una forma fronteriza o si se trata de un fenómeno de asimilación.

Antes de comenzar este recorrido y como apunte un tanto irónico, cabría objetar que realizar este análisis es “poner puertas al campo” porque la hibridez es un rasgo propio de la escritura posmoderna. Además, los escritores desafían con frecuencia a la crítica académica, demasiado preocupada en establecer taxonomías, como demuestra la proliferación de obras misceláneas (Noguerol, “Híbridos...” 37-49) o la heterogeneidad que presenta la producción de numerosos autores. Como afirma Irene Andres-Suárez a propósito de la obra de Juan José Millás: “hay que ver en el hibridismo de sus textos más bien un deseo de establecer un fértil diálogo entre los géneros y ensayar nuevas fórmulas con el fin de renovar las estructuras tradicionales” (“Los microrrelatos de Juan José Millás...” 180).

#### **RELACIÓN CON FORMAS NO EXCLUSIVAMENTE VERBALES**

El microrrelato se encuentra emparentado por su brevedad y por su ambigüedad semántica con formas de expresión que emplean una combinación de códigos, entre los que generalmente se encuentra el código verbal. Se trata de microformas con finalidad estética o persuasiva que surgen preferentemente en el seno de la posmodernidad y, por tanto, reflejan características como el relativismo, la fugacidad y el distanciamiento respecto a la realidad.

Entre ellas nos interesan especialmente los que se engloban dentro de la narrativa gráfica y de la narrativa audiovisual. Lauro Zavala (“La minificción audiovisual...” 207-29) estudia estos materiales de carácter extraliterario y los analiza aplicando las herramientas de la teoría, la historia y el análisis de la minificción literaria. Desde su punto de vista, estas manifestaciones emplean los dos procedimientos por los que se genera toda minificción: la metonimia y la metáfora. Cuando habla de narrativa

gráfica se refiere a tiras de historietas que van desde dos a cinco viñetas hasta la página impresa; y en la narrativa audiovisual incluye piezas que duran entre los treinta segundos y los tres minutos como la animación experimental, los cortos, los anuncios publicitarios, lo *video-clips* o incluso los *trailers*.

También Francisca Nogueroles (“Minificción e imagen...” 183-206) se ha ocupado de la combinación de imagen y palabra en la minificción. La profesora Nogueroles analiza el empleo de imágenes en textos breves narrativos y, después de revisar algunos hitos en su historia, analiza el poder evocador y de sugerencia que tiene la imagen, potenciada por el perfecto ensamblaje del código verbal y el icónico. Además, recalca en las relaciones entre la minificción y la tira cómica breve, manifestaciones narrativas con gran similitud de procedimientos.

Otros estudiosos, como Dolores Koch (“Mafalda...” 87-99) o Luis Lorenzano (“El cartón...” 1-8), se han ocupado también de los mecanismos de la narratividad en estos microrrelatos gráficos.

Ese perfecto ensamblaje entre códigos, que potencia la densidad semántica del microrrelato y busca un mayor impacto sobre el receptor, se puede observar también en las manifestaciones *multimedia* que se exhiben en Internet, difundidas sobre todo por medio de las redes sociales. Así lo afirmaba Juan Luis Hernández en el *IV Congreso de la Cibersociedad*: “Su empleo en la red exhibe, reforzado con el acompañamiento de música y realzada por el poder de la imagen, gran capacidad de sugestión, procedente de la intensificación de los recursos expresivos” (“Microrrelato y modernidad digital...”). A ello hay que sumar la velocidad e interactividad que impone el medio digital, por lo que la recepción de estos microrrelatos *multimedia* requiere un despliegue mayor de las facultades imaginativas del receptor y la intensificación de su capacidad de retención.

En línea con estas manifestaciones de posmodernidad narrativa, el anuncio publicitario ha experimentado gran evolución desde los mensajes cuya finalidad comercial era evidente, hasta muchos de los actuales en los que predomina –al menos en apariencia- una intención lúdica, que basa su fuerza persuasiva en el disfrute estético y en el entretenimiento del espectador (Arias Urrutia *et alii*, “El microrrelato...” 529-52). Algunos pueden ser considerados auténticos microrrelatos audiovisuales, ya que presentan “una historia breve, sorprendente, ingeniosa, emotiva y estéticamente elaborada, como instrumento privilegiado para captar y persuadir al público que se propone como destinatario” (*Ibidem* 537).

Las contribuciones fundamentales de los microrrelatos gráficos y, sobre todo, de los audiovisuales, son la combinación de códigos para potenciar sus rasgos básicos y las ventajas que ofrece su canal, que favorece la pluralidad de actos de recepción y, en consecuencia, amplía la multiplicidad y variedad de interpretaciones. Esto llega a su grado máximo en los medios digitales, que posibilitan la comunicación multidireccional.

#### **RELACIÓN CON FORMAS VERBALES NO FICCIONALES**

Los microtextos englobados en la minificción y el microrrelato en particular se han relacionado con diversos tipos de textos no literarios. Entre ellos destacan los pertenecientes al ámbito administrativo o periodístico, textos de carácter instruccional, miniensayos y crónicas de viaje de corta extensión, textos gnómicos y chistes o anécdotas que tradicionalmente se han transmitido de manera oral. Algunos de ellos presentan un componente narrativo y otros no lo tienen pero, en general, la diferencia

fundamental entre estos microtextos y cualquier manifestación de minificción es que carecen de constitución ficcional o, en ciertos casos, esta es muy endeble.

Algunos de ellos, como los textos administrativos –instancias, reclamaciones-, los textos de carácter instruccional, géneros periodísticos como la noticia breve y algunos tipos de miniensayos, se ven engullidos con cierta frecuencia por el microrrelato, que emplea sus estructuras y su lenguaje para presentar una narración velada que el lector ha de reconstruir. Son ejemplos del carácter proteico y multiforme del microrrelato, es decir, de su capacidad de hipertextualidad genérica, discursiva y formal, o dicho de otro modo, de su potencial architextualidad.

Pero hay algunos textos breves, en principio no ficcionales, que pueden compartir ciertos rasgos con el microrrelato, por lo que en ocasiones resulta difícil diferenciar si son géneros fronterizos o si pueden llegar a confundirse con él. Son, por ejemplo, la columna de opinión, las *minicrónicas* de viajes, textos gnómicos como las máximas, sentencias o aforismos y otras *formas simples*<sup>18</sup> como el enigma, el caso, la anécdota o el chiste.

### **Columna de opinión**

La difusión del microrrelato en la prensa ha sido una constante en su desarrollo y consolidación, aunque esto sólo significa que el contexto periodístico es capaz de albergar múltiples variedades textuales entre las que destacan los textos literarios, que han aparecido en la prensa desde sus inicios (Lagmanovich, “En el territorio...” 3-5). Pero hay un género periodístico que puede considerarse fronterizo al microrrelato e

---

<sup>18</sup> Término acuñado por André Jolles (tomamos la referencia bibliográfica del artículo de Rosalba Campra “La medida de la ficción” 216: Jolles, André. *Formes simples*. París: Seuil, 1972 -1930-) para designar ciertas manifestaciones orales que responden a las necesidades elementales de expresión verbal y que estarían en el origen de los géneros literarios. Algunas de ellas son claramente narrativas, como la leyenda, la gesta, el mito, el caso, el recuerdo de un suceso y el cuento maravilloso; y otras se aproximan a lo gnómico, como el enigma o adivinanza, la agudeza y el proverbio.

incluso, en algunas ocasiones, producto de la hibridación, ya que puede incluir elementos ficcionales y narrativos: la columna de opinión.

Irene Andres-Suárez (“Columna...” 25-28) ha analizado las relaciones entre columna de opinión y microrrelato, aplicándolas en particular a las columnas de Manuel Vicent y Juan José Millás. A partir de la tradicional distinción entre columnas analíticas, más objetivas, y columnas personales o subjetivas, Andres-Suárez diferencia cuatro tipos dentro de estas últimas: *columna-noticia*, *columna-ensayo*, *columna-microrrelato* y *columna-poema en prosa*. Su análisis se centra en las dos últimas clases y, en especial, establece las analogías y diferencias entre la columna y el microrrelato. En cuanto a las similitudes, afirma que comparten rasgos como brevedad, concisión, intensidad, condensación, omisión, expresividad, calidad estética, y autonomía; y observa como diferencias fundamentales los principios de ficcionalidad y narratividad, que para el microrrelato son irrenunciables y no siempre se dan en la columna. Incluso en el caso de que la columna contenga elementos ficcionales y narrativos, la voz narradora se corresponderá con el autor, que pertenece al ámbito de la realidad, mientras que en el microrrelato la voz narradora pertenece al ámbito de la ficción. Aunque hay ejemplos concretos en que incluso esta diferencia se tambalea y da lugar a un género híbrido, dentro del que se pueden enmarcar muchos de los “articuentos” de Juan José Millás.

### **Crónica de viajes**

Criterios similares se pueden aplicar a las crónicas de viajes muy breves, que se pueden relacionar con la tradición periodística española de los miniensayos y los artículos de opinión con cierto grado de literariedad y narratividad. Lauro Zavala (*Cartografías...* 123-42) observa su relación con la minificción por su ambigüedad

semántica y concisión expresiva, que se manifiestan en el empleo de recursos como alusiones, implícitos, sobreentendidos, elipsis, metáforas, silepsis y todo tipo de recursos propios de la economía verbal; y pone como ejemplo los dieciocho paseos reales o ficcionales que Antonio Muñoz Molina leyó en la radio, en un espacio de dos o tres minutos (no más de cuarenta líneas) y que posteriormente fueron publicados bajo el título *Escrito en un instante* (1992).

### **Textos gnómicos**

Los microtextos de carácter gnómico, como los aforismos, las sentencias o los proverbios, que se formulan tanto en prosa como en verso, coinciden con el microrrelato en la brevedad, pero, en general, no son ficcionales ni narrativos. Al igual que la mayoría de los *graffiti* -forma moderna propia de la cultura popular-, la escritura aforística se caracteriza por el estatismo, que se expresa con formas verbales en presente (Lagmanovich, *El microrrelato...* 86-89) y por una explícita intención de persuasión que no es propia del microrrelato. También Irene Andres-Suárez (“El micro-relato...” 86-102), después de realizar un interesante recorrido histórico por esta modalidad textual, afirma que en el siglo XX, su cultivo adopta formas como el ejemplo, el aforismo, el epigrama o la greguería y que comparten con el microrrelato la brevedad, el despliegue de ingenio y el juego con el lenguaje, pero carecen del componente de ficción.

Aunque no todas las formas gnómicas se sitúan a la misma distancia del microrrelato. José Manuel García (“El aforismo...” 20-24) establece la siguiente distinción: el proverbio es anónimo y surge en la tradición oral de una comunidad con un idioma y en una zona determinada (proverbios chinos, proverbios ingleses...); la máxima es de un autor que la escribe en el ámbito normativo judicial o religioso; el

axioma es una breve sentencia que enuncia verdades o leyes científicas; y el aforismo es una observación o reflexión que un autor enuncia con intención estética. De estas cuatro formas, el aforismo sería el más próximo al microrrelato porque con cierta frecuencia se producen deslizamientos hacia lo ficcional y, como se puede observar en algunos de los ejemplos extraídos de la tradición literaria mexicana, se percibe cierto dinamismo narrativo.

En su estudio sobre el aforismo, José Ramón González caracteriza el aforismo contemporáneo con rasgos que lo emparentan notablemente con el microrrelato: brevedad, concisión, capacidad de sugerencia, tensión e intensidad, carácter proteico, autonomía –que posibilita una lectura exenta- y tendencia a la conformación de un texto plural que permite ser abordado con flexibilidad (“Notas sobre el aforismo” 7-24). Además, ambas formas reflejan nociones propias de la episteme posmoderna en que se desarrollan, como la inestabilidad de las verdades absolutas, atemporales o impersonales, que se manifiesta en la exhibición de una *conciencia en proceso*, o la concepción del sujeto, del *yo* “como una entidad relacional, inestable y en última instancia inasible” (*Ibid.* 16).

También se han establecido ciertas similitudes entre el enigma y el microrrelato, ya que comparten afán lúdico, intención de causar asombro en el receptor, estrategias de ocultamiento y desvelamiento y necesidad de una lectura activa e incluso de una relectura (Fernández Pérez, “Hacia la conformación...” 121 y 127). Pero la relación entre microrrelato y enigma sólo sería de una relativa proximidad, ya que el segundo suele carecer de componentes narrativos.

## **Textos anecdóticos**

Es frecuente emparentar el microrrelato con microtextos narrativos no ficcionales o no claramente ficcionales como el chiste, la anécdota o el caso. Pilar Tejero Alfageme dedica varios artículos, basados en su tesis doctoral *-La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960-*, a demostrar que el origen del microrrelato se encuentra en el género anecdótico. En su origen, la anécdota es un relato breve de un suceso acaecido a una persona conocida o relevante, que se supone verdadero, cuyo conflicto se resuelve con un desenlace ingenioso que lo hace digno de ser recordado y transmitido oralmente. Tejero afirma que, al igual que la anécdota, el microrrelato “pertenece al conjunto de esos géneros menores que han sufrido la marginación [...]; pero no sólo por la brevedad o carencia de peso específico, sino también por su carácter subversivo, de lucha contra valores consolidados” (“Anécdota...” 724) y añade que esto ayuda a explicar el microrrelato como un fenómeno cultural y literario con profundas raíces en la tradición y no sólo como fruto coyuntural de la episteme posmoderna (“El precedente...” 13-19).

Sin embargo, aunque sea evidente el vínculo genealógico entre ambos géneros, si la anécdota mantiene sus rasgos genéricos – oralidad, facticidad, sencillez del mundo representado o afán pedagógico-, no puede ser considerada microrrelato, ya que estas características no forman parte de sus rasgos definidores. Y si la anécdota pierde sus rasgos fundacionales y adquiere los propios del microrrelato, es decir, si el microrrelato adopta la estructura y la forma de la anécdota, estaríamos una vez más ante una muestra del carácter proteico del microrrelato, que actualiza formas antiguas y modernas imitándolas, subvirtiéndolas o parodiándolas.

Enrique Anderson Imbert ha tratado la relación con el cuento de formas narrativas breves en prosa de ficción o de no ficción -artículo de costumbres, cuadro

caracterológico, noticia, mito, leyenda, ejemplos, anécdota- y, en especial, se ha ocupado del vínculo entre el caso y el minicuento (*Teoría...* 30-24)<sup>19</sup>. Según este autor, la diferencia fundamental entre la anécdota y el caso es que este presenta una situación que puede ser real o fantástica. En el caso, un conflicto de difícil solución se resuelve aplicando un esquema de comportamiento o de acción posible, rasgo que lo emparenta con el cuento.

Otros autores tienen una percepción más amplia del caso. Así, Rosalba Campra distingue entre casos judiciales, casos históricos o *memorables* y casos sucedidos, que se narran como acontecimientos de la vida cotidiana y pueden ser sorprendentes, misteriosos, perturbadores o cómicos (Campra, “La medida...” 216). Y David Lagmanovich incluye en el caso dos tipos de formas narrativas breves de carácter popular: el primero puede estar en la frontera entre la realidad y la ficción y el segundo se refiere a temas fantásticos y sobrenaturales. (*El microrrelato....* 98-101).

Con todo lo dicho, parece que los casos ficticiales, sean de carácter fantástico o realista, pertenecen a uno de tantos géneros y formas –agudezas, anécdotas, mitos, leyendas- que el microrrelato *recicla* “para conseguir un nuevo género paradójicamente conservador y novedoso al mismo tiempo” (Alonso, “El microrrelato: un género que recicla...” 44).

## **RELACIÓN CON FORMAS LITERARIAS NO NARRATIVAS**

Se han establecido relaciones analógicas entre el microrrelato y formas literarias en que predomina el componente lírico, el discurso descriptivo o el texto dramático.

---

<sup>19</sup> El mismo autor reconoce que ha publicado centenares de minicuentos con el título de casos y añade otros adeptos al caso fantástico muy breve como Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Pedro Orgambide, Eduardo Gudiño Kieffer, Juan-Jacobo Bajarlía o Ángel Bonomini (*ibídem* 34).

Entre ellas, destacan el poema, en especial el haiku y el poema en prosa, el bestiario y los textos dramáticos muy breves.

### **Textos líricos: haiku y poema en prosa**

A pesar de la distinción tradicional entre género lírico y narrativo o de la diferenciación entre prosa y verso, muchos investigadores han subrayado ciertas concomitancias entre el microrrelato y el poema. Pero las diferencias citadas no dan lugar a confusiones genéricas, con la excepción de algunos casos de “deslizamiento” o hibridación genérica en poemas narrativos que se aproximan al microrrelato o en microrrelatos con una narratividad muy débil y un fuerte componente lírico. Dejando aparte el hecho de que hay microrrelatos que incorporan poemas o versos en el texto o en el paratexto, se suele percibir la proximidad entre ambas formas en lo que respecta al proceso de creación (reflexión, maduración y búsqueda de la palabra justa), a la autonomía del texto sustentada en la unicidad y brevedad de algunas formas (pensemos, por ejemplo, en el soneto) o a la función de títulos, inicios y cierres (Lagmanovich, *El microrrelato* 103-22).

Según Diego Rodríguez, esta proximidad se produce sobre todo en cierto tipo de microrrelatos en los que se pueden apreciar los siguientes rasgos propios de la poesía: densidad semántica conseguida por la poetización de situaciones, sentimientos o acontecimientos banales, selección de determinados campos semánticos y empleo de variadas figuras retóricas; sonoridad, que se consigue mediante iconismo fónico, procedimientos y juegos que pueden conseguir efectos eufónicos o cacofónicos; ritmo sintáctico, que también contribuye a la sonoridad y se obtiene mediante la cuidada disposición de los signos de puntuación y recursos como el paralelismo de estructuras sintácticas, la anáfora y el polisíndeton; un proceso de composición que parte de *flashes*

mentales a los que se aplica una minuciosa elaboración; y un proceso de recepción que requiere de un lector cooperativo que valore, entre otras cosas, el goce estético (“Tierna musicalidad...” 57-67).

Especial atención ha merecido la similitud entre el microrrelato y el haiku, brevísimo poema de origen japonés cuyo origen se remonta al siglo XVI, que se compone de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas y se centra en el mundo natural, del que pretende conservar un instante. Rosario Alonso y María Vega de la Peña consideran que ambas formas tienen en común la brevedad, la sugerencia, la musicalidad, la recreación de un instante detenido y el efecto de asombramiento y sorpresa que producen en el lector (“Sugerente textura...” 95-106). Aunque las autoras de este análisis defienden que ambas formas comparten un “yo” que ya no es poético ni épico y un concepto similar de tensión, que no es privativa de las formas narrativas, creemos que sí existe una diferencia significativa en el yo de la enunciación, que el haiku carece de virtualidad narrativa y que su discurso es fundamentalmente descriptivo.

Mucho más controvertida resulta la relación entre el microrrelato y el poema en prosa. Desde sus orígenes en el Romanticismo europeo, el poema en prosa refleja el nacimiento de la conciencia crítica respecto a la pureza de los géneros y la defensa de su permeabilidad. Es evidente que ambas formas pueden llegar a ser muy próximas, como se puede apreciar en la casuística que Pedro Aullón de Haro establece para el poema en prosa: en cuanto a la disposición externa, puede ser breve o extenso y aparecer suelto o integrado; y respecto a la disposición interna, puede presentar tendencia lírica, tendencia discursiva y/o reflexiva y tendencia descriptiva y/o narrativa (“Teoría del poema en prosa” 24). Es decir, ambas formas pueden compartir, además de su carácter ficcional y

el discurso en prosa, rasgos como la brevedad, un grado de narratividad variable y la proximidad a textos líricos, ensayísticos o descriptivos.

De hecho, es frecuente llegar a la conclusión de que microrrelato y poema en prosa “Son escrituras situadas en la frontera y que pueden ser leídas desde distintos territorios [...]. En numerosas ocasiones un poema en prosa puede ser leído como microrrelato y determinados microrrelatos pueden ser leídos, a pesar de su contenido narrativo, como poemas en prosa” (Trabado, *La escritura...* 118).

Fredy Yezzed López (“Poema en prosa...” 1-20) analiza el recorrido histórico de los dos géneros y llega a conclusiones similares: un mismo texto puede aparecer en diferentes antologías genéricas (de poema en prosa, de minificción, de microrrelato) lo que hace pensar que la naturaleza genérica de algunos de estos textos dependen en gran medida de la percepción del lector y de intereses editoriales o académicos; y hay casos en que la frontera entre los géneros es muy delgada, como cuando la tendencia narrativa o descriptiva del poema en prosa es muy acusada o cuando en la minificción el argumento narrativo es muy endeble. Como diferencias más significativas se suelen señalar la divergencia en su intención –contar/cantar-, la presencia del yo lírico en el poema en prosa y su ausencia en el cuento breve (Andrés-Suárez “El micro-relato...” 86-102) y la distancia en cuanto a los conceptos de *narrabilidad* y *ficcionalidad*, que en el microrrelato son constituyentes vertebrales y en el poema en prosa pueden considerarse adyacentes (Jiménez, “Minicuento...” 703-11).

## **El bestiario**

El bestiario se enmarca en una tradición milenaria en la que se pueden distinguir dos tendencias: la tradición europea, en que se animalizan los rasgos humanos en un proceso de degradación moral del que surgen vampiros, gárgolas, duendes, homúnculos

y hombres lobo; y la tradición de los bestiarios hispanoamericanos, que surgió a partir de las descripciones de los cronistas de Indias; a su vez, dentro de esta tradición hispanoamericana, existen bestiarios de raíces precolombinas y otros desarrollados sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, donde las bestias se presentan de forma irónica, paródica, alegórica o poética (Zavala, *Cartografías...* 112-15).

En cualquier caso, como explica la profesora Noguerol en un estudio sobre el tema, la minificción ha resultado el marco idóneo para recuperar el bestiario debido a sus características comunes: brevedad, tendencia a la hibridación genérica y discursiva -ensayo, poema en prosa y narración-, y desenlace abierto. Aunque entre los rasgos específicos del bestiario citados en el mismo estudio -predominio de la descripción, la alegoría como procedimiento fundamental y organización en colecciones-, no se encuentra la narratividad, por lo que sólo podrán ser consideradas como microrrelatos las manifestaciones que incorporan esta forma antigua a una estructura narrativa (“Dragones...” 472-80).

### **Textos dramáticos**

Existen microtextos de naturaleza teatral que pueden llegar a convertirse en auténticos microrrelatos. Los minidramas se caracterizan por su brevedad -entre la media página y las dos páginas-, condensación y simplificación del tiempo, el espacio y los personajes, diálogo o monólogo intenso y concisión en las acotaciones. La profesora Irene Andres-Suárez estudia antecedentes europeos y españoles de las minificciones teatrales y cita ejemplos pertenecientes a Franz Kafka, Bertold Brecht, Samuel Becket y Eugène Ionesco o a Luis Buñuel, Federico García Lorca y Max Aub (“Formas mixtas...” 431-42). También señala ejemplos de minidramas en la literatura hispanoamericana, como algunos de Marco Denevi, León Febres-Cordero, Pablo

Urbayi, Diego Golombeck y Juan Armando Epple. Entre los numerosos cultivadores españoles actuales del minidrama destacan José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Juan Mayorga o Itziar Pascual, entre otros.

En ocasiones, como ocurre en las *Historias mínimas* de Javier Tomeo, estos microtextos adquieren un estatuto genérico mestizo (Andrés-Suárez, *Ibíd.* 48): por un lado, poseen un discurso teatral con texto dramático primario y secundario, que posibilita su representación escénica, y la tensión se consigue mediante la progresión dramática; y, por otro lado, reúnen rasgos como la concisión, la elipsis o la densidad sémica que los aproxima al microrrelato. Son formas mixtas que pertenecen a la minificción y entre las que se plantea la dificultad de establecer límites (Orozco, “Pasión por lo breve...” 436), ya que con frecuencia se sitúan en la frontera entre el género narrativo y el dramático.

#### **RELACIÓN CON FORMAS LITERARIAS NARRATIVAS**

El microrrelato recupera formas literarias narrativas tradicionales por medio de su utilización intertextual. Casi siempre se trata de géneros con un componente didáctico, que puede ser más acusado, como en el caso de la fábula, la alegoría, la parábola y el ejemplo, o puede estar menos explícito y conectar con el imaginario colectivo universal, como en el caso del mito y la leyenda. A estas formas, habría que añadir manifestaciones más o menos populares cuyo carácter no ficcional originario puede verse cuestionado, como el caso, la anécdota o el chiste, que ya han sido tratados en un apartado anterior.

Todas estas formas antiguas son transformadas, mediatizadas, caricaturizadas o parodiadas de modo que los mitos se desmitifican, las leyendas son burladas, el chiste

se “literaturiza” o la fábula resulta “amoralizante”. Es decir, su afán didáctico y moralizante se subvierte y adquiere un nuevo sentido en el microrrelato (Rojo, “El minicuento...”).

### **La fábula**

En principio, fábula y microrrelato son géneros bien diferenciados. La fábula es un relato alegórico protagonizado por seres *antropomorfizados* que se desenvuelven en una anécdota cuya intención crítica y didáctica se suele resumir en una moraleja (Turpin, “El género de la fábula...” 729-42). A la luz de esta definición, las diferencias con el microrrelato parecen claras: la fábula puede estar en prosa o en verso, no hay limitación de extensión -aunque suele ser bastante breve- y el propósito pedagógico suele estar explícito.

Sin embargo, la fábula se presta a uno de los más productivos procesos de intertextualidad temática y formal, frecuente en el microrrelato. A favor de este fenómeno se encuentran factores como su ficcionalidad, su narratividad y su carácter simbólico y metonímico. Además, su pertenencia al acervo colectivo, gracias a la transmisión oral y escrita, favorece la economía textual cuando se incorpora al microrrelato y su afán crítico y moralizante facilita e incluso provoca la reacción relativizadora y subversiva propia de la posmodernidad. Así, se pueden citar múltiples microrrelatos fabulísticos que han conformado volúmenes de autores, como *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso, o de antologías, como *Fábula rasa* (2005), compilada por Enrique Turpin.

En estas fábulas modernas se asimilan los elementos temáticos y narrativos de la fábula clásica, pero se subvierten valores, situaciones o el lenguaje. El resultado suele ser un microrrelato que requiere un conocimiento previo por parte del lector, lo que

permite vacíos y elipsis, y que manifiesta una intención lúdica y crítica ejercida mediante la parodia, la sátira o el humor incisivo.

### **Leyendas y mitos**

La revisión y actualización de leyendas y mitos constituye un aspecto temático fundamental en el microrrelato, donde son sometidas a un proceso de “reversión” que la profesora Nogueroles explica así: “El autor de micro-relatos recurre a los mitos para evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal. Estas formas elípticas, que comunican fundamentalmente a través de la connotación, desacralizan las historias refrendadas por la tradición” (“Inversión...” 203). Y pone como ejemplos célebres microrrelatos de autores canónicos como Julio Torri, Marco Denevi, Augusto Monterroso o Enrique Anderson Imbert.

La creación de esta “nueva mitología” se consigue mediante los siguientes procedimientos: convergencia de historias que se entremezclan, prolongación con elementos nuevos y desconocidos; relato desde un punto de vista inusual y novedoso; vulgarización del mito mediante su banalización, por el cambio de contexto o por el uso de un lenguaje que juega con frases hechas y coloquiales; empleo de estrategias que producen asombro, como la paradoja, la sorpresa final o un final inesperado que de algún modo se preconizaba en el inicio; y el humor, que despoja al mito de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector (Nogueroles, *Ibíd.* 203-09).

La actualización de fábulas, leyendas, mitos o cuentos populares es muestra de la *transculturalidad* ejercida en el microrrelato, es decir, de una intertextualidad ambiciosa y voraz guiada por la transgresión propia de la posmodernidad. Ya no se trata de géneros próximos ni de hibridación genérica, sino de auténtica apropiación y asimilación, por lo que pueden considerarse como un tipo o tendencia dentro del microrrelato.



## **CAPÍTULO 4**

### **TIPOS Y AGRUPAMIENTOS DE MICRORRELATOS**

En el estudio del microrrelato, la heterogeneidad del corpus y su constante innovación han propiciado la aplicación de criterios muy variados para intentar establecer una taxonomía. Vaya por delante que una clasificación cerrada no parece ser un asunto demasiado relevante para la investigación y ofrece mayor interés la profundización en las tendencias más acusadas.

En primer término, recogeremos algunas de las tipologías más significativas y después nos centraremos en el factor de su referencialidad, posible llave para abrir el baúl de los subgéneros. Propondremos una serie de tendencias basadas en la transgresión, que originada en torno al referente y pactada entre autor y lector, se manifiesta en diversas peculiaridades de la historia y del discurso.

Por último, situándonos en el polo opuesto de esta mirada diversificadora, revisaremos distintas maneras de agrupar microrrelatos en conjuntos más o menos homogéneos, lo que nos conducirá inevitablemente a tratar el asunto de su autonomía y capacidad de integración.

#### **ALGUNAS TIPOLOGÍAS ESTABLECIDAS**

Los intentos por distinguir tendencias y tipos en el microrrelato contemporáneo se han asentado sobre diversos criterios: el modo de enfocar los procesos de creación y

recepción, la extensión o la valoración de aspectos heterogéneos que atañen tanto a la historia como al discurso.

### **Procesos de creación y recepción: clásicos, modernos y posmodernos**

Como ya se indicó al tratar el asunto de la nomenclatura, Dolores Koch fue la primera en distinguir dos tipos en el relato brevísimo: el minicuento, que estaría próximo al cuento tradicional, y el microrrelato, que podríamos calificar como relato moderno o posmoderno, ya que en él se difuminan las fronteras genéricas, se emplea intertextualidad de todo tipo y, sobre todo, se trata de un texto en que el peso de su sentido recae en los procesos de producción y recepción (“Retorno...” 23; “¿Microrrelato...?” 45).

En la misma línea, Lauro Zavala distingue entre cuentos clásicos, cuentos modernos y cuentos posmodernos. Tomamos la definición de cada uno de ellos del glosario de *Cartografías del cuento y la minificción* (319-22):

CUENTO CLÁSICO. Narrativa breve de carácter ficcional estructurada según las convenciones de la narrativa realista (secuencialidad causal, apego a las reglas genéricas, respeto a la lógica racional, etc.) [...].

CUENTO MODERNO. Narrativa breve de carácter ficcional en la que es más importante la manera como se construye la historia a partir del discurso, con el fin de distorsionar la percepción en función de la realidad interior (expresionismo), dar a los sueños el mismo estatuto de la realidad sensorial (surrealismo), crear realidades cuya lógica escapa a la causalidad racional (cuento fantástico), etc. [...].

CUENTO POSMODERNO. Como su nombre lo indica, es una narrativa de carácter paradójico. El término es usado, con muchas reservas como sinónimo de cuento metaficcional, cuento experimental o anti-cuento. Su carácter paradójico consiste, básicamente, en que al ser fragmentario retoma elementos del cuento clásico y del cuento moderno y/o de géneros

extraliterarios, siempre poniendo en evidencia el carácter convencional de toda narrativa. El cuento posmoderno es, por su propia naturaleza, marcadamente irónico, lúdico y autorreferencial.

Al aplicar esta tipología a la minificción, Zavala establece las siguientes clases: minificciones clásicas, con una estructura lógica y secuencial que concluye con una sorpresa; minificciones modernas, que suelen tener sentido alegórico y tono irónico; y minificciones posmodernas, que yuxtaponen rasgos clásicos y modernos (*Cartografías...* 109-10). Sin embargo, en el microrrelato contemporáneo no parece fácil desligar estos rasgos y se podría asegurar que en casi todo ellos se presentan de alguna forma rasgos clásicos, modernos y posmodernos perfectamente imbricados.

Por su parte, Francisca NogueroL realiza un repaso de la evolución del microrrelato hispanoamericano durante la segunda mitad del siglo XX, lo que le permite observar que este refleja las orientaciones estéticas predominantes en los últimos cincuenta años (“Tendencias...”). Siguiendo la línea cronológica, la profesora NogueroL distingue tres tendencias fundamentales en relación con el contexto en que se producen: predominio de microrrelatos metaficcionales en los años sesenta, que reflejan el afán de renovación en la época; abundancia de microrrelatos que dan primacía a los contenidos y a la denuncia social en los años setenta y ochenta; y prevalencia de microrrelatos paródicos y *ex-céntricos*, propios de la nueva *episteme* posmoderna de las últimas décadas.

### **Extensión: cortos, muy cortos y ultracortos**

La distinción entre cuentos clásicos, modernos y posmodernos se puede combinar con la tipología que establece Zavala en función de la extensión (*Ibíd.* 86-100).

Dentro de los *cuentos cortos* (de mil a dos mil palabras) distingue cuatro tipos: incidente repentino que concluye con una epifanía descontextualizada, lo que obliga al lector a imaginar el contexto; condensación de toda una vida, lograda gracias a la capacidad de comprimirla en una imagen paradigmática; imagen instantánea en monólogo interior sin epifanía; y alegoría que el lector ha de interpretar.

En los cuentos muy cortos (de doscientas a mil palabras) distingue dos tipos, en los que observa la condensación de las estrategias propias de los cuentos cortos: historias elípticas (incidente repentino o condensación de un largo período); e historias metafóricas (monólogo interior y estructuras alegóricas).

Y considera los cuentos ultracortos (de una a doscientas palabras) microtextos modernos y sobre todo posmodernos por su fuerza evocadora, ambigüedad semántica, intertextualidad literaria o extraliteraria e ironía; además, en la línea de Dolores Koch, afirma que en los últimos es el lector quien tiene que construir el sentido del texto según su competencia.

### **Combinación de criterios en torno a la historia y al discurso**

Violeta Rojo establece una tipología dual al distinguir los minicuentos con fábula, que caracteriza como narraciones completas, y los minicuentos sin fábula aparente, ya que las omisiones y las elipsis hacen prácticamente invisible la narración. (“El minicuento...” 49-66). Pero esta distinción no resulta funcional, ya que sabemos que la narratividad es condición imprescindible del microrrelato y que el grado en que ésta se hace explícita en el texto no se corresponde necesariamente con la presencia o ausencia de fábula.

También David Lagmanovich ha abordado la clasificación en varias ocasiones, de modo que desde una primera tríada (“Hacia una teoría...” 26-33) ha incrementado a

cinco los tipos de microrrelatos. Según afirma, las diferencias que le permiten hacer esta distinción estriban en la construcción narrativa y en el uso del lenguaje, por lo que distingue las siguientes tendencias (*El microrrelato...* 123-38): *reescritura y parodia*, que se vale de la intertextualidad de motivos, personajes, episodios concretos...; *discurso sustituido*, que consiste en la invención o reinterpretación del lenguaje; *escritura emblemática*, que ofrece una visión trascendente de la existencia humana; *fábula y bestiario*; y *discurso mimético* respecto al habla cotidiana. Como se puede observar, no todas estas categorías responden a los criterios anunciados por Lagmanovich y algunas podrían incluirse dentro de otras.

Raúl Brasca ha establecido una tipología en la que combina criterios referenciales, discursivos y lingüísticos (“Los mecanismos...” 3-10). Así, establece cuatro tipos: los que generan su propio mundo, los que comentan una historia (tipo este que limita con la anécdota), los ensayísticos (fronterizos con el microensayo) y los humorísticos (cuyo límite es el chiste). Y además, teniendo en cuenta ciertos procedimientos, los agrupa en varias posibles familias, que pueden presentar zonas de intersección y superposición: los *herederos de Chuang-Tzu*, cuya temática se basa en las dualidades soñador-soñado, mundo real-mundo soñado, imagen real-imagen especular, la historia-el revés de la historia, el tiempo-la inversión del tiempo, tamaño microscópico-tamaño cósmico...; los *referenciales*, que contienen referencias literarias y extraliterarias (intertextualidad endoliteraria y exoliteraria); los de *sentido dislocado*, que presentan manipulación del sentido con intención crítica o lúdica; los que presentan un formato de series infinitas; los que se plantean como un silogismo o una demostración matemática...

## **UN CRITERIO FUNCIONAL: EL REFERENTE**

Probablemente, el criterio más sólido y funcional para establecer posibles tendencias en el microrrelato sea el análisis de su referente. Apuntaremos algunas posibilidades en este sentido, aunque habrán de ser matizadas y concretadas en el estudio de los textos, que son los verdaderos elementos empíricos susceptibles de agruparse en tipos o tendencias.

### **Configuración referencial y subgéneros**

Rodríguez Pequeño defiende que los criterios que permiten agrupar los textos en subgéneros son su configuración referencial y el modelo de mundo que esta refleja<sup>20</sup>.

Según esta afirmación, lo primero que habría que determinar es cuáles son los diferentes mundos posibles a partir de los que se construyen los microrrelatos. La categorización que hace Rodríguez Pequeño, a partir de la teoría inicial de Albaladejo Mayordomo (*Teoría de los mundos...* 59), en cuatro tipos de mundo es la siguiente: “el tipo I es el de lo verdadero; el tipo II, el de lo ficcional verosímil; el tipo III, el de lo fantástico verosímil; y el tipo IV, el de lo fantástico inverosímil. La diferencia entre los tipos I y II es la ficción; entre los tipos II y III, la transgresión, y entre los tipos III y IV, la verosimilitud” (*Géneros literarios...* 185). El problema es que en el microrrelato posmoderno, los límites entre lo ficcional y lo verdadero, por un lado, y lo verosímil e inverosímil, por otro, se encuentran desdibujados con abrumadora frecuencia. Además, la transgresión de las reglas de cada mundo constituye la misma esencia del género.

---

<sup>20</sup> “Los textos se agrupan en un mismo subgénero bien por contener en su estructura de conjunto referencial seres, estados, procesos, acciones o ideas semejantes o con unas características comunes, bien porque todos o algunos de esos elementos están regidos por las mismas reglas de modelo de mundo, bien por los dos criterios a la vez. Configuración referencial y tipos de modelo de mundo actúan de tal forma que siguiendo estos criterios podemos definir todos y cada uno de los subgéneros literarios. Además, me permite explicar el motivo de la frecuente mezcla de subgéneros en un mismo texto” (Rodríguez Pequeño 187).

Por otro lado, si consideramos la posibilidad de que en un mismo texto se combinen el mundo del autor y distintos mundos de los personajes, tanto en el plano del referente como en el plano de la macroestructura y de la microestructura textual (Martín, *Mundos...* 147), percibiremos que la transgresión en el microrrelato también afecta a las relaciones entre estos mundos del texto, ya que unos y otros no siempre pertenecen al mismo tipo.

Como sabemos, en la *episteme* posmoderna se produce la disolución de la dicotomía realidad/ficción, ya que “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única” y “es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura” (Roas, “Lo fantástico...” 101-02). En consecuencia, la narrativa se “desrealiza”, es decir, opta por la transgresión propia de la literatura fantástica consistente en “la convivencia conflictiva entre lo *posible* y lo *imposible*” (*Ibíd.* 94), aun cuando estos términos se consideran relativos. La narrativa posmoderna armoniza lo real y lo imaginario porque todo se asume dentro de una misma lógica interna que parte del cuestionamiento de la idea de un mundo racional y muestra la vulnerabilidad de nuestra percepción. Es decir, lo fantástico<sup>21</sup> y lo posmoderno tienen en común este conflicto entre lo posible y lo imposible, aunque se diferencian en el pacto de lectura que se establece: mostrar la arbitrariedad de lo real en un caso y revelar la extrañeza de nuestro mundo en el otro (Roas, “Lo fantástico...” 94-120; “¿La realidad...?” 75-79).

---

<sup>21</sup> David Roas considera literatura fantástica aquella en que lo sobrenatural se concibe como natural y pasa a formar parte de nuestro mundo, desestabilizando la percepción que tenemos de él y creando incertidumbre respecto a nuestra propia existencia. De ahí que diferencie lo fantástico de lo maravilloso, ya que en la literatura maravillosa no se cuestiona nuestra idea de realidad. Por eso no considera que ciertos textos como las epopeyas griegas, los cuentos de hadas, las novelas de caballerías o los relatos de ciencia ficción sean literatura fantástica, dado que en ellos lo irreal no se concibe como real o –en el caso de la ciencia ficción– se explica racionalmente. Esta distinción entre lo fantástico y lo maravilloso le lleva a señalar como formas de hibridación las surgidas en el seno del “realismo mágico” –lo real maravilloso– o de lo “maravilloso cristiano” (“La amenaza...” 7-42). Otras definiciones y aproximaciones al fenómeno de lo fantástico (Todorov, Bressière, Bellemin-Noël, Jackson, Campra, Reisz, Bozzeto, Nandorfy, Alazraki y Fernández) se pueden encontrar en su compilación *Teorías de lo fantástico*.

En consecuencia, la intersección del microrrelato con lo fantástico –y no con la literatura maravillosa- se encuentra en que en ambos casos lo irreal e inverosímil pasa a ser concebido como real y verosímil, y a la inversa. Esto produce extrañamiento y desasosiego en el lector, que ha de poner en cuestión su experiencia, su conocimiento del mundo y las reglas habituales del pacto de lectura. Lo que ocurre es que en la literatura fantástica, ese conflicto viene dado por la presencia de un elemento sobrenatural (Roas, “La amenaza...” 7-42) y en el microrrelato ese elemento desestabilizador a veces se puede identificar como sobrenatural, pero otras veces no. Es decir, existen microrrelatos fantásticos –muchos-, pero no todos los microrrelatos pueden identificarse como literatura fantástica, o al menos habría que matizar la diferencia entre lo fantástico, lo irracional o lo que consideramos insólito porque es contrario a lo asumido por la experiencia, por el conocimiento del mundo o por el bagaje cultural.

Ana Casas considera que son fantásticos “aquellos textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos o situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real” (“Lo fantástico en el microrrelato...” 137). Y explica la proliferación y el éxito de microrrelatos fantásticos por ciertos factores literarios y extraliterarios: la brevedad y la consecuente tensión como potenciadores del efecto transgresor; la influencia de narradores como Borges y Cortázar; el impulso editorial a la literatura fantástica de los siglos XIX y principios del XX; y la influencia del cine. Pero no menciona la episteme posmoderna en que se consolida el género y que tanto influye en este éxito.

En el microrrelato, Casas concreta el tratamiento de lo fantástico en ciertos *topoi* pertenecientes a la tradición, algunos de ellos tratados por Brasca en las oposiciones que conformaban la denominada familia de los *herederos de Chuang-Tzu*: la noción de

otredad o de otra realidad que surge de la realidad cotidiana que percibimos; conflicto entre sueño y vigilia; el mundo de las sombras; confusión entre la realidad y la metaforización de la misma; el doble; el fantasma y la consciencia *post-mortem*; vampiros, monstruos y seres fabulosos; metamorfosis con recreaciones de mitos clásicos y tendencias a la alegoría; animación de lo inanimado; expansión y compresión del tiempo, o vulneración de otras leyes físicas (*Ibíd.* 137-57).

### **Un panorama de tendencias basado en la transgresión**

Por nuestra parte, creemos que la inmensa mayoría de las construcciones referenciales de los microrrelatos se basan en una transgresión no explicada racionalmente, aunque no siempre de carácter fantástico, que se orienta a producir extrañamiento y asombro en el lector. Este impacto inicial pretende dar paso a una reflexión posterior que el emisor pretende compartir con el receptor. En ese marco común se cuestionan verdades absolutas, se difuminan fronteras entre opuestos, se percibe el mundo empírico como extraño o mutable y se duda acerca de la universalidad y fiabilidad de esa misma percepción. En función de cuál sea esa ‘verdad’ que se relativiza o se cuestiona, se pueden establecer distintos tipos de microrrelatos, aunque en realidad se trata de una relación de tendencias no excluyentes entre sí que, además, consideramos abierta a posibles modificaciones o incorporaciones<sup>22</sup>:

- Microrrelatos fantásticos. Ofrecen lo sobrenatural como real y/o verosímil. Aquí entrarían casi todos los tópicos y motivos tradicionalmente incluidos en la literatura fantástica: la otredad, que englobaría dualidades como mundo real-mundo soñado, imagen real-imagen especular, la historia-el revés de la historia, el tiempo-la inversión del tiempo o tamaño microscópico-tamaño cósmico, así

---

<sup>22</sup> En la Parte IV de este trabajo, se profundizará en las tendencias aquí enunciadas; asimismo, cada una de ellas se diversificará en una serie de orientaciones, que se ejemplificarán en textos de un corpus acotado a partir de ciertas antologías de microrrelatos publicadas en España.

como desdoblamiento del sujeto, que puede ser un personaje o el narrador; los fantasmas y la vida después de la muerte; seres fabulosos, transformaciones, personificaciones o animalizaciones; vulneración de leyes físicas...

- **Microrrelatos insólitos.** Contradicen lo que consideramos normal, usual o habitual mediante elementos que no tienen por qué ser fantásticos, pero que al estar descontextualizados o ser inesperados resultan desconcertantes. De este modo, ofrecen una transmutación del mundo estable y conocido con el que estamos familiarizados en un mundo inestable en el que tiene cabida lo que es extraño y ajeno a nuestra experiencia. En muchas ocasiones, lo insólito es la focalización de la historia, que se percibe y se relata desde un punto de vista que destaca o deforma inusualmente algún elemento o el referente en su conjunto.
- **Microrrelatos alógicos.** Contravienen la lógica del pensamiento racional o la de los acontecimientos ofreciendo un mundo próximo al absurdo o a lo caótico. En esta categoría destacan los relatos que rompen con la lógica verbal: juegos de experimentación en los niveles fónico, morfológico, sintáctico, léxico-semántico o discursivo; o ruptura de la inercia del lenguaje con procedimientos “desautomatizadores” que afectan a expresiones lexicalizadas, frases hechas y refranes. No son recursos que afecten sólo al plano del discurso, sino que reflejan una concepción paradójica, crítica o lúdica de la realidad.
- **Microrrelatos *transculturales*.** Retoman temas, motivos, personajes o episodios pertenecientes al acervo cultural. En la mayoría de las ocasiones se trata de ejercicios de intertextualidad –explícita o implícita- en que se subvierte o incluso se invierte el hipertexto con el fin de cuestionar el mundo cultural, literario y metaficcional para relativizarlo, desmitificarlo, descontextualizarlo e incluso contrastarlo con un mundo ‘real’ que no se ajusta a las mismas normas. Entre

ellos destacan varios grupos de microrrelatos, como son aquellos en los que se reescriben motivos de carácter maravilloso procedentes de las grandes epopeyas, de la mitología o de los cuentos tradicionales, que se ven sometidos a un proceso por el que pierden esa esencia; los que plantean variaciones sobre episodios y personajes de obras canónicas por antonomasia; los que llevan la metaficción al límite mediante el procedimiento de *mise en abyme*; o en los que el metalenguaje se convierte en asunto y procedimiento central.

- Microrrelatos *parasimbólicos*. Ofrecen un mundo en que se difumina la frontera entre mundo real y mundo imaginario creado por el autor, el narrador o un personaje, por lo que se llega a confundir la representación imaginaria con la realidad misma. Procedimientos como el símbolo, la metáfora, la metonimia o la alegoría no constituyen sólo recursos retóricos, sino que son la base de un ejercicio de *transreferencialidad*<sup>23</sup> similar a la ejercida en el texto lírico.

Como es evidente, estas tendencias tienen en común la *desrealización* del mundo representado, que da lugar a uno nuevo en el que, sin embargo, el lector reconoce las huellas del primero (las referencias). Para conseguir este efecto, el autor emplea procedimientos que potencian la sugerencia con indeterminaciones, elipsis, polisemia, connotación...; el distanciamiento mediante la ironía, el humor, la parodia o la sátira; y la sorpresa, favorecida por la relevancia de títulos, inicios o cierres y de otros recursos como la incongruencia semántica, la ambigüedad, el enigma y, en el polo opuesto, las epifanías o revelaciones.

---

<sup>23</sup> Rodríguez Pequeño aplica el concepto de *transreferencialidad* para explicar el proceso de intensionalización que se lleva a cabo en la poesía: el poeta transforma un referente en ‘referente poético’ mediante un proceso de desrealización conducido por sentimientos y emociones que pretende compartir con el lector. De este modo, en la lírica lo más importante es el *transreferente*, verdadero centro de la actividad poética que no se restringe a las figuras retóricas del discurso, sino que está presente en los procesos de producción y recepción (*Géneros...* 186).

## AGRUPAMIENTO E INTEGRACIÓN DE MICRORRELATOS

Dada su brevedad, el microrrelato presenta una clara tendencia a la integración y al agrupamiento para conformar unidades superiores. En la aproximación a estas unidades habrá que considerar el origen de los microtextos que las conforman, la conciliación de autonomía y dependencia, las relaciones paratácticas e hipotácticas que se establecen, los criterios que se han seguido en las agrupaciones y la naturaleza de la obra resultante. También será necesario reflexionar sobre el papel que desempeñan el autor, el editor y el lector según el tipo de seriación que se produzca.

### Ciclo, serie y colección

La crítica anglosajona<sup>24</sup> ha prestado especial atención al fenómeno de los ciclos cuentísticos. Entre sus aportaciones, destaca la distinción del tipo de obras resultantes, según haya sido el proceso de formación: ciclos *compuestos*, que son concebidos como tales; *arreglados*, que son formados por historias creadas independientemente que se asocian o yuxtaponen; y *completados*, entre cuyos textos formantes, creados de manera independiente, se establecen conexiones de interdependencia (Forrest Ingram). También se ha reflexionado sobre el tipo de relación que se establece entre las unidades incorporadas, como la continuidad de temas o personajes (Susan Garland Mann) o, desde otro punto de vista, su carácter fragmentario y discontinuo (J. Gerald Kennedy). Otro aspecto que ha suscitado interés es la necesaria participación del lector para dotar de unidad y coherencia al conjunto (Robert Luscher). Y se ha analizado la tensión

---

<sup>24</sup> Pablo Brescia y Evelia Romano coordinan la compilación *El ojo del caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica* y en su artículo "Estrategias para leer cuentos integrados" resumen los estudios de los autores que se citan (7-44): *Representative Short Stories, Cycles of the Twentieth Century* (1971), de Forrest Ingram; *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide* (1989), de Susan Garland Mann; "The Short Story Sequence: An Open Book" (1989), de Robert Luscher; "Toward a Poetics of the Short Story Cycle" (1988), de Gerald Kennedy; y *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite* (1999), de Rolf Lundén.

debida a la doble existencia de los cuentos como entes independientes y como partes de un todo, que se traduce en la existencia de cuatro patrones estructurales que van del más cerrado al más abierto: ciclo, secuencia, grupos y novela (Rolf Lundén).

También Gabriela Mora recoge estas teorías y opta por denominar ‘serie’ o ‘colección’ a cualquier agrupamiento de cuentos interrelacionados (“Notas...” 53-77). Y, por su parte, Enrique Anderson Imbert se ocupa de estos aspectos y, además de seguir la clasificación de Ingram, distingue varias formas de integración (*Teoría...* 114-19; “Abriendo...” 47-77): *enlaces de encargo* en que el editor encarga a varios escritores cuentos según una constante; *cuentos intercalados* en obras no narrativas o en novelas, pero que nada tienen que ver con su trama; cuentos asimilados por novelas, que pueden leerse como independientes, pero sus personajes y episodios están entrelazados con la trama novelesca; *armazón común de cuentos combinados*, es decir, relatos con marco como el *Decamerón* o *El conde Lucanor*; *cuentos con marco individual*; y *contactos*, término con que se refiere a relaciones que se establecen entre cuentos de un mismo autor, aunque no estén dispuestos en la misma obra. Al margen de estas organizaciones, Anderson Imbert indica que también existen enlaces creados por los críticos entre cuentos que no fueron editados por el autor en un mismo volumen.

En los últimos años, la atención en el estudio de los ciclos cuentísticos españoles e hispanoamericanos no se ha ceñido al texto, sino que se ha desplazado hacia el autor y, sobre todo, hacia el lector.

Miguel Gomes analiza diversos aspectos en torno a los ciclos de cuentos hispanoamericanos (“Para una teoría...” 557-83). Desde la estética de la recepción, resalta la pluralidad de lecturas que puede suscitar el ciclo de cuentos, ya que el lector debe cubrir “ámbitos de indeterminación” (Roman Ingarden) y “construir consistencia” (Wolfgang Iser) según sea la relación entre los cuentos, la tensión entre la autonomía de

cada una y su interdependencia para formar una unidad superior, las huellas o indicios explícitos de esa relación. Gomes establece distintos conjuntos de cuentos que obedecen a diversos criterios relacionales de carácter paratáctico: dispuestos cíclicamente; enlazados anafóricamente; con estructura de tratado, catálogo o muestrario; y unidos por macrofiguras, con lo que se consigue aunar la parataxis con la hipotaxis, aunque sin llegar a la organización propia de las narraciones con marco (Gomes 557-61). Y también destaca la relevancia que en estas colecciones tienen los diversos elementos que conforman el paratexto, como títulos y subtítulos, dedicatorias, epígrafes, prólogos o epílogos, seccionamientos y datación; y el contexto, conformado por medio editorial, contexto autorial y contexto histórico-social. Desde planteamientos similares, pero aplicados al ciclo de cuentos en la literatura española, María Luisa Antonaya, reivindica el estatuto genérico para este tipo de organizaciones (“El ciclo...” 433-78).

### **Agrupaciones de textos minificcionales**

En el ámbito de la minificción, Zavala distingue tres tipos de unidades que se pueden integrar en colecciones: *detalles*, *fragmentos* y *fractales* (“Fragmentos...” 5-22 y 115-40; “Para estudiar...”; y *Cartografías...* 343-44). El *detalle* no presenta autonomía respecto a la obra en la que se incluye; el *fragmento* tiene la posibilidad de adquirirla al pasar a una unidad superior y resemantizarse; y el *fractal* conserva su autonomía formal al mismo tiempo que pertenece a una unidad superior dentro de la que fue creado.

De ahí que Zavala diferencie cuatro tipos de agrupaciones: *novelas fragmentarias*, que, en nuestra opinión, deberían denominarse ‘de detalles’ –como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar- y *minificciones integradas* –como las que componen *La feria* (1963), de Juan José Arreola-, por un lado; y *ciclos de minificciones* formadas

por fragmentos –como *Cuentos breves y extraordinarios* (1952), de Borges y Bioy Casares, o el *Libro de la imaginación* (1967), de Edmundo Valadés–, o formados por fractales -como *Falsificaciones* (1966), de Marco Denevi o *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Monterroso-, por otro. Este planteamiento ha servido también para establecer la relevancia de este tipo de integraciones y agrupaciones como antecedente del libro de microrrelatos (Epple, “Novela fragmentada...” 11-19).

Desde un punto de vista más amplio, Laura Pollastri diferencia los ciclos de minificción según estén organizados por el autor, por editores, compiladores o por la crítica, ya que cada caso presenta distinto grado y sistema de cohesión entre las unidades, evidencia nuevas formas de intervención sobre el producto literario e incide en la reactivación de lecturas diversas, dependiendo del contexto en que se ofrece el microrrelato (“Desordenar...” 79-13).

Y por último, en este interés suscitado por las colecciones de minificciones, habría que destacar el lugar privilegiado que ocupan las antologías (Contreras, “Antologías...”; Rojo, “De las antologías...” 131-34; Brasca, “Criterio...” 107-20). De ellas nos ocuparemos más adelante, pero podemos anunciar que se han convertido en verdaderos instrumentos para la definición teórica, constituyen uno de los factores más influyentes en la consolidación, canonización y difusión del microrrelato -aunque a veces los criterios de selección enturbien el panorama- y presentan interesantes interrogantes respecto a las relaciones entre autor, editor y lector.



## **PARTE II**

### **EL MICRORRELATO. HISTORIA**



## **CAPÍTULO 5**

### **APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y PERIODIZACIÓN**

El estudio de cualquier forma o género como hecho literario exige el análisis crítico de los textos, la reflexión sobre los aspectos teóricos que de él se derivan y la investigación de su genealogía. En el caso del microrrelato, las indagaciones acerca de sus posibles orígenes, conformación, legitimación y consolidación resultan fundamentales, ya que se puede considerar que hasta fechas recientes ha sido una forma literaria en formación y, por tanto, en constante proceso de cambio.

Al abordar la caracterización teórica del microrrelato contemporáneo, se ha podido observar cómo surgen numerosas dudas relacionadas con algunos condicionantes diacrónicos. Así, en su desarrollo han incidido fenómenos como la proximidad con otras formas, varios procesos de decantación, deslizamiento e hibridación, que han favorecido unas fronteras conceptuales poco precisas, y ciertas dificultades en la fijación de los rasgos singularizadores del género. Además, las peculiaridades de los contextos históricos y culturales en que se produce su evolución o el marco posmoderno en que se consolida determinan en gran medida la evolución hacia el microrrelato actual.

Todo ello exige realizar una historia del microrrelato con un enfoque diacrónico que integre la evolución estética de los géneros en un marco más amplio. Es decir, para profundizar en la formación, legitimación y consolidación de este género será necesario

comprender los textos empíricos a la luz de la evolución de ciertas tendencias culturales y estéticas en que se producen<sup>25</sup>.

Solo de este modo es posible inscribir el microrrelato en una historia de la estética de los géneros que se enmarque a su vez en una historia cultural, ya que en su constitución han intervenido diversos factores literarios y extraliterarios que al combinarse han producido una conciencia genérica inestable, un corpus textual heterogéneo y, por tanto, un canon en constante modificación.

Se observará, por tanto, que en la evolución histórica del microrrelato intervienen de manera decisiva las corrientes culturales y de pensamiento, la evolución de las tendencias literarias, las singularidades de los autores en sus creaciones e ideas estéticas, ciertas decisiones de recopiladores y editores, el papel de críticos e investigadores y los cambios en los canales de difusión y recepción.

#### **COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES**

La primera dificultad que surge al intentar establecer una historia del microrrelato atañe a sus coordenadas espacio-temporales, que suscitan dos interrogantes fundamentales: el primero se refiere a la oposición entre el enfoque universal y el local; y el segundo cuestiona la posibilidad de establecer una línea cronológica continua que explique su genealogía.

¿Se puede esbozar una historia global del microrrelato o es necesario establecer historias nacionales o relativas a determinados ámbitos lingüísticos y geográficos? En el

---

<sup>25</sup> Ya que la profundización en las diferentes corrientes o tendencias desde las que actualmente se aborda la historia literaria excedería los objetivos de este trabajo, indicamos aquí un volumen en que se pueden encontrar algunos estudios al respecto: Beltrán Almería, Luis y José Antonio Escrig (eds.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005. Como se puede comprobar, adoptamos una posición teórica próxima a la defendida en esta obra por Luis Beltrán Almería en su artículo “Antiguos y modernos en la historia literaria” (9-21), a los planteamientos de José Antonio Escrig en “Escenarios del debate sobre la historia literaria” (23-44) y, sobre todo, a los postulados de Luis Beltrán Almería en su librito *¿Qué es la historia literaria?* Todos ellos se encuentran citados en la Bibliografía.

ámbito hispánico, los investigadores se han inclinado preferentemente por la segunda opción: encontramos valiosas aportaciones respecto a la historia del microrrelato que se centran en Hispanoamérica -o en algunos de sus países- y en España, pero son escasos los intentos de plantear una historia conjunta. En este sentido, además, se aprecian notables diferencias: el interés por estudiar el microrrelato en Hispanoamérica fue temprano y ha producido investigaciones globales incluso desde nuestro país, como la tesis de doctorado de Concepción del Valle Pedrosa *-El micro-relato en Hispanoamérica-*, defendida hace casi veinte años; sin embargo, los estudios sobre el microrrelato en España, más tardíos, suelen profundizar en hitos de su historia o aproximarse a su cronología a modo de breves apuntes, como se aprecia en “El microrrelato español. Breve panorama histórico”, de Darío Hernández. Y más espinoso parece resultar el planteamiento de estudios comparativos que aborden también el microrrelato en otras lenguas, más allá de algunas alusiones recurrentes. Las fronteras no pueden ser un obstáculo que impida explicar un fenómeno caracterizado por el flujo internacional, aunque una historia universal del microrrelato resultaría inabarcable y excedería claramente las pretensiones de este trabajo. Por tanto, aunque no eludiremos algunas referencias imprescindibles a la microficción en otras lenguas, nos centraremos en la historia del microrrelato en el ámbito hispánico que, desarrollada en Hispanoamérica y en España, discurre según los condicionantes históricos, sociales, culturales y estéticos particulares de cada escenario y presenta influjos mutuos que convergen en la actualidad.

¿Cómo se puede establecer una línea de evolución cronológica desde unos supuestos precedentes hasta el microrrelato en la actualidad? La mayoría de los investigadores han optado por reconstruir el camino estético de modo inverso, es decir, han rastreado en textos anteriores la presencia de ciertos rasgos observables en el

microrrelato actual. Según el grado de afianzamiento de dichos rasgos, se determina si los textos se pueden considerar precursores, iniciadores o canónicos. Brevedad, narratividad, condensación formal y extensión semántica suelen ser las constantes fijadas para trazar esta reconstrucción genealógica, además de la hibridación genérica, que es el principio básico para entender la formación de este género a partir de otros preexistentes, tal como explica Ródenas de Moya (“La microtextualidad...” 68-69):

Lo que denominamos microrrelato [...] fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (un horizonte de expectativa para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con las elipsis, códigos de indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores.

#### **DIVERSOS INTENTOS DE PERIODIZACIÓN**

A pesar de lo farragoso que pueda resultar, intentaremos sintetizar los principales planteamientos respecto a las fases en el desarrollo del microrrelato, aunque quienes han pretendido abordar esta empresa de modo sistemático se han centrado fundamentalmente en su evolución en Hispanoamérica.

Violeta Rojo distingue una *primera hornada* de minicuentistas hasta los años veinte (Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre, Vicente Huidobro), una *segunda generación* que se inicia con Julio Torri y Jorge Luis Borges -1930, 1940 y 1950-, una *tercera generación* de autores fundamentales que se dan a conocer principalmente entre las décadas de 1950 y 1960 (Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi,

Julio Cortázar, Enrique Andeson Imbert) y los *seguidores* de estos, que a partir de 1970 consolidan el género (*Breve manual...* 22-25).

Graciela Tomassini establece los antecedentes hasta 1930 aproximadamente (Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Torri, Vicente Huidobro), una segunda etapa en torno a 1950 (Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola), la década de 1960 (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Eduardo Gudiño Kieffer, Marco Denevi, Augusto Monterroso), la década de 1970 (Cristina Peri Rossi, Luis Britto García, Alfonso Alcalde, Eduardo Galeano, Ángel Bonomini y de nuevo Monterroso) y engloba en las décadas de 1980 y 1990 a autores que ya habían publicado microrrelatos anteriormente junto con otros como Ana María Shua (“La minificción...” 79-94).

David Lagmanovich –que intenta realizar una aproximación global a la historia del microrrelato, incluyendo a autores de habla no hispana, latinoamericanos y españoles- diferencia dentro de la primera etapa a *precursores*, vinculados al Modernismo (Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones), y a *iniciadores*, relacionados directamente con las Vanguardias (Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández); en la segunda etapa incluye a los *clásicos* del microrrelato (Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Marco Denevi); en la tercera etapa, analizada bajo el epígrafe “hacia el microrrelato contemporáneo”, destaca a los *seguidores* de los clásicos (Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés, Enrique Anderson Imbert); y termina su recorrido con la aproximación al microrrelato actual en diversos países de Hispanoamérica (México, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay y Argentina) y en España (*El microrrelato...* 163-306).

Guillermo Siles aborda la genealogía del microrrelato en cinco fases -coincidentes con los movimientos de innovación y cambio en la cultura y literatura hispanoamericanas-, cuyos inicios sitúa cronológicamente en 1920, 1940, 1960, 1980 y 1990. Pero reconoce que esta parábola temporal es poco operativa y la simplifica del siguiente modo: *Modernismo y Vanguardias* (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Vicente Huidobro, Arqueles Vela, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, Juan José Tablada, Julio Torri y Oliverio Girondo, entre otros); *renovación del cuento*, cuyo punto álgido estaría en torno a 1950, aunque por sus antecedentes y proyecciones se extiende a lo largo de la década anterior y posterior (propone como escritores paradigmáticos a Jorge Luis Borges y a Augusto Monterroso); y *consolidación y canonización* del microrrelato en las últimas décadas del siglo XX, que ejemplifica con la obra de Luisa Valenzuela y de Ana María Shua (*El microrrelato...* 55-278).

José Luis Fernández Pérez distingue cinco etapas, que enuncia con una doble denominación, según la función de los autores en el proceso evolutivo y según la inflexión que suponen sus aportaciones para el desarrollo del género (“El microrrelato en Hispanoamérica...” 41-54): 1917-1949, *precursores* o “experimentación y/o recolección residual” (Julio Torri, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Anderson Imbert); 1950-1960, *arquitectos del microcuento* o “de la intuición minimalista al programa de escritura” (Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso); 1960-1970, *consolidación de una tradición* o “nuevas búsquedas expresivas e intertextualidad programática” (Julio Cortázar, Marco Denevi y, de nuevo, Monterroso); 1970-1985, *expansiones y rupturas* o “predominio de los discursos en crisis y el testimonio” (Cristina Peri Rossi, Pía Barros, Luisa Valenzuela, Eduardo Galeano, entre

otros); 1985-2006, *nuevas voces* o “hibridaciones genéricas y desmarque de los padres” (Ana María Shua, Luis Britto García, Rogelio Guedea...).

Tras consultar los intentos de periodización citados, en esta aproximación histórica al microrrelato en lengua española hemos optado por plantear tres fases fundamentales en su genealogía, que responden a la realidad de su evolución y pueden aportar un enfoque sencillo y sistemático: la etapa inicial de formación, el proceso de legitimación del género y la consolidación, que trae aparejadas la canonización y normalización y, sobre todo en la los últimos años, se ha visto afectada por los fenómenos de globalización y popularización. En cada una de estas etapas se revisarán los hitos fundamentales tanto en Hispanoamérica como en España, por lo que su cronología ha de ser flexible y adaptada a las peculiaridades de cada zona.<sup>26</sup>

Antes de profundizar en estas coordenadas espacio-temporales, es necesario abordar una cuestión polémica: la posible consideración de ciertas narraciones brevísimas, existentes en todas las tradiciones literarias desde la antigüedad, como antecedentes remotos del microrrelato, lo cual invalidaría en cierto modo la defensa de una genealogía restringida a los últimos cien años.

### **¿ANTECEDENTES REMOTOS DEL MICRORRELATO?**

Aunque el punto de partida genealógico para el microrrelato se suele situar en el Modernismo, con frecuencia se ha pretendido encontrar antecedentes del microrrelato en las antiguas tradiciones literarias europeas, orientales o precolombinas.

---

<sup>26</sup> Intentaremos aproximarnos a la historia del microrrelato como género diferenciado, pero no se pueden perder de vista algunos estudios sobre el cuento en Hispanoamérica, como el volumen coordinado por Enrique Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*, o el que coordinó Carmen de Mora, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*; y sobre el cuento español contemporáneo, habrá que consultar el libro de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, y el de Óscar Barrero Pérez, *El cuento español 1940-1980*.

Este planteamiento ha tenido un eco especial entre algunos editores y antólogos, que han llevado a cabo la tarea de revitalizar breves textos antiguos y ofrecerlos a los lectores como antecedentes remotos del microrrelato contemporáneo. Algunas de estas selecciones son de gran interés, como la *Antología de cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, cuya publicación revolucionó la forma de plantear el acto creativo. Otras, como la *Antología del cuento breve y oculto* (2001), de Raúl Brasca y Luis Chitarroni, resultan atractivas porque muestran fascinantes hallazgos. Y hay otras, como *Grandes minicuentos fantásticos* (2007), de Benito Arias García, o *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (2008), de Eduardo Berti, que pudieran obedecer sobre todo a intereses comerciales.

En cualquier caso y al margen de otras valoraciones, estas antologías ofrecen una realidad equívoca, ya que implícitamente se establece una línea de continuidad entre manifestaciones minificcionales antiguas y contemporáneas, sin tener en cuenta que responden a distintos contextos, intencionalidades y funciones. Además, plantean otros problemas: suelen recoger formas cuyas únicas coincidencias con el microrrelato son la brevedad y la narratividad, sin considerar otros rasgos genéricos y, a veces, no se distingue entre textos breves creados para su lectura exenta y fragmentos extraídos de otras obras, con lo que se desvirtúan las nociones de unidad y autonomía por las que se caracteriza este género. Por otro lado, se tiende a confundir la hipertextualidad propia del microrrelato -que se sirve de formas breves, ya sean antiguas o modernas, populares o cultas- con su conformación diacrónica a partir de estas formas.

La constatación de la existencia de formas breves –autónomas o no- desde los orígenes de la literatura es una obviedad. Pero, al igual que Juan Armando Epple, creemos que difícilmente se puede establecer una continuidad entre ciertos microtextos, minificciones o minicuentos -presentes en las tradiciones culturales desde épocas

antiguas- y el microrrelato actual, caracterizado por rasgos situacionales, contextuales y textuales específicos (“Orígenes...” 125):

Si bien el origen del cuento se remonta a épocas muy antiguas, su concepción moderna como género independiente y articulado en torno a leyes de composición específicas, se comienza a discernir sólo durante el siglo XIX, especialmente a partir de la propuesta poética de Edgar Allan Poe. Con la minificción ocurre algo parecido, si bien su decantación como forma independiente es mucho más difícil de precisar, ya que aparece imbricada con otras formas literarias e incluso bajo nombres que sirven para denominar otras formas de relatos (anécdotas, historias, acaecidos, fantasías, fábulas, etc.).

Es decir, el microrrelato se decanta a partir de múltiples formas, preferentemente breves, marginales, antiguas y exóticas. Pero para que la recuperación y revitalización de todo tipo de formas den lugar a un género nuevo y posmoderno, habrá que esperar a que se produzca un “deslizamiento”, al igual que ha ocurrido con otros géneros en la historia de la literatura. Así lo expresa Jiménez Ruiz, aunque considera que el microrrelato es una variante del cuento posmoderno (“Enunciación oral...” 377-78):

[...] el trabajo de autonomización del cuento posmoderno, del que el microrrelato es una variante, debe contemplarse como un fenómeno de deslizamiento y fractura muy semejante al que efectuó la novela con relación a las ficciones o romances antiguos, que pervivieron intactos hasta el renacimiento, representados fielmente en las caballerías. O sea, un trabajo de desasimiento parejo al que efectúa el “Quijote” con relación al “Amadís”, Cervantes con relación a Feliciano de Silva, y cuyo resultado será la novela moderna.

### **La narración brevísima como necesidad antropológica**

Los estudiosos que se han ocupado de este asunto destacan la existencia de textos breves en las culturas primigenias como manifestaciones de una necesidad

antropológica. Es decir, el ser humano siempre ha tratado de explicar aspectos del orden natural y sobrenatural o de la conducta individual y social mediante relatos cortos y narrativos, aunque con un alto componente didáctico, normativo o incluso gnómico. Este tipo de textos es variado y en él tienen cabida anécdotas, casos, parábolas, alegorías, mitos, leyendas, fábulas, apólogos o cuentos.

Con frecuencia, las hipótesis de Anderson Imbert sobre los orígenes históricos del cuento (*Teoría...* 23-27) han sido recogidas y aplicadas para explicar la existencia de antecedentes remotos del microrrelato. Este autor menciona formas antiguas surgidas en Oriente Próximo, Egipto, Israel, Grecia, Roma, India o China hace más de cuatro mil años, pero ciñe la relación genealógica del cuento actual a ciertos autores del siglo XIX. Además, establece que en todas las literaturas se distinguen dos momentos: en el primero, el cuento se mezcla con la historia, la mitología, la epopeya, la oratoria o la erudición; y en una segunda fase, el narrador adquiere conciencia de estar escribiendo cuentos autónomos que entrarán a formar parte de un género independiente.

Romero Rodríguez realiza un recorrido por ciertas manifestaciones antiguas y medievales que considera más próximas al relato breve (*Elementos...* 15-31). Así, en la literatura india destaca el *Panchatantra* (entre los siglos VI y II a. C.); en la literatura china encuentra muestras como el célebre “Sueño de la mariposa”, del filósofo taoísta Chuang-Tzu (siglos IV y III a. C.); en el Antiguo Testamento encuentra relatos breves -enmarcados en los libros históricos- y parábolas con unidad narrativa en el Nuevo Testamento; dentro de la literatura árabe destaca el conjunto de relatos enmarcados -cuentos maravillosos, leyendas, apólogos, anécdotas...- formantes de *Las mil y una noches*, que recoge la tradición mesopotámica, india o egipcia; en la antigua literatura japonesa repara en breves relatos o *tanka* precedentes de los *haikai*, que se desarrollaron en el siglo XVII; y en la literatura clásica grecolatina indica las fábulas de Esopo y los

relatos míticos incluidos en *Las metamorfosis* de Ovidio. Ya en la Edad Media, Rodríguez recala en colecciones de cuentos enmarcados pertenecientes al género de los *exempla* como el *Calila e Dimna* o el *Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres (Sendebār)* -traducidos desde el árabe en el siglo XIII en el seno de la corte de Alfonso X-, que a su vez recogen cuentos tradicionales de las literaturas orientales antiguas, y, sobre todo, el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio (Conde Lucanor)*, escrito entre 1330 y 1335 por don Juan Manuel. También del siglo XIV, y como puentes entre este tipo de colecciones y el nacimiento de la novela moderna, se mencionan *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, y el *Decamerón*, de Boccaccio.

Juan Armando Epple distingue tres tipos de narraciones brevísimas en la tradición literaria universal: los relatos maravillosos o de función educativa, propios de las civilizaciones más antiguas; los relatos orales de las literaturas medievales europeas o de los códices mayas; y los relatos intercalados de las sagas narrativas en el primer Renacimiento (“Orígenes...” 123-26).

Algunas formas que se han considerado antecedentes remotos del microrrelato actual se alejan de la narración literaria. Así, se han citado algunos textos breves de la tradición china en que la filosofía, la religión y la literatura se presentan como indisolubles (Javier Perucho, *El cuento brevísimo...* 15-18); y textos de tradiciones hasídicas o ejemplos del *koán* zen, cuyo principal componente es el carácter normativo y gnómico (Gomez Yebra, “Microrrelatos...” 13-18).

### **Algunas muestras de la narrativa brevísima en la tradición literaria española**

Como se ha indicado, es evidente que el microrrelato no inventa la brevedad o la hiperbrevedad narrativa, ya que existen variadas muestras de la misma en diversos períodos y tradiciones literarias. Basta recordar algunos textos de la literatura española

de la Edad Media y del Siglo de Oro para evidenciar el éxito de traducción y creación que estas formas narrativas breves -con fuertes raíces en las culturas antiguas orientales, así como en las civilizaciones griega y romana- han tenido en nuestra historia literaria. A modo de ejemplos ilustrativos, se pueden recordar algunos microtextos, fragmentos o relatos que se recogen habitualmente en antologías dedicadas a textos narrativos de esos períodos<sup>27</sup>.

El *Calila e Dimna*, colección del siglo IV traducida del árabe al castellano que obedece a la técnica de relatos enmarcados, recoge materiales primitivos hindúes -del *Panchatantra* y del *Mahabarata*- a los que se añadieron otros persas y árabes. Algunos de ellos son realmente breves y poseen una carácter fabulístico, como “Cuento del simio y la cuña” (48), o de apólogo, como “El religioso que vertió miel sobre su cabeza” (50). Y *El Sendebat* o *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres* contiene numerosos apólogos destinados a probar la astucia femenina, algunos de ellos bastante breves, como el “Cuento del hombre, la mujer, el papagayo y la criada” (51-52).

De los siglos XIII y XIV, aunque con una intención más claramente normativa, ya que pretendían servir de “espejo de príncipes”, destacan algunos textos breves contenidos en obras como *Los castigos de Sancho IV* (61-74), *El conde Lucanor* -con textos generalmente más extensos- o *Libro del caballero Zifar* (75-77).

A partir del siglo XIV se traducen numerosas recopilaciones de ejemplos, anécdotas y casos brevísimos con intención moralizante y religiosa. Se pueden citar, por ejemplo, el *Libro de los gatos* -con textos como “Ejemplo del milano con las perdices” y “Ejemplo del ratón que cayó en la cuba” (93-94)-, *Espéculo de los legos* (105-109) o la traducción de *Los nueve libros de los ejemplos y virtudes morales*, de Valerio Máximo (113-116).

---

<sup>27</sup> Para poder citar los textos o fragmentos con exactitud, hemos utilizado una de estas antologías divulgativas: Bobes, Jesús Maire (ed.). *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2002. Las páginas que se indican tras cada uno de los ejemplos corresponden a este volumen.

Con la irrupción del Humanismo, se pretende combinar con mayor sutileza el entretenimiento, la crítica y la intención didáctica, así como aunar la tradición popular con la literaria. A estos propósitos obedecen misceláneas que contienen textos muy breves: *Silva de varia lección* (140-42); *Libro de chistes*, de Luis de Pinedo (149-50); los cuentos y patrañas de Juan de Timoneda (151-62); o *Filosofía vulgar*, de Juan de Mal Lara, quien relaciona refranes populares con cuentos y anécdotas (163-65). En la línea de las anécdotas, casos y noticias breves que se ofrecen como reales y dignos de mención, se pueden destacar *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz (174-76); o *Floreto de anécdotas y noticias* diversas, de autor desconocido (177-78).

A partir de esta somera aproximación a algunas formas breves de la tradición narrativa española, se pueden deducir fácilmente algunas coincidencias con el microrrelato actual: brevedad, narratividad, formación de series, pervivencia de tradiciones populares y cultas... Pero también se observan diferencias fundamentales respecto a la actitud del autor, su intención o las leyes narrativas que rigen la composición de los textos.

Analogías y diferencias nos conducen a afirmar que el nacimiento del microrrelato no hubiera sido posible sin la existencia previa de una arraigada tradición de narraciones brevísimas. Esta aportó ciertos moldes básicos a partir de los cuales se produjeron decantaciones, deslizamientos e hibridaciones. Estos procesos fueron impulsados sobre todo a partir de principios del siglo XX, centuria en que el nuevo género se irá conformando según el influjo de diversas tendencias culturales y estéticas.



## CAPÍTULO 6

### FORMACIÓN DEL MICRORRELATO

Desde finales del siglo XIX y sobre todo durante el primer tercio del siglo XX se inicia un camino estético marcado por la brevedad, la concisión y el fragmentarismo que posee raíces simbolistas y se va configurando en el Modernismo, el Posmodernismo y las Vanguardias. Se trata de la “estética de la brevedad”, un fenómeno que no sólo se circunscribe a la literatura, sino que afecta a la cultura y a las artes en general.

Lagmanovich llama la atención sobre la búsqueda de la brevedad en las tendencias musicales de principios de siglo -por ejemplo, en la escuela de Viena durante las dos primeras décadas- con compositores como Arnold Schoenberg, Anton Webern o Alban Berg; y destaca también el caso de la Bauhaus, escuela de arquitectura y diseño industrial creada en Weimar (Alemania) en 1919, cuya máxima “Less is more” debemos a uno de sus cofundadores, Mies van der Rohe (*El microrrelato...* 16-19).

Ródenas de Moya destaca que la brevedad en la escritura afectó a todos los géneros literarios, a las colaboraciones periodísticas y a la prosa de ideas, de modo que esta nueva estética propició la aparición de formas breves poligénicas y transgénicas en cuyo seno se va afianzando el cultivo de microtextos narrativos (“La microtextualidad...” 68).

## **FACTORES QUE PROPICIARON LA CONFORMACIÓN DEL GÉNERO**

En el ámbito literario, las causas que conducen hacia la estética de lo breve -y que, en consecuencia, propician la aparición del microrrelato- podrían resumirse en las siguientes<sup>28</sup>: búsqueda de la esencialidad y de la depuración formal, originada en el Simbolismo francés; influjo de la formulación aforística propia del idealismo alemán, que hunde sus raíces en los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII; rechazo de la representación mimética, objetiva y totalizadora del mundo, propia del Realismo; hibridación genérica iniciada en el Romanticismo, continuada en el Modernismo y asentada en las Vanguardias; la limitación del espacio que en la prensa se destinaba a las colaboraciones literarias; y la proliferación de publicaciones especializadas que acogen las nuevas creaciones.

### **La depuración formal y el poema en prosa**

La búsqueda de la máxima depuración y concentración en todos los géneros se enmarca en un cambio producido a partir del Simbolismo, que se evidenciará sobre todo en el período de las Vanguardias, entre 1909, fecha del *Manifiesto futurista*, y 1933, en que tiene lugar la clausura de la Bauhaus de Berlín. En el discurso literario, esta estética de la brevedad se manifiesta en la tendencia a acortar la extensión y a despojar al texto de los excesos formales y sentimentales para adecuarlo a un nuevo modo de vida más intenso, dinámico, moderno y urbanita. Este es uno de los motivos por los que arraiga el poema en prosa<sup>29</sup> -poema privado del ornato métrico-, que limitará el detallismo y la morosidad descriptiva para evolucionar hacia una intensa brevedad. De este modo, el

---

<sup>28</sup> Para sistematizar los factores que consideramos fundamentales en esta fase inicial de conformación del género, seguimos principalmente los siguientes estudios de Domingo Ródenas de Moya, citados en la Bibliografía: “La microtextualidad en la vanguardia histórica” (67-90); “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo” (77-121); y “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” (67-93).

<sup>29</sup> Desde una perspectiva teórica y atemporal, se abordó la proximidad entre formas como el poema en prosa o el aforismo y el microrrelato en el Capítulo 3 de la Parte I.

poema en prosa, en el que confluyen además rasgos como el fragmentarismo o la hibridación genérica, se revela como precursor del microrrelato.

La tradición del poema en prosa parte de Charles Baudelaire (1821-1867), verdadero creador de un género que abre nuevas perspectivas de escritura, aunque en Europa existieran precedentes como la obra *Gaspard de la Nuit* (1842), de Aloysius Bertrand, que el mismo Baudelaire reconoce como antecedente. Los cincuenta poemas en prosa baudelaireanos se encuentran reunidos en el tomo IV de sus obras completas (1869), aunque muchos de ellos habían sido publicados desde 1855 y algunos de forma póstuma. Como apunta David Lagmanovich, abundan los que poseen dimensiones similares a los microrrelatos actuales y en algunos de ellos existen ciertos atisbos de narratividad, como en “Les Fenêtres” (*El microrrelato...* 164-68).

El poema en prosa será reformulado por Rimbaud y Mallarmé, y recogido por una pléyade de autores franceses innovadores, como Anatole France, Marcel Schwob, León Bloy o Jules Rénard, y los vanguardistas Apollinaire, Jean Cocteau o Max Jacob. Juan Armando Epple señala que “En Europa el poema en prosa da paso a relatos minificcionales, en autores como Villiers de L’Isle, Oscar Wilde, Jules Renard, I. A. Ireland y, a comienzos del siglo XX, Lord Dunsay, Franz Kafka y George Loring Frost” (“Orígenes...” 128-29). Pero su recepción más notoria como germen del microrrelato se dio en el Modernismo hispánico, con Rubén Darío y Leopoldo Lugones a la cabeza, que inician una tradición de minificciones que oscilan entre la crónica, el poema en prosa, el ensayo y el relato.

### **El influjo de la literatura aforística**

Según Ródenas de Moya (*ops. cit.*), otra interesante tradición que parece converger en la prosa breve de principios de siglo XX es la del aforismo como forma de

expresión filosófica, cultivada por los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII: los *Pensamientos* de Pascal, las *Máximas* de La Rochefoucauld, las *Máximas y pensamientos* de Chamfort o las *Reflexiones y máximas* del marqués de Vauvenargues. La predilección por el aforismo arraigó en Francia y Alemania a partir de los libros aforísticos de Schopenhauer -*Parerga y Paralipomena*- y sobre todo, *Gaya ciencia* o *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche. Ambos autores fueron traducidos, leídos y comentados en España desde la década de 1890 e influyeron notablemente en autores como Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna. Como datos significativos, Ródenas de Moya añade que en una colección de aforismos llamada “Microcosmos”, Ricardo Baeza publica un volumen (1918) donde espiga los *Aforismos y sentencias* de Nietzsche; y en ese año se publica en Sevilla la primera revista del Ultraísmo -*Grecia*-, donde abundan breves textos en prosa con influjo aforístico (“Consideraciones...” 80-82).

### **Rechazo de la representación realista del mundo**

El tercero de los factores mencionados es el rechazo de la representación mimética, objetiva y totalizadora del mundo que se produjo en el arte y que reafirmaba la autonomía de la obra artística ya propugnada en el Romanticismo. Como consecuencia, la construcción referencial, orgánica y minuciosa de la novela realista se verá sustituida con frecuencia por novelas fragmentarias y obras misceláneas que ofrecen una visión múltiple, disgregada y subjetiva de la realidad, en consonancia con un mundo cambiante e incierto.

Varios estudiosos han señalado la relevancia del fragmento en el origen del microrrelato. Así, Juan Armando Epple destaca la convergencia del poema en prosa y de la prosa fragmentaria y diversa -híbrida- en el nacimiento de una nueva estética

acorde con los tiempos (“Orígenes...” 125-31). Para Francisca Noguero, en el origen del microrrelato convergen la tradición del poema en prosa y el surgimiento de la prosa fragmentaria y, además, defiende que la minificción en Hispanoamérica se desarrolló y canalizó en la prensa y en obras misceláneas de hibridez genérica (“Híbridos genéricos...” 37-49). Wilfrido H. Corral fija un extenso corpus de textos a los que denomina *fragmentos*, sitúa el origen de la escritura fragmentaria en el Romanticismo alemán, defiende su presencia en la literatura hispanoamericana anterior a 1930 y señala la importancia del fragmento como texto literario marginal, híbrido y subversivo (“Las posibilidades...” 451-87). Algunas obras citadas por estos investigadores, como *Vientos contrarios* (1926), de Vicente Huidobro, o *Suenan timbres* (1926), de Luis Vidales, son ejemplos que justificarían su planteamiento.

Probablemente, no se ha estudiado con suficiente profundidad la presencia de las formas breves y fragmentarias en otras lenguas, que sin duda ejerció gran influjo en el nacimiento y el desarrollo del microrrelato de ámbito hispánico. En este sentido, Lagmanovich destaca la contribución de cuatro autores nacidos antes de la I Guerra Mundial: Ernest Hemingway, Franz Kafka, Bertolt Brecht e Istvan Orkény (*El microrrelato...*141-59). A ellos habría que añadir, por ejemplo, las publicaciones de los surrealistas franceses difundidas en revistas como *La Révolution Surréaliste*, dirigida por Pierre Naville y Benjamin Péret y, más tarde, por André Breton (Hernández, “Federico García Lorca...”).

### **Hibridación genérica**

En consonancia con el fragmentarismo, la tendencia a la hibridación genérica iniciada en el Romanticismo, continuada en el Modernismo y asentada en las Vanguardias, responde también a la libertad creadora que ejerce el autor, la

autorreferencialidad del texto literario, la recuperación de la tradición y su adecuación a un nuevo contexto. Los autores tienden a borrar límites entre lo ficcional y lo no ficcional, entre lo narrativo, lo filosófico y lo lírico, aúnan lo popular y lo culto y combinan la seriedad y el humor. Se recupera el interés por formas exóticas como los *haikai* o los antiguos relatos orientales, por las formas simples sistematizadas por André Jolles en 1930 -caso, leyenda, saga, mito, adivinanza, sentencia, recuerdo, cuento y chiste-, por otros géneros antiguos y medievales, populares y cultos, como la parábola, el apólogo o la fábula, y por articulaciones de textos como el bestiario, la miscelánea o el almanaque. Como ya se ha explicado, son momentos en que muchos creadores no distinguen entre géneros, subgéneros o entre cuentos largos y cortos a la hora de concebir un libro, conformado con frecuencia a partir de textos originariamente publicados en la prensa o en revistas literarias.

Según Adolfo Castañón, en Latinoamérica esta originalidad e hibridación de las formas breves comenzaría a percibirse en varias obras de autores de los siglos XIX y XX como las “letrillas ociosas” del mexicano Guillermo Prieto (1818-1897), los aforismos del cubano José de la Luz Caballero (1800-1862), los innovadores cuentos del uruguayo Javier de Viana (1868-1926) y los poemas en prosa con carácter fronterizo del venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) (“Magnitudes ...” 17-22).

### **Relevancia de la prensa periódica y de las revistas literarias**

Para completar este panorama sobre los factores que incidieron en el arraigo y la difusión de la estética de la brevedad, es necesario mencionar las restricciones de espacio que comenzó a imponer la prensa periódica a sus colaboradores literarios desde finales del siglo XIX. Como analiza Ángeles Ezama Gil, los cuentos tuvieron que reducir su extensión y se popularizaron los “cuentos pequeñitos”, “de un minuto”,

“novelas relámpago” o “microscópicas” (*El cuento...* 26). En Francia, Félix Feneón mantuvo en el diario *Le Matin* durante medio año (1906) una sección titulada *Nouvelles en trois lignes*, cuentos brevísimos y de humor negro a partir de sucesos de actualidad. En España, Isidoro Fernández Flórez (1840-1902), *Fernanflor*, cultivó este formato en sus “Cuentos chicos” y “Cuentos rápidos”, de gran éxito popular.

También en Hispanoamérica la prensa escrita fue un factor determinante en el impulso del cuento breve y la crónica. Esta última forma, importada a México en la década de 1870 por Manuel Gutiérrez Nájera a partir de periódicos franceses como *Le Figaro* y *La Chronique Parisienne*, constituirá un auténtico hallazgo en el Modernismo, ya que brinda a los autores el espacio para explorar la hibridación genérica e insertar textos breves y puramente ficcionales que se alejan del discurso periodístico (González Pérez, “Crónica y cuento...” 155-70).

Aunque, probablemente, el mayor impulso a la difusión de la narrativa breve se ejerció durante las Vanguardias desde múltiples revistas literarias, tanto en España como en Hispanoamérica. Un repaso a la publicación original de los textos, que después los autores reunían en volúmenes casi siempre misceláneos, permite comprobar este dato en la realidad hispanoamericana. En el caso de España, disponemos de un concienzudo estudio del profesor Díez de Revenga acerca de la relevancia de estas revistas -*Grecia*, *Vltra*, *Índice*, *Suplemento literario* del diario murciano *La Verdad*, *Verso* y *Prosa*, *Revista de Occidente*, *Mediodía* y un largo etcétera- como cauce de la expansión de la prosa breve en el período vanguardista (*Poetas y narradores...* 11-21).

## PRECURSORES E INICIADORES EN HISPANOAMÉRICA

Desde la década de 1980 hasta la actualidad, varios investigadores han reivindicado las categorías de precursores e iniciadores del microrrelato para ciertos creadores hispanoamericanos que se podrían situar en el Modernismo, el Posmodernismo y las Vanguardias<sup>30</sup>. También ha habido notables aproximaciones al nacimiento y desarrollo del microrrelato en distintos países de Hispanoamérica en que se descubren autores nacionales pioneros en el género<sup>31</sup>. Sin embargo, han sido muy pocos los estudiosos que, más allá de ciertos apuntes más o menos hilvanados, han acometido la empresa de elaborar una historia sistemática del microrrelato en Latinoamérica que reconstruya con rigor esta primera fase de formación.

En cuanto a la acotación del período, seguiremos las líneas establecidas por Guillermo Siles (*El microrrelato... 55-109*) y David Lagmanovich (*El microrrelato... 163-85*), que fijan esta fase inicial de formación entre los últimos años del siglo XIX -publicación de algunas prosas breves de carácter modernista, que pueden ser consideradas precedentes del microrrelato- y la década de 1940, momento en que se iniciaría la legitimación del género por parte de autores como Juan José Arreola, Jorge Luis Borges o Augusto Monterroso, entre otros<sup>32</sup>. Se trata, por tanto de un extenso período de tanteos y aproximaciones que se prolonga a lo largo de unas cuatro décadas, (1890-1930).

---

<sup>30</sup> Es inevitable citar aquí el trabajo fundacional de Dolores Koch “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (1981), que abrió el camino a muchos más que iremos mencionando en los capítulos de esta Parte II.

<sup>31</sup> Efectivamente, parece que el estudio de las “historias nacionales del microrrelato” ha suscitado mayor interés que el planteamiento de una historia conjunta y sistemática del género en lengua española. Así, se pueden consultar libros, artículos y antologías que profundizan en la evolución de la microficción en México, Colombia, Panamá, Venezuela..., a los que acudiremos en su momento.

<sup>32</sup> La mayoría de los autores que iremos destacando en estos capítulos cuentan en su producción con obras minificionales y no minificionales. Como en esta Parte II se pretende trazar una historia del microrrelato, se prescindirá de ofrecer una visión exhaustiva de la trayectoria literaria de cada uno de ellos, tarea inabarcable e inapropiada para nuestro propósito. Además, hemos optado por citar títulos de volúmenes e incluso de microrrelatos -cuando ha parecido pertinente-, pero no se reproducen los textos, ya que muchos de ellos forman parte de las antologías que serán objeto de estudio en las Partes III y IV.

Trazar un recorrido somero por esta fase inicial presenta una dificultad añadida, ya que en esta etapa aún no está configurada una conciencia genérica y, por tanto, los autores se suelen limitar a cultivar ocasionalmente formas breves sin establecer aún criterios homogéneos ni paradigmas de imitación que legitimen el nuevo género. Esta circunstancia provoca un panorama en que será necesario distinguir el grado de proximidad que los textos presentan respecto a lo que actualmente entendemos por microrrelato, ya que muchos de ellos no se pueden considerar desligados completamente de otras formas breves ya existentes<sup>33</sup>.

### **Dos escritores modernistas destacados: Rubén Darío y Amado Nervo**

El escritor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) representa la renovación fundamental del Modernismo tanto en verso como en prosa. Varias composiciones en prosa de distintas etapas de su producción han sido consideradas precedentes del microrrelato por anticipar algunos de sus rasgos fundamentales (Lagmanovich. *El microrrelato...* 168-170). Son textos cercanos al breve poema en prosa, como los doce “cuadros” que bajo el título “En Chile” aparecen en una revista de Valparaíso en 1887 y son después incorporados a *Azul...*(1888). Destacan especialmente aquellos que contienen cierto núcleo narrativo, como “Naturaleza muerta” o “El ideal”. En esta línea se pueden citar otros textos posteriores, también aparecidos originariamente en publicaciones periódicas, como “La resurrección de la rosa”, (*El Heraldo*, San José de Costa Rica, 19 de abril de 1892) y “El nacimiento de la col” (*La Tribuna* de Buenos

---

<sup>33</sup> En este sentido, han sido de gran ayuda las valiosas aportaciones y la selección de textos que Juan Armando Epple ofrece en la serie de artículos “Precursores de la minificción latinoamericana” publicados en la sección “Rinconete” del Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es>) entre 2005 y 2006. A lo largo de catorce entregas, Epple recalca en la aportación que la obra de otros tantos escritores supone para la formación y legitimación del microrrelato. Sus artículos aparecen ordenados con numeración romana según la fecha de publicación y se dedican a Vicente Huidobro (I), Luis Vidales (II), Leopoldo Lugones (III), Carlos Díaz Dufoo (IV), Julio Torri (V), Alfredo Armas Alfonso (VI), Macedonio Fernández (VII), Antonio Ramos Sucre (VIII), Alfonso Reyes (IX), Rubén Darío (X), Mariano Silva y Aceves (XI), Augusto Monterroso (XII), Ramón Gómez de la Serna (XIII) y Juan José Arreola (XIV).

Aires, 4 de octubre de 1893), ambos de carácter alegórico, o “Palimpsesto” (*La Tribuna* de Buenos Aires, 16 de septiembre de 1893), reelaboración de un motivo bíblico.

Perteneciente también al ámbito del Modernismo hispánico, el escritor mexicano Amado Nervo (1870-1919), Juan Crisóstomo Ruiz, escribió numerosos textos breves en prosa que, como ha analizado Ana Vigne Pacheco, lindan con la crónica, el poema en prosa, el aforismo, el relato realista o incluso con el teatro mínimo (“Las minificciones...”), por lo que además de mostrar la variedad y evolución de la prosa modernista, apuntan hacia la renovación posterior de la ficción breve. Para ejemplificar esta variedad y su papel como precedente del microrrelato, Vigne Pacheco se detiene especialmente en tres minificciones de distinta tipología: “Nidos de golondrinas” (*El correo de la Tarde* de Mazatlán, 26 de junio de 1893), un minicuento de cariz fabulístico; “El obstáculo”, que forma parte de la segunda sección de *Cuentos misteriosos* –compilación póstuma realizada por Alfonso Reyes–, de tipo alegórico; y “La serpiente que se muerde la cola” (*El Imparcial* de México, enero de 1912), en el que introduce conceptos esotéricos, de la filosofía oriental y del pensamiento nietzscheano, aunque se podría objetar que su extensión excede los límites que adquiere más tarde el microrrelato.

### **México: el Ateneo de la Juventud**

Avanzando en este proceso de formación, es necesario citar a una serie de autores mexicanos vinculados al Ateneo de la Juventud, agrupación intergeneracional de intelectuales y creadores que, fundada oficialmente en 1909, sentó las bases culturales del siglo XX en México (Pereira, *Diccionario...* 38-42). Algunos de sus más activos participantes son verdaderos iniciadores del microrrelato en Hispanoamérica:

Julio Torri y Ramón López Velarde y, en menor medida, Mariano Silva y Aceves, Carlos Díaz Dufoo (hijo) y Alfonso Reyes.

Existe cierto consenso en considerar que la obra minificcional del mexicano Julio Torri (1889-1970) posee valor fundacional y que ejerció un influjo notable sobre otros autores (Epple, “Precursores... V”). A sus minificciones, que fueron constantes en su producción y adelantan rasgos propios del microrrelato actual, hay que añadir sus reflexiones metaliterarias, que muestran una concepción independiente de esta categoría poligenérica.

Los escritos en prosa de Torri, diseminados en periódicos y revistas, aparecieron compilados en obras misceláneas: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940), *Prosas dispersas* (1964) y el volumen en que los reúne, *Tres libros* (1964). Su actitud crítica, la incursión en formas novedosas propias de la vanguardia, la exactitud y concisión de su lenguaje, el empleo de la intertextualidad o el distanciamiento y el humor con que desmitifica clichés intelectuales, costumbres y mitos son algunos de los rasgos que se han señalado en sus textos breves (Zaitzeff, “Julio Torri...” 299). Como se puede apreciar, estos rasgos característicos de la obra de Torri coinciden plenamente con los principios básicos del microrrelato.

El texto emblemático “A Circe”, que pertenece a *Ensayos y poemas* (aunque publicado con anterioridad en la revista *Nosotros*), está considerado como el primer microrrelato propiamente dicho. Pero se suelen silenciar algunos minicuentos anteriores de este autor: “El mal actor de sus propias emociones” (revista *Nosotros*, 1913), que fue incluido posteriormente en *Ensayos y poemas* con leves modificaciones (Ródenas de Moya, “Consideraciones...” 77); y “Werther”, que Javier Perucho reivindica como el verdadero primer microrrelato, ya que vio la luz en *La Revista* el 1 de febrero de 1905 (“El septentrión...” 53-59). Además, pueden leerse como microrrelatos otros muchos

textos de Torri: “La balada de las hojas más altas”, “La conquista de la luna”, “De funerales” (*Ensayos y poemas*); “Mujeres”, “Almanaque de las horas” (*De fusilamientos*); o “Literatura” (recogido de forma póstuma en *Diálogo de los libros*, de 1980).

En gran parte de las crónicas y de los poemas en prosa de Ramón López Velarde (1888-1921), se suelen apreciar elementos como cierta consistencia narrativa, alusiones intertextuales, combinación de lo cotidiano y lo poético, situaciones absurdas, revelaciones ambiguas, original mezcla de lo grotesco, lo tierno y lo delirante y, en definitiva, humor e ironía. Estos rasgos permiten considerar que muchas de sus composiciones en prosa -algunas recogidas en el libro de publicación póstuma, *El minuterio* (1923), y otras diseminadas por el resto de su obra- pueden aproximarse a los microrrelatos. Lagmanovich destaca dos ejemplos: “José de Arimatea” y “Eva” (*El microrrelato... 177*).

En la obra del mexicano Mariano Silva y Aceves (1886-1937) también se pueden encontrar algunas muestras que se distancian del poema en prosa modernista por su clara narratividad. Así ocurre en “El albañil”, incluido en el volumen *Arquilla de marfil* (1916), que evoca un texto del mismo título del escritor francés Aloysius Bertrand, o en “El componedor de cuentos”, perteneciente a su obra *Campanitas de plata* (1925) (Epple, “Precursores...XI”).

Carlos Díaz Dufoo -hijo- (1883-1932) publicó un solo libro, *Epigramas* (París, 1927), que es un compendio de formas breves en que lo narrativo –cuando existe- se encuentra supeditado a una idea o a una reflexión filosófica: máximas, aforismos, parábolas, epigramas... Aunque en la actualidad, algunos títulos como “El vendedor de inquietudes” o “Epitafio” podrían ser considerados no sólo textos minificcionales sino muy cercanos al microrrelato (Epple, “Precursores... IV”).

Alfonso Reyes (1889-1959) publicó sus cuentos -breves y menos breves-, mini-ensayos y estampas de bestiario en múltiples revistas literarias. Ya en un librito de 1924, *Calendario*, en el que predominan los mini-ensayos, se pueden encontrar microrrelatos como “Diógenes” o “Rancho de prisioneros” (Ródenas de Moya, “Consideraciones...” 77). Algunos otros ejemplos pueden ser “Los relinchos” -afín al poema en prosa- de *Las vísperas de España* (1937), o “Ratones”, de *Mitología del año que acaba* (1959).

### **Argentina: entre el Modernismo y las Vanguardias**

En Argentina destacan varios nombres en esta fase inicial del microrrelato: Leopoldo Lugones, que desarrolló una obra multifacética que influyó de manera decisiva en la transición del Modernismo a las Vanguardias; Macedonio Fernández, autor difícilmente encasillable, que anticipó muchas propuestas estéticas que se desarrollarán más adelante tanto en Latinoamérica como en Europa; y el vanguardista Oliverio Girondo.

La principal aportación de Leopoldo Lugones (1874-1938) a la minificción es su obra *Filosofícula* (1924), que recoge narraciones breves, apólogos, divagaciones filosóficas y otros textos inclasificables. Su carácter de miscelánea, la original reescritura de la tradición bíblica y clásica, la difuminación genérica y la brevedad textual –muchos textos tienen menos de una página- evidencian un tratamiento sumamente vanguardista que convierten esta obra en un referente obligado para explicar las raíces de la minificción en Hispanoamérica. En este sentido, cabe destacar títulos como “El tesoro de Scheherezada”, “Orfeo y Eurídice”, “Las cenizas de Hércules”, “Jesús y la Samaritana”, “La estrella de los magos” o “La dicha de vivir” (Epple, “Precursores... III”).

Los textos breves de Macedonio Fernández (1874-1952) se encuentran diseminados en diversas publicaciones periódicas. En vida sólo publicó cuatro libros: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de reciénvenido* (1929), *Una novela que comienza* (1941) y *Continuación de la nada* (1944). La mayor parte de su producción fue recogida de forma póstuma y más tarde reunida en las *Obras completas*. En sus primeros textos, publicados en *El Progreso* (1892), ya se pueden distinguir rasgos que serán constantes en el autor: brevedad, economía del lenguaje, ironía y humor. Más adelante, en *Papeles de reciénvenido*, por ejemplo, se aprecian unos treinta cuentos de una o dos páginas de extensión (González Martínez, “El minicuento...”). Algunos de los minicuentos señalados por la crítica son “Un paciente en disminución” (Epple, “Precursores...VII”) o “Tres cocineros y un huevo frito” (González Martínez, “El minicuento en la narrativa...” 605-16).

Oliverio Girondo (1891-1967) publica en 1932 la obra *Espantapájaros (al alcance de todos)*, antecedente fundamental del microrrelato en cuanto al audaz despliegue de mecanismos alejados de los cánones establecidos y, según opina Guillermo Siles, porque anticipa estrategias utilizadas posteriormente por Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* o por Ana María Shua en *Casa de geishas (El microrrelato... 88)*. La obra está conformada por veinticuatro composiciones numeradas que muestran gran hibridación genérica, aunque en casi todos los casos se puede encontrar la narratividad subyacente o virtual propia de muchos microrrelatos (Faúndez, “Espantapájaros...” 87-08).

### **Otros autores**

Javier Perucho considera que “Los precursores del microrrelato latinoamericano fueron Julio Torri con *Ensayos y Poemas* (1917), el colombiano Luis Vidales, por

*Suenan timbres* (1926), y José Antonio Ramos Sucre, de Venezuela, por *El cielo de esmalte* (1929)” (“El septentrión...” 53-59). Dejando al margen al mexicano Julio Torri, cuya contribución a la formación del microrrelato ya se ha revisado, recalaremos en algunas obras de José Antonio Ramos Sucre y Luis Vidales, a las que añadiremos algunas esporádicas incursiones en la minificción por parte del poeta chileno Vicente Huidobro.

José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) es el principal precursor del microrrelato en Venezuela, aunque sus poemas en prosa, incluidos en *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego* (ambas de 1929), se han interpretado tanto desde el enfoque poético como desde el narrativo. Juan Armando Epple selecciona tres textos pertenecientes a *Las formas del fuego* en las que el autor desarrolla un claro núcleo narrativo sin abandonar el yo poético: “El rajá”, “El mandarín” y “Carnaval” (“Precursores... VIII”).

El colombiano Luis Vidales (1904-1986) -vinculado al grupo vanguardista “Los Nuevos” y a la revista del mismo nombre- publicó en 1926 *Suenan timbres*, obra fundacional de la minificción colombiana. Se trata de una miscelánea que incluye poemas líricos, epígrafes, sentencias, apólogos, greguerías y textos muy próximos al microrrelato. De hecho, como recoge Henry González, el autor intuye su incursión en un género en formación: “Contra lo que pueda creerse mi renovación poética comenzó por la prosa... ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género, pero sin pretensiones de serlo” (*La minificción...* 21). Tres ejemplos pueden dar buena cuenta de la heterogeneidad de esta obra: “El muerto”, “Teoría de las puertas” y “Super-ciencia” (Epple, “Precursores... II”).

Vicente Huidobro (1893-1948) se interesó por la ficción breve al menos en dos ocasiones. En el volumen *Vientos contrarios* (1926) incluyó dos secciones que adoptan

la tradición del breviario con máximas, glosas y sentencias, pero también aparecen varios textos que se diferencian por su potencial narrativo. En el ámbito de la transgresión y desacralización lúdica propias de la vanguardia, Huidobro inicia en 1927 el proyecto “Cuentos diminutos”, breves narraciones en prosa que fueron recogidas en sus obras completas y entre las que se pueden citar “La joven del abrigo largo”, “La hija del guardaguasas” y “Tragedia” (Epple, “Precursores... I”).

### **LA ESTÉTICA DE LA BREVEDAD EN ESPAÑA**

En opinión de Irene Andres-Suárez, “Para explicar el actual desarrollo de este nuevo género literario en nuestro país, no es necesario volver la mirada hacia la literatura norteamericana, ni siquiera hacia la hispanoamericana, aunque tengamos que reconocer que esta última nos lleva casi veinte años de ventaja” (“El microrrelato: caracterización...” 12). Efectivamente, hasta fechas recientes ha sido habitual que en la historia del microrrelato se prestara muy poca atención a la formación del género en España. La crítica, muy interesada en su nacimiento y desarrollo en Hispanoamérica, con frecuencia se limitaba a mostrar cierta curiosidad hacia las contribuciones prosísticas de Juan Ramón Jiménez y señalaba algunos hitos fundamentales, como los *Caprichos* (1925) de Ramón Gómez de la Serna, *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute o *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, entre cuyas fechas de publicación parecía existir un vacío de formas narrativas breves. Pero se echaba en falta una visión más completa sobre la gestación de estas formas brevísimas en el seno de la modernidad de principios de siglo y, en especial, en su eclosión durante el período de las Vanguardias históricas en nuestro país.

En la actualidad, varias líneas de investigación orientadas a profundizar en lo que se ha denominado “estética de la brevedad” arrojan un panorama bastante completo y contextualizado de los inicios del microrrelato en España y un interesante corpus de textos en esta etapa. Ródenas de Moya lo sintetiza del siguiente modo (“La microtextualidad...” 68):

Sin embargo, la investigación de los últimos años ha probado que el ejercicio de una narrativa muy breve, de inspiración mixta, nutrido tanto en lo aforístico o epigramático como en el lirismo del poema en prosa, proteico en su plasmación formal, proclive al juego culturalista e intertextual e impulsado por el ingenio y el humor, no nace en los años cuarenta, reduciendo a los cultivadores anteriores a la condición de precursores, sino que, por el contrario, fue una de las direcciones preponderantes en la estética moderna desde comienzos del siglo XX. A esa dominante formal que opera en el código literario moderno he propuesto llamarla sencillamente “estética de la brevedad”.

El nacimiento del microrrelato en España ha de enmarcarse en un proceso que no afectó únicamente a la ficción narrativa, sino a todos los géneros y modos de escritura y que, a la postre, supuso un cambio radical en la concepción de la literatura. En concreto, la renovación de la prosa durante el primer tercio del siglo XX ocupó a tres grupos generacionales distintos -las denominadas generación del 98, del 14 y del 27-, cada uno de los cuales operó sobre los logros del anterior. Por decirlo de manera extremadamente sintética, a partir de los avances de Azorín, Baroja, Unamuno y Valle-Inclán se conformaría la prosa de ideas de Ortega y Gasset, la prosa poética de Juan Ramón Jiménez, la prosa novelesca de Pérez de Ayala, la prosa sensorial de Gabriel Miró y la prosa atomizada de Ramón Gómez de la Serna; y hacia 1920, junto a las “prosas breves” de estos escritores comenzarán a proliferar las creaciones de autores más jóvenes en múltiples revistas (Ródenas de Moya, “Las prosas...” 3-6).

De este modo, en torno a 1920, la prosa breve se encuentra tensionada por el lirismo y subjetivismo de un lado y por el aforismo filosófico de otro; y los microtextos que fueron surgiendo en su seno muestran abiertamente la concepción de un Arte Nuevo que despreciaba el canon heredado del siglo anterior, la ruptura de barreras entre géneros, el abandono de una estética realista, la visión múltiple y fragmentada de la realidad, cierto distanciamiento con la misma y la experimentación con todas las capacidades expresivas del lenguaje (Ródenas de Moya, “Consideraciones... 67-93”).

Se podría decir que la prosa del Arte Nuevo parece someterse de tal modo a la hegemonía de lo breve, que llega a ser objeto de discusión metaliteraria. Resulta significativa la reflexión que Pedro Salinas realiza en 1934 acerca de la prosa europea del primer tercio de siglo, en la que percibe dos vías o caminos que huyen de la narrativa del siglo XIX: de un lado, la hipertrofia y la desmesura, que ejemplifica en Marcel Proust, James Joyce, Hermann Broch o Thomas Mann; y, de otro lado, “la fragmentación del pensamiento, el ‘quintaesencismo’, la ambición de la brevedad y de la concisión para reforzar los efectos” (Ródenas de Moya, “El microrrelato...” 102). Este era el camino propicio para que naciera el microrrelato, veamos algunos hitos relevantes en su gestación.

El año 1917 se revela como fecha clave en los inicios de la microficción en España. Para empezar, se publican dos obras en las que cristaliza el clima estético de la brevedad: *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, que coincide además con la segunda edición, completa y reorganizada, de *Platero y yo*; y *Greguerías*, de Ramón Gómez de la Serna. En este mismo año se pueden encontrar otras manifestaciones que participan de ese clima estético, como los treinta y cuatro textos que Valle-Inclán (1866-1936) reúne en el volumen XII de su *Opera Omnia* bajo el título *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, breves cuadros sobre

sus impresiones en el frente bélico francés que había ido publicando en *El Imparcial* (otoño de 1916); o las cuarenta y seis estampas del *Bestiario* que José Moreno Villa (1887-1955) había ido publicando en la revista *España* y que en 1918 entrarían a formar parte de su libro *Evoluciones* (Ródenas de Moya, “El microrrelato...” 96-97).

### **Juan Ramón Jiménez**

Juan Ramón Jiménez (1881-1958) cultivó la narración brevísima desde fechas tempranas y lo continuó haciendo sin interrupción a lo largo de su trayectoria. Gómez Trueba<sup>34</sup> recoge en una antología<sup>35</sup> ciento sesenta y un textos, extraídos de veintidós libros en prosa, que abarcan todas las etapas creativas del autor. Así, libros como *Glosario de Helios* o *Palabras románticas*, de donde Gómez Trueba extrae los primeros textos, fueron escritos en torno a 1903-1904, mientras *Crímenes naturales*, de donde proceden los últimos, es un libro dedicado a recoger una serie de prosas escritas ya en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Además, sabemos que Juan Ramón había leído *Azul...* de Rubén Darío antes de que la obra se editara en España (1907), ya que Salvador Rueda le había regalado un ejemplar, y sus primeros cuentecillos destinados a formar parte de su libro inédito, *Cuentos largos*, pudieron ser escritos en 1906, aunque la mayoría fueron creados entre 1917 y 1924.

La aportación juanramoniana al desarrollo de esta modalidad narrativa se inscribe en la estética de época, de la que el autor fue plenamente partícipe, por lo que

---

<sup>34</sup> Como resultado de su prolífica investigación sobre la prosa breve de Juan Ramón Jiménez y su relación con el origen del microrrelato en España, Teresa Gómez Trueba ha publicado varios estudios, cuyas líneas principales sintetizamos en este apartado: “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española” (41-65); “Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento” (275-300); “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez” (13-17); “*Arte es quitar lo que sobra*. La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española” (91-115).

<sup>35</sup> Varias antologías recogen la prosa breve de Juan Ramón, como *Historias y cuentos* (ed. de Arturo del Villar). Barcelona: Seix Barral, 1994; *Cuentos de antología* (ed. de Juan Casamayor Vizcaíno). Madrid, Clan, 1999; y la más reciente, que citamos en el texto, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* (ed. de Teresa Gómez Trueba). Palencia: Menoscuarto, 2008.

no es extraño que los factores que le impulsan al cultivo de las formas breves sean similares a los que guiaron “la estética de la brevedad” en su conjunto: proceso de depuración, ruptura de fronteras genéricas, tendencia a la hibridación, atracción por lo fragmentario, inclinación hacia la miscelánea y su prejuicio hacia la novela entendida en el sentido tradicional.

La trayectoria narrativa de Juan Ramón revela ese doble interés por depurar o desnudar su prosa y por buscar una nueva forma de expresión concisa e intensa fuera de los géneros establecidos. Algunos capítulos de *Platero y yo* (1914 y 1917) ya pueden considerarse microrrelatos fractales, que se alejan del poema en prosa y permiten ser leídos de manera autónoma y, al mismo tiempo, como formantes de un todo más amplio.

Con *Diario de un poeta recién casado* (1917) y su heterogénea configuración, Juan Ramón mostró una temprana y pionera voluntad de trascender las artificiosas fronteras de los géneros, así como una clara inclinación por el fragmentarismo y la composición miscelánea. Algunos de los textos del *Diario...*, pueden ser tomados como auténticos microrrelatos: “El prusianito”, “Alta noche”, “Walt Whitman”...

El proceso de depuración desde el poema en prosa y la composición del texto en torno a un núcleo narrativo se hace más evidente en textos de *Cuentos largos*, como en “El recto”, “La niña”, “De sangre seca” o “¡Abrió los ojos!”, de modo que el autor consigue llegar a una *prosa desnuda*, cuyo paralelo estético en poesía pueden ser obras como *Eternidades*, *Piedra y cielo* o *Belleza*, compuestas por las mismas fechas.

Y la búsqueda de diversas formas de expresión en el territorio de los microtextos no cesa, ya que desde 1925 hasta 1935 el autor da a la imprenta sus famosos *Cuadernos*, entregas provisionales de su *Obra*, formados por un heterogéneo conjunto de textos

poéticos y críticos, cuyas formas iban desde el poema en verso hasta el poema en prosa, pasando por el microrrelato, la caricatura lírica, el aforismo o la breve prosa ensayística.

También encajarían en el género del microrrelato los textos con los que proyectaba componer un libro titulado *Crímenes naturales* -subtitulado *Bocetos de novelas que yo hubiera querido escribir*-, que da cuenta de su rechazo hacia la novela tradicional y su preferencia por el texto narrativo brevísimo.

Pero este interés por la narración breve no se limita a su trayectoria creativa, sino que hacia 1920 Juan Ramón, consciente del hallazgo estético, desarrolla en sus escritos metaliterarios una interesante reflexión acerca de la brevedad como valor fundamental en la literatura. Aunque tal vez su declaración de intenciones más célebre en este sentido sea el prólogo a *Cuentos largos* (“¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página!...”), auténtica poética de la brevedad.

### **Ramón Gómez de la Serna**

El otro referente ineludible para explicar el origen del microrrelato en España es Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), piedra de toque fundamental en el nacimiento y desarrollo de la microtextualidad. El muestrario de microtextos que ofrece su obra es amplísimo, por lo que sólo recalaremos en algunos datos significativos: en 1917 publica un primer volumen de *Greguerías* -a la que pronto siguió otra compilación, *Greguerías selectas* (1919)- obra miscelánea que contiene relatos brevísimos denominados “caprichos”; en *Disparates* (1921) reúne textos que había ido publicando en revistas como *Grecia* o *España*; más tarde, publicará un volumen de *Caprichos* (1925) y otro de *Gollerías* (1926), este último con doscientas treinta y tres prosas breves que, en general, carecen de hilazón narrativa; en 1946 publica un nuevo volumen de *Gollerías*; y en 1956, un grueso volumen de *Caprichos*.

Antonio Rivas defiende el papel fundacional de Gómez de la Serna en la tradición del microrrelato por varias razones: su temprana experimentación con las formas narrativas brevísimas (1917); la prolífica y prolongada contribución a las mismas (hasta 1956); y el influjo que ejerció en el cultivo de la hiperbrevedad por parte de otros autores en el ámbito peninsular, sin descartar su posible repercusión en Hispanoamérica (“Entre el esbozo...” 22).

Esta relevancia hay que entenderla en el seno de la renovación de los géneros literarios, que en Ramón se manifiesta con una atomización de la prosa, de modo que el “capricho”, el “disparate” o la “fantasmagoría” –nomenclaturas afines y de inspiración goyesca- son experimentos micronarrativos que nacen del mismo impulso renovador que la “greguería”, ya que participan de la concentración del esfuerzo creativo en una forma prosística novedosa, que en un caso engendra un esbozo narrativo y, en el otro, una imagen. En los “caprichos”, Ramón desafía a la racionalidad y explora el absurdo mediante la construcción narrativa basada en la condensación, el humor y el antirrealismo<sup>36</sup>. Por tanto, también por esta vía consigue concentrar su particular visión del mundo y crear un nuevo tipo de escritura genuina y genial (Rivas, “Entre el esbozo...” 19-22; “La poética del absurdo...” 315). Como greguerías y caprichos muestran la misma visión del mundo y surgen de la misma inquietud estética, no es de extrañar que su delimitación no esté siempre clara, ya que también existen greguerías narrativas, sobre todo en la primera época, que se han equiparado a microrrelatos y han sido antologadas como tales (López Molina, “Greguería...” 17-18).

---

<sup>36</sup> Los criterios de narratividad y brevedad se han seguido también en la reciente antología editada por Luis López Molina: *Disparates y otros caprichos* (Palencia: Menoscuarto, 2005). Algunos expertos en microrrelato han tomado los doscientos cincuenta y cinco textos de esta antología como referencia para ejemplificar la relevancia de los microtextos narrativos de Ramón en la tradición del género (Cáceres Milnes, “El microrrelato...” 61-71; Gómez Trueba, “*Arte es quitar...*” 101). Y Antonio Rivas ha realizado un análisis exhaustivo de los microrrelatos ramonianos: *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 2008 (tesis inédita).

## Las revistas y la estética de la brevedad

La repercusión de la hiperbrevedad narrativa en las Vanguardias se asienta fundamentalmente en la enorme difusión que tuvo en las revistas, de modo que a partir de 1920 su proliferación, que se había iniciado en 1917, invadió las publicaciones afines al Arte Nuevo (Ródenas de Moya, “El microrrelato...” 117).

La escritura de “prosas” no sólo modificó el proceso de creación y de recepción, sino que afianzó un género en potencia, al que aún se le aplicaba una denominación imprecisa, como imprecisos eran también sus límites genéricos. Según señala Ródenas de Moya: “Los jóvenes escribían prosas, de una en una, y así las publicaban. [...] El término *prosa*, pues, además de designar el cauce verbal de expresión adquirió el significado de “pieza literaria breve escrita en prosa”, equidistante tanto del cuento como del poema en prosa, aunque intersecando con ambos” (*Prosas del 27... 27*).

En algunas ocasiones, los autores recopilaban aquellas “prosas” en libros posteriores, como ocurre en el caso de Gómez de la Serna. Pero muchos otros textos quedaron olvidados en sus publicaciones originales, por lo que la toma de conciencia sobre la relevancia de estos escritos ha tenido que esperar a que algunos investigadores rastreasen los textos y elaboraran estudios y antologías<sup>37</sup>.

Tal vez el ejemplo más claro de esta “fiebre de hiperbrevedad” sea la revista *Índice* (1921-1922), dirigida por Juan Ramón Jiménez con la ayuda de Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes, en la que todos los textos publicados, en verso o en prosa, narrativos, dramáticos o ensayísticos, se sujetaban a la disciplina de la concisión (Ródenas de Moya, “La microtextualidad...” 77).

---

<sup>37</sup> Aunque no recogen exclusivamente microtextos, resultan reveladoras del fenómeno algunas antologías como las siguientes: *Prosa española de vanguardia* (ed. de Ana Rodríguez Fischer). Madrid: Castalia, 1999; *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia española, 1923-1936* (ed. de Domingo Ródenas de Moya). Barcelona: Alba, 1997; *Prosa del 27. Antología* (ed. de Domingo Ródenas de Moya). Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 2000; y, sobre todo, el magnífico estudio de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid: Devenir, 2005.

Pero el catálogo de revistas resulta abrumador, así como la nómina de autores que colaboran en ellas con prosas breves. Como muestra, se puede realizar un rápido repaso a dos revistas en las que se encuentran múltiples textos que pueden ser considerados microrrelatos: *Grecia* y *Vltra* (Díez de Revenga. *Poetas y narradores...* 23-36 y 37-50).

La revista ultraísta *Grecia* tiene una sección titulada “El cuento quincenal” y se erige como difusora de la estética de la contención, la condensación y la brevedad. Allí aparecen, por ejemplo, cuentos brevísimos de Luis Mosquera, Isaac del Vando Villar -su director- o Antonio M. Cubero, además de textos pertenecientes a autores tan significativos en la historia del microrrelato como Ramón Gómez de la Serna (“El bárbaro de la verbena”, “El hundimiento del balcón”, “El ilusionista”...) o del mismo Jorge Luis Borges, con un relato corto de tipo erótico (“Paréntesis pasional”).

En *Vltra*, que puede considerarse continuadora de *Grecia*, encontramos prosas breves de Ramón Gómez de la Serna (“El cura castigado”, “Estercoleros”...), Emilio Puche (“Mundos de cristal”), Juan Chabás (“Motivos”, “Valoración”, “Estética” e “Intención”), Rosa Chacel (“Las ciudades”), Luis Buñuel (“Una traición incalificable”) y un largo etcétera.

En la nómina de autores que escriben relatos brevísimos en este tipo de revistas, destacan algunos próximos al Novecentismo o generación del 14, como Antonio Espina o José Bergamín, y otros considerados del grupo del 27, como Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén o Federico García Lorca. Seguiremos las investigaciones de Ródenas de Moya para citar unos cuantos ejemplos que ilustren la presencia de microtextos narrativos en estas revistas o en volúmenes posteriores de sus autores (“El microrrelato...” 102-18).

Antonio Espina (1894-1972) publicó en 1919 una obra miscelánea titulada *Divagaciones. Desdén* –título que aludía a las *Divagations* de Stéphan Mallarmé-, con narraciones muy breves y microensayos que rayan en lo poético; y *Pájaro pinto* (1927), que contenía verdaderos microrrelatos vanguardistas como “Un naufragio”, “Actor” o “Manola”.

José Bergamín (1895-1983), colaborador asiduo de la revista *Índice*, publica en 1923 *El cohete y la estrella*, una colección de aforismos encabezados por un microrrelato de tema bíblico, como el titulado “No estaba muerta”.

Jorge Guillén (1893-1984) inicia en la primavera de 1923 la publicación de textos breves, a los que denominó “Florinatas”, “Airecillos” y “Ventoleras”, en medios como *Alfar*, *España*, *La Libertad*, *La Verdad de Murcia* o *Revista de Occidente*. Aunque la mayoría se sitúan entre el poema en prosa y el poema lírico, en algunos se puede percibir fácilmente un núcleo narrativo.

Pedro Salinas (1891-1951) publicó en *Índice* un texto narrativo brevísimo “Un conocido por conocer”, excluido de sus *Obras completas*; lo mismo que hizo Dámaso Alonso (1898-1990) con el microrrelato erótico “Acuario en virgo”, publicado en el tercer número de *Verso y prosa*, en febrero de 1927.

La prosa narrativa breve de Federico García Lorca (1898-1936) ha merecido especial atención de la crítica, ya que recientemente se han recuperado relatos muy breves que permanecían inéditos, se han analizado algunos microtextos híbridos, situados entre lo narrativo y lo dramático, y se han reunido prosas publicadas por el autor en distintos medios entre los años veinte y treinta<sup>38</sup>. Darío Hernández destaca la

---

<sup>38</sup> Citamos los textos inéditos de Lorca recogidos por Miguel García en las *Obras completas* a través del artículo de Darío Hernández “Federico García Lorca como autor de microrrelatos”. Sobre los microtextos mixtos o híbridos de Lorca, ya se mencionó en la Parte I el artículo “Formas mixtas del microrrelato” de Irene Andres-Suárez. La antología *Pez, astro y gafas* (ed. de Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto, 2007) compila muchos textos de este tipo que vieron la luz en publicaciones periódicas.

proximidad al microrrelato actual de varios de esos relatos que permanecieron inéditos (“Federico García Lorca...”): “Telégrafo” (1922), “Juego de damas” (entre 1920 y 1924) y “Coeur azul- corazón bleu” (1928); o de otros muchos que se divulgaron en publicaciones como *Revista de Occidente*, *L’Amic de les Arts*, *Ddoos*, *La Gaceta Literaria*, *Revista Quincenal* o *Gallo*, revista granadina impulsada por el propio autor.

## CAPÍTULO 7

### PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL MICRORRELATO

Aunque no todos los investigadores entienden lo mismo cuando emplean el término *legitimación* del microrrelato, aquí lo aplicaremos al extenso período en que comienza a desvincularse claramente de otros géneros presentes en su origen -poema en prosa, crónica, aforismo o cuento- y se presenta cada vez con más frecuencia en volúmenes homogéneos. De forma paralela, comienzan a proliferar ciertas aproximaciones teóricas sobre la nueva forma, no sólo en cuanto a su brevedad, sino sobre todo en torno a otros rasgos que serán singularizadores del microrrelato.

En este proceso, y según un criterio imitativo, la aparición de obras que suponen verdaderos hitos en la historia del género y la dedicación al mismo por parte de autores de reconocido prestigio facilitarán la proyección posterior, la autonomía y la consolidación del género (Rojo, *Breve manual...* 22-25).

Entre quienes han intentado periodizar la historia del microrrelato -Violeta Rojo, Graciela Tomassini, David Lagmanovich, Guillermo Siles o José Luis Pérez Fernández- parece que existe cierta coincidencia en acotar esta etapa desde 1930 hasta 1970, aunque sus aproximaciones historiográficas están orientadas al microrrelato en Hispanoamérica casi en exclusiva. Como se comprobará, en esta fase de la evolución se producen notables diferencias en Hispanoamérica y en España debidas sobre todo a los distintos contextos histórico-culturales, que incidieron de manera decisiva en el momento y en el modo en que se produjo la renovación de la narrativa y especialmente del cuento. Por ejemplo, la guerra civil española, que inevitablemente trastocó la trayectoria vital y

literaria de los narradores españoles, supuso un corte profundo respecto al rico panorama cultural de preguerra e impulsó un giro inevitable en los intereses y en la estética de la narrativa. Esta es una de las principales razones por las que en España el período de legitimación del microrrelato se presenta más débil y también parece razón suficiente para extender esta etapa no solo durante los años setenta, sino hasta la década siguiente.

En los dos ámbitos geográficos se pueden señalar autores que constituyeron una auténtica referencia para otros cultivadores del género, aunque la repercusión de los *clásicos* del microrrelato hispanoamericano – Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Julio Cortázar y Augusto Monterroso- a ambos lados del Atlántico no sea comparable con la relevancia de los dos autores españoles que se suelen destacar en esta etapa, Max Aub y Ana María Matute.

#### **REFERENTES CLÁSICOS EN HISPANOAMÉRICA**

Entre 1930 y 1970 aproximadamente, surgen en Hispanoamérica ciertas obras de narradores que hoy podemos considerar *clásicos* del microrrelato: Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Julio Cortázar y Marco Denevi. No se trata de una mera coincidencia, sino que una decisiva renovación del cuento cobra fuerza en las décadas centrales del siglo XX y, combinada con el sedimento que habían dejado las Vanguardias, favorece los procesos de decantación, hibridación y deslizamiento necesarios para que se legitime el nuevo género. Como afirma David Lagmanovich, la representatividad de los microrrelatos escritos por estos cinco autores los convierte en referentes obligados para que escritores, lectores e investigadores identifiquen la nueva clase textual (*El microrrelato... 237*).

En consecuencia, el microrrelato comienza a cobrar protagonismo alrededor de la década de 1950, cuando escritores de países como México, Argentina, Venezuela Colombia, Uruguay o Chile ofrecen muestras heterogéneas y persistentes que siguen la estela de esos autores modélicos en cuanto a la creación de textos y a la reflexión metaliteraria. El fenómeno de propagación, imitación y recreación de este hallazgo estético se producirá, según Guillermo Siles, a partir de la década de 1960 y constituye lo que él denomina *inicio de legitimación genérica* (111- 70)<sup>39</sup>.

Los cinco autores que figuran en el epígrafe de este apartado nacieron entre 1899 y 1922 y publican en un lapso de diecisiete años algunas obras emblemáticas para la ficción breve en Hispanoamérica: *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges; *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola; *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), de Augusto Monterroso; *Final del juego* (1964, edición definitiva), de Julio Cortázar; y *Falsificaciones* (1966), de Marco Denevi.

### **Jorge Luis Borges**

Según David Lagmanovich, en la obra del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), “el microrrelato es una manera de transmitir los significados que articulan sus cuentos, ensayos y poemas: los enigmas de la personalidad, los laberintos, el tiempo y la eternidad, la irrealidad fundamental del universo” (*El microrrelato...* 201). Se puede encontrar este tipo de textos desde *El Aleph* (1949) hasta sus últimos libros, intercalados con otro tipo de composiciones, como en *El Hacedor* (1960), donde se combinan con poemas y ensayos breves.

---

<sup>39</sup> En este apartado se siguen de manera general las aproximaciones realizadas por David Lagmanovich (“Los clásicos del microrrelato: Arreola, Borges” y “Los clásicos del microrrelato: Cortázar, Monterroso, Denevi”, ambos en *El microrrelato...* 187-236) y por Guillermo Siles (“Bajo un breve cielo: Augusto Monterroso y Jorge Luis Borges” en *El microrrelato...* 111-170), que se irán completando con algunas aportaciones de otros investigadores y críticos.

En *El Aleph* se encuentra un texto que ha sido objeto de especial atención en el ámbito de la literatura microficcional, “Los dos reyes y los dos laberintos”, ya que contiene la condensación propia de la minificción junto a rasgos del cuento clásico. Todo ello sin renunciar a la visión borgeana del mundo y de la literatura, que se incorporará a la moderna tradición del microrrelato: el motivo del laberinto, el pasado absoluto del tiempo de la narración, el estilo arcaico con resonancias de los antiguos relatos orientales, la epifanía o revelación con que se cierra...

Dolores Koch establece por primera vez que gran parte de las prosas de *El Hacedor* se configuran como microrrelatos (“El micro-relato en la Argentina...” 9-13). Según Koch, en el libro encontramos diecisiete microrrelatos, entre los que se pueden destacar “El cautivo”, “Borges y yo” y “Argumentum ornithologicum”, tres microficciones que marcan pautas en cuanto a la hibridación del microrrelato con lo ensayístico y lo poético o respecto al empleo de la intertextualidad. En el epílogo, Borges considera que los textos de *El Hacedor* son “pequeñas piezas en prosa” y lo califica como “*colecticia y desordenada silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones” (*El Hacedor* 128).

Las reflexiones metaliterarias de Borges en torno a aspectos como el autor –más bien, la negación del mismo-, el proceso creador, el relativismo ante los géneros, la concepción del relato o el interés por la recepción de la obra abonan el camino por el que discurrirá el microrrelato (Borges, “El cuento y yo” 440-46”).

Ya en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), que compuso junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Borges mostraba su concepción de un canon alternativo, la inclinación hacia la brevedad, las manipulaciones lúdicas, la dotación de autonomía a fragmentos, el gusto por lo sorprendente, enigmático, fantástico... (Navascués, “Nuevos minicuentos...” 121-30). Pero, sin duda, la obra de mayor

relevancia en cuanto al avance del nuevo género fue la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), de Borges y Bioy Casares, verdadero hito inicial en su proceso de legitimación. Se trata de una antología compuesta desde un hábil ejercicio creador en que se recorta, se manipula y se transforma para ofrecer relatos que parecen originales en una nueva obra surgida en torno a los rasgos singularizadores del microrrelato -brevedad, dimensión lúdica, humor e ironía, naturaleza narrativa, adelgazamiento de la anécdota, significación autosuficiente del fragmento...- que son expresados por los compiladores de manera sucinta en la “Nota preliminar”:

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.

Lo esencial de los narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divertieron a nosotros.

Además, su contribución se extiende al ámbito pragmático de la literatura, como se puede apreciar en diversos principios con los que se configura el volumen: recolección según criterios hedonistas y lúdicos, validación de fragmentos como textos autónomos, manipulación a la que son sometidos o valor artístico y narrativo que se otorga a géneros marginales. Todo ello implica una reconsideración y transformación de los agentes implicados en el hecho literario (autor, antologador, lector), una nueva visión de la creación literaria (escritura, reescritura) y el asomo de un nuevo modelo de lectura, ya que la recontextualización exige la colaboración del lector (Fernández Pérez, “El microrrelato en Hispanoamérica...” 41-54). Todo ello sentará ciertas bases

adoptadas por algunas compilaciones posteriores, repercutirá en la proliferación de la antología como un formato fundamental en la difusión de la microficción y contribuirá a incrementar el poder canonizador de estas selecciones de textos.

### **Juan José Arreola**

La mayor parte de la obra del mexicano Juan José Arreola (1918-2001) está compuesta por textos breves, por lo que sus relatos “dan nacimiento a un paradigma definitivo –y por ello clásico- de la minificción en lengua española” (Lagmanovich, *El microrrelato...* 188). La crítica se fijó tempranamente en su relevancia (Dolores Koch, “El micro-relato en México...”) e investigadores como Lauro Zavala o Juan Armando Epple lo consideran el autor más importante en la historia de la minificción mexicana. Son muchos los méritos que se le atribuyen: variedad formal y temática de sus minificciones, que adelantan el abanico de posibilidades que caracterizaría al género posteriormente -el absurdo, la modalidad fantástica, la parodia, el bestiario, los homenajes intertextuales a escritores clásicos, las doxografías, etc.- (Epple, “Precursores... XIV”); el modo de plasmar las preocupaciones existenciales, metafísicas, sociales y estéticas; su capacidad de síntesis y de concentración sémica en anécdotas aparentemente sencillas cargadas de humor; y un estilo que denota gran destreza verbal (Mora, “Las confabulaciones...” 135-52).

Las obras minifccionales se extienden a lo largo de su trayectoria: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) -reeditada primero como *Confabulario y varia invención: 1951-1955* (1955) y después como *Confabulario total (1941-1961)* (1962)-, *Palíndroma* (1971), *Bestiario* (1972), *Inventario* (1976) y *Prosodia y variaciones sintácticas* (1997). Además, su novela *La feria* (1973) puede ser considerada un ciclo minificcional.

Ya que destacábamos el papel de *Confabulario total* junto a otras obras paradigmáticas en esta etapa del género, viene al caso una reflexión realizada por David Lagmanovich: con la palabra ‘confabulario’ se alude a la fábula, a la necesaria participación del lector (confabulación) y a la actividad de recopilación (-ario), aspectos íntimamente relacionados con el microrrelato. El mismo crítico analiza un texto emblemático, “La migala”, para destacar su brevedad, el misterio que aporta el carácter enigmático de la narración y su proximidad con el bestiario y la fábula (*El microrrelato...* 188-200). Se podrían citar muchos otros célebres relatos de Arreola que han sido analizados como microrrelatos: “Eva”, “El guardagujas”, “El asesino”, “Teoría de Dulcinea”, “Duermevela”, “Prometeo a su buitre predilecta”, etc. (Mora, “Las confabulaciones...” 135-52 y “El dilema...” 225-38; Epple, “Precursores... XIV).

### **Augusto Monterroso**

La historia del microrrelato no hubiera sido la misma ni en la actualidad sería un género tan popular sin la aportación fundamental de Augusto Monterroso (1921-2003), escritor de origen guatemalteco, aunque a partir de 1944 desarrollara su carrera literaria y docente en México.

Considerado el mayor impulsor del género, fue además uno de los primeros autores en acaparar la atención de la crítica académica, como muestra su inclusión en el artículo fundacional de Dolores Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Moterroso y Avilés Fabila” (1981), germen de su posterior tesis doctoral. Ha sido calificado como un *clásico-moderno* (Siles, *El microrrelato...* 121)<sup>40</sup>, o más bien

---

<sup>40</sup> Trazar una aproximación a la función de Monterroso en la evolución del género no es tarea fácil, debido precisamente a la ingente investigación y crítica acerca de su obra, que dificultan el distanciamiento necesario para realizar una valoración de su relevancia. En este sentido, resulta esclarecedor el capítulo “Bajo un breve cielo. Augusto Monterroso y Jorge Luis Borges” (111-170), en el estudio de Guillermo Siles *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XXI*, cuyas líneas principales seguiremos.

posmoderno, y la dimensión de su figura ha de verse a la luz de tres enfoques básicos: la representatividad de su obra como exponente y paradigma del nuevo género; su papel de referente, auténtico maestro para autores posteriores; y el interés que ha suscitado entre críticos, editores, periodistas, investigadores...

Aunque publicó dos obras con anterioridad, Monterroso fue conocido internacionalmente por *Obras completas (y otros cuentos)* (1959). A pesar de que el título indica que el autor percibe el microrrelato como algo no desligado –o no claramente desligado- del cuento, en ella se encuentran algunos de los textos paradigmáticos del género, como el ineludible “El dinosaurio”, combinados con otros relatos de mayor extensión. Ya desde estos inicios sus microficciones tendrán el sello de la extrema brevedad, el poder de síntesis, el dinamismo de lo narrado, lo elidido o lo oculto, la capacidad para ser memorable y perdurar en la memoria colectiva (sobre todo los textos ultrabreves), la ambigüedad de un discurso repleto de significados oblicuos, que provocan incertidumbre en el lector, y el carácter enigmático, que favorece interpretaciones en torno a temas como el colonialismo, el imperialismo y el choque entre culturas, subyacentes en muchos de los textos.

En *La Oveja Negra y otras fábulas* (1969), reinventa el género fabulístico para expresar la desesperanza respecto al futuro, la condena del comportamiento social basado en el inmovilismo y la inversión de valores a partir de motivos de la tradición, que miniaturiza, invierte y parodia.

Con *Movimiento perpetuo* (1974), Monterroso se suma al gusto por los volúmenes misceláneos, lo cual denota el “deseo de escapar de los moldes” (Tomassini, “Literatura y juego...” 2): el autor ofrece textos con el tema de la literatura como fondo y utiliza el juego con las expectativas del lector como procedimiento fundamental, ya que en muchos casos serán los lectores quienes decidan si se encuentran ante ensayos,

anécdotas o ficciones. Esta concepción del hecho literario tendrá continuidad en *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987) y *La vaca* (1998).

En definitiva, Monterroso sienta las bases fundamentales del microrrelato contemporáneo, aunque la composición de sus obras y algunos de sus títulos no indican la autonomía del género, algo que, por otra parte, sigue ocurriendo con frecuencia en volúmenes de autores y antologías actuales. Por eso, no parece esta razón suficiente para privar al autor de su función legitimadora del microrrelato y situarlo –como algunos críticos han pretendido– en una etapa de formación o emergencia (Siles, *El microrrelato...* 136).

En el cultivo posterior del microrrelato, el magisterio ejercido por Monterroso es difícilmente medible porque su sombra se desdibuja e integra en la emulación de procedimientos genéricos que no se pueden adscribir a un autor concreto: concentración, elisión y virtualidad narrativa, humor kafkiano que oscila entre la sátira y la parodia, intertextualidad transgresora de modelos establecidos, complicidad buscada del lector etc. Pero también se han dado múltiples ejercicios de imitación y homenaje, como la denominada *constelación del dinosaurio*, es decir, el conjunto de incontables textos que pretenden ser continuaciones, variaciones, glosas o hipotextos a partir del célebre microrrelato monterrosiano (Siles, *El microrrelato...* 131-32). Muchos de ellos han sido reunidos por Lauro Zavala en el volumen *El dinosaurio anotado* (2002).

Más allá del magisterio ejercido respecto a otros creadores, el interés suscitado por Monterroso se puede apreciar en múltiples entrevistas, reconocimientos y homenajes, así como investigaciones, ensayos y ediciones en torno a su obra<sup>41</sup>,

---

<sup>41</sup> Se puede encontrar una bibliografía exhaustiva de Monterroso y sobre Monterroso en el estudio de Francisca Noguerol: *La trampa de la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995 y 2000 (237-267). Además, existen varias obras colectivas posteriores dedicadas al autor, como el número monográfico de la revista *Quimera*, *Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve* (2003), o artículos en actas de congresos recientes, que siguen evidenciando la atención de la crítica académica, como el trabajo de Fernando Golvano “Menos es

contribuciones con las que se ha ido conformando un paradigma que ha facilitado perfilar el canon genérico del microrrelato. Y también es necesario reconocer la presencia abrumadora que los microtextos de Monterroso tienen en antologías y en todo tipo de páginas *web*, fenómeno que ha favorecido notablemente la difusión y popularización del género al que pertenecen.

### **Julio Cortázar**

Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino nacido en Bruselas, es uno de los principales renovadores de la narrativa hispanoamericana, por lo que es más frecuente aludir a la relevancia de sus novelas y relatos que al papel que desempeña como impulsor de la minificción. Sin embargo, la tendencia a lo breve y fragmentario es una constante a lo largo de su obra.

Dejando al margen las manifestaciones de este tipo que se pueden rastrear en novelas como *Divertimento* (escrita en 1949, pero publicada en 1986), *Los premios* (1960) o *Rayuela* (1963), Cortázar compuso textos minificcionales que aparecen integrados en volúmenes homogéneos -*Historias de cronopios y de famas* (1962) o *Un tal Lucas* (1979)- y en obras misceláneas como *La vuelta en día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Lagmanovich ha estudiado la relevancia de estas minificciones para la historia del género, haciendo hincapié en su representatividad como simbiosis de tradición y vanguardia de filiación hispanoamericana y europea (“Europa y América en la minificción de Julio Cortázar”).

Precisamente, este crítico propone un libro de relatos, *Final del juego* (1964), como uno de los principales hitos en el proceso de legitimación del microrrelato. Esta

---

más (notas sobre la poética de Monterroso)”, en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004 (203-214).

apreciación, que en principio puede parecer sorprendente, se justifica ampliamente con el análisis del relato “Continuidad en los parques” incluido en *Final del juego* y más tarde en la sección “Juegos” de *Relatos* (1970). El texto es interpretado por Lagmanovich como el primer microrrelato de Julio Cortázar: aunque es más largo de lo que se considera habitual en el género, es necesario tener en cuenta que el asunto de la extensión no se estabiliza hasta la década de 1970; es indicativo que sus quinientas palabras se distribuyan en dos únicos párrafos; además, el texto denota un alto grado de concentración y literaturización, que se concretan en la continuidad entre dos planos ficticios, el uso de un subtexto literario (*El amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence), las estrategias del léxico, que persigue la ambigüedad y la circularidad, y el hábil manejo de los tiempos verbales (*El microrrelato... 207-20*).

*Historias de cronopios y de famas* se inclina hacia la literatura del absurdo y está compuesto por textos muy breves organizados en cuatro secciones. De ellas, “Material plástico” y, sobre todo, “Historias de cronopios y de famas” están constituidas por minificciones en las que en torno a un protagonista -en esta última sección serán famas, cronopios y esperanzas- se crea una pequeña historia.

*Último round* contiene unos cuantos microtextos en que aparecen algunos de los procedimientos y técnicas que serán habituales en el género. Y en *Un tal Lucas*, cuyo título se debe a que las secciones primera y tercera se dedican a textos breves protagonizados por Lucas -posible *alter ego* del autor-, la sección segunda contiene microtextos de gran variedad temática y formal, entre los que destacan algunos muy próximos al canon actual del microrrelato, como el titulado “Amor 77”.

## Marco Denevi

Hay quien ha visto en el conjunto de la obra del argentino Marco Denevi (1922-1998) resonancias borgeanas, sobre todo en cuanto a su tendencia a la reescritura y al palimpsesto, aunque en el caso de Denevi no constituya un mecanismo para la negación del estatuto del autor, sino más bien lo contrario (Navascués, “Marco Denevi...” 1055-65). Esta actitud - que afecta también a la reelaboración constante de sus propios textos, cuyas correcciones y modificaciones dan lugar a distintas versiones- se puede observar en novelas como *Rosaura a las diez* (1955) o *Manuel de Historia* (1985), pero se concentra en *Falsificaciones* (1966, 1969 y 1977, con algunas variaciones), una obra fundamental en el itinerario histórico del microrrelato. En esta obra se aúnan dos constantes en el autor: el conflicto entre la realidad y la impostura, que aquí se soluciona con juegos de hipertextualidad paródica, y su inclinación hacia las formas narrativas breves y el fragmentarismo.

Según ha señalado David Lagmanovich, desde el título de *Falsificaciones* se intenta advertir al lector sobre la naturaleza e intencionalidad de la obra. Todos los textos -excepto dos- son breves, se omiten elementos contextuales o digresiones, títulos y citas remiten a fuentes apócrifas y el ejercicio de intertextualidad suele consistir en una reversión y visión personal de un motivo o anécdota tomado de la propia cultura (“Marco Denevi...” 65-77). Como ha apuntado la profesora Noguerol, se trata de una actitud posmoderna que pretende demostrar la inexistencia de verdades absolutas, preconizando que todo es relativo, lo cual afecta incluso a la historia de la literatura que conocemos y aceptamos (“El micro-relato argentino...” 509-20).

Se puede apreciar que tanto la actitud del escritor, su provocación hacia el lector, los motivos y personajes –históricos, bíblicos, legendarios o mitológicos- y los procedimientos que se emplean remiten a los rasgos singularizadores del microrrelato.

En esta línea, Lagmanovich analiza el texto “El precursor de Cervantes” como paradigma de *falsificación*, es decir, de microrrelato, por lo que destaca su brevedad, la cualidad de relato enmarcado, la desestimación de la propia autoría, el uso de la parodia en las relaciones intertextuales y la ironía (“Marco Denevi...” 73-76).

#### **AUTORES HISPANOAMERICANOS EN LA ESTELA DE LOS CLÁSICOS**

En este proceso de legitimación del microrrelato, otros autores se irán sumando al cultivo del nuevo género, aunque su repercusión no sea considerada tan relevante como la que tuvieron los denominados *clásicos* o *referentes*. Algunos de estos continuadores del género muestran notables coincidencias con aquellos y en varios casos se puede hablar de claro influjo de los maestros, que perdurará en la etapa de consolidación y llegará hasta nuestros días. Además, sus obras demuestran cómo entre los años 1930 y 1970 el cultivo de la ficción brevísima no es un fenómeno circunscrito a unas pocas obras de grandes narradores, sino que se extiende y afianza en el panorama literario hispanoamericano. Unos cuantos ejemplos, propuestos en su mayor parte por David Lagmanovich, bastarán para justificar estas afirmaciones (*El microrrelato...* 237-54).

El cubano Virgilio Piñera (1912-1979) comparte con los narradores de referencia el influjo del existencialismo kafkiano y de la literatura del absurdo, ya que expresa su reacción contra una realidad opresiva por medio de un humor negro de toques surrealistas. Aunque más conocido como dramaturgo y novelista, está considerado como uno de los grandes innovadores del microrrelato hispanoamericano por algunos de los textos incluidos en *Cuentos fríos* (1956) -“El parque”, “El comercio” o “El insomnio”-, y en *El que vino a salvarme* (1970) -“Natación”-. Es significativo el

título del primer libro de relatos mencionado, que el autor justificó en la apertura de la obra con una defensa del antirretoricismo en la literatura -“Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos”-, aunque más bien cabría calificarlos como fríos por la aparente sencillez y el laconismo, que retan al lector a que desentrañe el sentido de lo que apenas se dice (Cristofani, “La poética...” 16-21).

Al argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) le debemos, en primer lugar, su colaboración en dos antologías ya mencionadas, que supusieron hitos importantes tanto en la renovación del cuento como en la conformación del microrrelato, *Antología de la literatura fantástica* (1940), realizada junto a Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, y *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), con Jorge Luis Borges. Aunque en sus volúmenes de cuentos se pueden apreciar con cierta frecuencia rasgos propios del microrrelato, resulta especialmente interesante su obra *Guirnalda con amores* (1959), miscelánea que incluye relatos de mayor y menor extensión, reflexiones ensayísticas y aforismos y que, por tanto, se inscribe en la tradición de la hibridación y del fragmento, tan importante en la genealogía de este género. El autor defendería años más tarde la naturaleza heterogénea de estas obras constituidas por “brevedades” y citaría ciertas analogías entre *Guirnalda con amores* y títulos de Cortázar como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round* (Camuraty, “El texto misceláneo...” 209-310). Además, resulta significativa la presencia de microrrelatos brevísimos, de una o dos líneas, como “Post-operatorio” o “Para un tesoro de sabiduría popular” (Lagmanovich, “La extrema brevedad...”).

El poeta dominicano Manuel del Cabral (1907-1999) también escribió algunos libros de relatos breves, entre los que se pueden encontrar algunos valiosos microrrelatos. En 1945 publicó un librito de prosas poéticas dedicadas a su hija, *Chinchina busca el tiempo*, que dejan entrever cierta narratividad. Y se pueden

mencionar tres obras en las que predominan los microtextos cercanos a la parábola: *Treinta parábolas* (1956), *Los relámpagos lentos* (1966) y *Cuentos cortos con pantalones largos* (1981). Esta última aparece encabezada por una reveladora cita de Borges<sup>42</sup>: “Las novelas son demasiado grandes, demasiado llenas de cosas excesivamente falsas e inútiles. La forma literaria perfecta puede ser sólo el cuento muy breve, el que permite concentrarse directamente sobre lo esencial, como la poesía”. Como se puede observar en minificciones como “El pensamiento”, “El traperero y la luna” o “Solidaridad”, en las obras de Manuel del Cabral, “lo esencial” sobrepasa el ámbito del cuento y entra a formar parte de microtextos en que combina lirismo -expresado a veces en verso-, reflexión crítica, diálogo y movimiento narrativo más o menos explícito.

El mexicano Edmundo Valadés (1915-1994) merece un lugar de honor en la historia del microrrelato por su relevancia como impulsor, crítico, antólogo y creador de minificción. Valadés volcó su empeño en fomentar este tipo de textos en la revista *El cuento*, que en su segunda época (1964-1994) albergaría un taller y un concurso de microrrelatos (Pollastri, “El canon hereje...”). También es el antólogo al que debemos *El libro de la imaginación* (1970), selección de fragmentos que Valadés convierte en un crisol de minificciones, al igual que ya hicieran Borges y Bioy Casares. Merece la pena reproducir parte de su “Advertencia” preliminar para comprender el título y conocer el número de textos antologados, la heterogeneidad de los mismos o algunos de los rasgos que Valadés consideraba propios de la minificción:

Esta antología propone al lector un viaje a portentos y prodigios imaginativos. Se han espigado más de cuatrocientos textos breves, en los que los autores, de todos los tiempos,

---

<sup>42</sup> Citamos según la primera edición de *Cuentos cortos con pantalones largos*. Santo Domingo: Publicaciones América, 1981.

concretaron, con precisión y brevedad admirables, agudezas, ficciones, epigramas, que hacen un todo fascinante y en los que se derrama, pródigamente, un arte conciso extraordinario, se redondean gracias, se levantan inverosimilitudes formidables, se animan colisiones entre realidad y fantasía, y por los cuales transcurren mujeres, amor, enigmas, sueños, espejos, milagros, fantasmas, utopías, magias, el cielo, el infierno y lo que el ingenio de quienes lo escribieron trata de explicar o fundar sobre lo que está más allá de lo visible o comprobable [...].

Además, Valadés contribuyó al desarrollo del microrrelato con una obra personal *-Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita (1986)-* y con su temprana semblanza del género en el célebre artículo “Ronda por el cuento brevísimo”, publicado en el año 1990 en la revista argentina *Puro cuento*<sup>43</sup>.

En la variada actividad creativa llevada a cabo por el profesor argentino Enrique Anderson Imbert (1910-2000), fueron constantes los textos breves denominados por él mismo “cuasicuentos”, “cuentecillos”, “mónadas” o “casos”. Los microtextos se alternan con cuentos en *Las pruebas del caos (1946)*, *El Grimorio (1961)*, *La botella de Klein (1975)* y *Dos mujeres y un Julián (1982)*; y componen *El gato de Cheshire (1965)* en su totalidad. Precisamente, en el prólogo de esta obra se perfilan algunos rasgos que serán fundamentales en el microrrelato y que, a su vez, contienen resonancias borgeanas: reescritura, renovación de antiguos géneros -fábula, parábola, enigma, anécdota...-, demanda de la cooperación del lector, manifestación de una mirada relativista hacia el mundo y hacia la tradición literaria... Anderson Imbert da por descontada la brevedad y la narratividad de los “casos” al afirmar que “El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible y por

---

<sup>43</sup> Aunque el artículo “Ronda por el cuento brevísimo” apareció en *Puro cuento* 21 (1990): 28-30, nosotros lo hemos consultado en el volumen de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores (283-289)*, tal como se cita en la Bibliografía.

eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento” (Anderson Imbert, *Teoría...* 43). Según algunos críticos, sus microrrelatos despuntan por el ingenio, pero no por la profundidad ni por la elaboración formal (Lagmanovich, *El microrrelato...* 252); y, según otros, “pueden ser leídos como metáforas, en la búsqueda insistente de la frontera invisible y problemática que separa lo imaginario de lo real, la lectura de la escritura, lo irracional y el orden cultural, lírica de narrativa” (Arán, “Caos y creación...” 67). En cualquier caso, no se puede obviar la importancia de Imbert en el proceso de legitimación y difusión del microrrelato, tal como demuestra la atención que ha suscitado el conjunto de su obra y los análisis de títulos como “Tabú”, de *Las pruebas del caos* (Lagmanovich, *ibídem* 252), “Alas”, de *El Grimorio* (Arán, *ibídem* 65) o “Espiral”, de *El gato de Cheshire* (Planells, “Anderson Imbert...” 368-75).

#### **REFERENTES RECUPERADOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA**

En España, el proceso de legitimación del microrrelato no se produce con la misma intensidad que en Hispanoamérica, principalmente porque la guerra civil supuso una aparente ruptura con las Vanguardias, período en que la microficción ya había comenzado a abrirse camino gracias a la contribución de figuras como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna y a la de otros muchos escritores que publicaron sus textos breves en múltiples revistas literarias.

Es probable que este hecho justifique el tardío y desigual interés por las manifestaciones minificcionales que se dieron en España en el período que va desde los años cuarenta hasta los años ochenta. El problema es que, en muchas ocasiones, este desinterés ha conducido a que esta etapa se percibiera como un largo paréntesis y a

alimentar la idea de que el microrrelato español fuera enteramente deudor del hispanoamericano.

Sin embargo, se pueden rastrear algunas muestras que certifican que el camino de la microficción fue continuado por numerosos autores españoles que entre 1940 y 1980 aportaron significativas dosis de originalidad a la narrativa brevísima, aunque desarrollaran su obra en el marco de las tendencias dominantes<sup>44</sup>: herencia de la vanguardia (en el exilio), realismo de posguerra, neorrealismo, realismo social y renovación de la narrativa.

Entre todos ellos, destacan dos nombres que han merecido especial atención: Max Aub y Ana María Matute. Pero si en el proceso de legitimación del microrrelato en Hispanoamérica hablábamos de *clásicos* o *referentes* (Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Julio Cortázar y Augusto Monterroso), en el caso de microrrelato español preferimos calificar a estos dos autores como “recuperados”, ya que su repercusión y reconocimiento como legitimadores del microrrelato se produce en fechas bastante recientes. En concreto, se ha profundizado en el estudio de dos obras que, a la luz de un nuevo enfoque, se erigen como hitos ineludibles en la evolución de la literatura microficcional: *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, y *Los niños tontos*, de Ana María Matute.

---

<sup>44</sup> Aunque intentamos circunscribir este trabajo al microrrelato, parece inevitable citar aquí algunos estudios destacados en que se sistematizan las tendencias del cuento español tras la guerra civil, ya que en esta etapa de legitimación genérica, los cultivadores del relato brevísimo se inscriben en las tendencias dominantes del cuento. Así, Óscar Barrero Pérez (*El cuento español 1940-1980*. Madrid: Castalia didáctica, 1989) sistematiza la evolución del cuento enmarcándolo en las tendencias generales de la narrativa: desde los años cuarenta, el neorrealismo, el socialrealismo, la etapa de experimentación desde los sesenta hasta 1975 y el cuento en el marco de la narrativa del desencanto. Y en la obra de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González (*El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2002), que abarca también el período anterior a la guerra civil, la extensa etapa posterior se organiza cronológicamente -el exilio, los años cuarenta, los años cincuenta, desde los años sesenta hasta 1975 y desde 1975 hasta fin de siglo- atendiendo específicamente a las tendencias del cuento así como a los autores más representativos en cada período.

### **Max Aub: *Crímenes ejemplares***

El polifacético escritor Max Aub (1903-1972) merece un lugar de honor entre los precedentes del microrrelato actual. Su contribución a la microficción no puede desvincularse de varias peculiaridades vitales y estéticas que confluyen en su persona: orígenes culturales –de nacionalidad española, aunque hijo de madre francesa y padre alemán-; formación vanguardista; largo exilio en México; sobresaliente talento artístico; e incansable labor en el ámbito cultural y editorial, ya que fue profesor y director de la emisora de radio de la UNAM durante seis años, colaborador en publicaciones como *Excélsior* y *El Nacional*, director del periódico *Verdad* y fundador de revistas literarias como *Correo de Euclides*, *Los Sesenta* y *Sala de Espera*. Todo ello, sumado a la defensa de la brevedad como principio estético –“Retórica final: Decir lo más, en menos, lo mejor posible”<sup>45</sup>- explica que sus microtextos muestren con síntesis máxima la asimilación de diversas tradiciones culturales y literarias.

Varias de sus obras se pueden relacionar con la literatura minificcional, principalmente *Algunas prosas* (1954), *Crímenes ejemplares* (1957), *Signos de ortografía* (1968) y *La uña* (1977). Así, en *Algunas prosas*, aparecen microrrelatos como “El monte” o “La uña”; *Signos de ortografía* se sitúa más próximo a la tradición aforística, con breves textos que se articulan en torno al metalenguaje y al léxico tipográfico, aunque con frecuencia se añade una narratividad implícita propia del microrrelato, como en el ejemplo “Y le hundió el guión hasta la empuñadura” (Quiñones, 135-37); y en *La uña*, muestra de la revisión y el reciclamiento continuos a los que el autor sometía sus textos, recoge relatos de diversa extensión, anécdotas y microcuentos. Pero es *Crímenes ejemplares* el volumen que ha sido considerado hito

---

<sup>45</sup> Sentencia que Fernando Valls (*Soplando vidrio...* 126) toma de Max Aub (*Nuevos diarios inéditos*. Sevilla: Renacimiento, 2003. 472).

fundamental y referente clásico en la historia del microrrelato español y el que, por tanto, merece un comentario de mayor calado.

Muchos de los textos que componen *Crímenes ejemplares* habían sido publicados en la sección “Zarzuela” de su revista *Sala de espera* (1948-1950) bajo el paratexto “Crímenes”. En su primera edición (Ciudad de México: Impresora Juan Pablos, 1957), el libro está compuesto por una “Confesión” inicial –justificación irónica por parte del autor- a la que siguen ochenta y siete piezas de tamaño y condición diversa. A lo largo de casi toda su vida, Aub lo irá modificando, de modo que las tres ediciones del libro en las que interviene el autor (1957, 1968 y 1972) son distintas, porque va añadiendo o quitando piezas. Finalmente, la edición más completa resulta ser la segunda publicada por la editorial Calambur (1996, tras una primera en 1991) en la que se recopilan todos los textos de las precedentes. Precisamente, habrá que esperar a las últimas dos décadas del siglo XX y a la primera del XXI para percibir un mayor reconocimiento y una más amplia difusión de esta obra, gracias a la concesión en Francia del Premio del Humor Negro (1981), su traducción a varias lenguas (francés, italiano, alemán, portugués...) y el impulso de nuevas ediciones en España.<sup>46</sup>

Uno de los aspectos sobre el que ha recalado la crítica es el oxímoron que da título al volumen (Fernando Valls, *Soplando...* 130-134): el sustantivo ‘crímenes’, que recuerda a los textos breves que a partir de sucesos reales fueron tan populares en la prensa de finales del XIX y principios del XX, se completa con el adjetivo ‘ejemplares’, de gran tradición literaria. La paradoja y la ironía están servidas desde el título porque los crímenes que se relatan transgreden lo que desde la ética o la razón se podría aceptar o comprender, ya que la mayoría son actos gratuitos –impulsos no refrenados que provocan muertes sin heroísmo ni trascendencia- que constituyen una mofa de los

---

<sup>46</sup> A las ya citadas de Calambur (Madrid: Calambur, 1991 y 1996) hay que añadir las de Espasa Calpe (Madrid: Espasa-Calpe, 1999), Media Vaca (Valencia: Media Vaca, Fundación Max Aub, 2001) y Thule (Barcelona: Thule, 2005).

valores comúnmente aceptados. Sin embargo, parecen estar justificados por el narrador con un tremendo cinismo y un humor negro que raya en el absurdo. De modo que la intención ejemplarizante se desplaza hacia las víctimas, que “provocan” a los verdugos. Tras esta aparente trivialización de la muerte, se esconde una reflexión sobre la fragilidad de la existencia humana, así como los efectos del individualismo y el relativismo llevados hasta el extremo, ya que cualquiera puede ser verdugo o víctima y cualquier sinrazón puede convertirse en una justificación de la violencia mediante un discurso lúdico que enmascara lo disparatado.

La obra apareció con tres secciones tras la “Confesión” inicial -“Crímenes”, “Otros crímenes mexicanos” y “Dos crímenes barrocos”-, aunque en la mayoría de las ediciones el libro se presenta dividido en cuatro series que contienen relatos de extensión y condición diversa: “Crímenes”, “De suicidios”, “De gastronomía” y “Epitafios”. La hibridación genérica es constante y se emplean procedimientos de los géneros narrativo, dramático, lírico y didáctico que remiten a formas como el relato oral, el diálogo conversacional, el chiste, la greguería, la parábola o el aforismo (Jiménez Ruiz, “Enunciación oral...” 386). Debido a esta hibridación, muchas de las piezas han sido calificadas como “narraciones escenificadas especialmente novedosas, en que se omite una buena parte de lo ocurrido” (Andrés-Suárez, “Formas mixtas...” 26). Es decir, no se trata de negar la categoría narrativa para alguno de sus textos, sino de apreciar que su narratividad, como en el microrrelato actual, puede ser más virtual -producida a partir de la interpretación y la reflexión del lector- que desarrollada. Algunos ejemplos propuestos por Cáceres Milnes pueden dar una idea de ello: “Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez.”; “Llámanlo el sueño eterno. Como padezco horriblemente de insomnio, pruebo.”; “Le gustaba tanto que no dejó nada. Le

chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita.”; “Del sociólogo: Se equivocó.” (“El microrrelato...” 61-71).

Otro aspecto importante es la tradición literaria y cultural en que se inscribe *Crímenes ejemplares*. Como señala Fernando Valls (*Soplando...* 125-54), aparte de la línea que pasa por Quevedo, Gracián, “Los Caprichos” de Goya, Ramón Gómez de la Serna o Luis Buñuel, el libro muestra mexicanidad vital, literaria y lingüística. Así, la obra destila sabor mexicano en personajes y ambientes, en el culto a la muerte y su representación festiva o en el léxico. Además, Aub era un gran admirador de la escritura concisa de Julio Torri y es conocida su estrecha amistad con Augusto Monterroso (Perucho, *El cuento brevísimo...* 53).

Las piezas que componen *Crímenes ejemplares* se han analizado y clasificado según diversos focos de atención: personajes ejecutores -un enfermo, un sicario, un ama de casa, un maestro, un dentista...-; motivos -deicidio, parricidio, acto gratuito, crimen serial...-; o instrumentos -una plancha, un coche, un puñal, una navaja de peluquero, una pistola, un tenedor...- (Perucho, “Max Aub...” 27-29).

Pero lo que permite designar esta obra como *opus magna* de la microficción hispánica son los procedimientos discursivos y el estilo (Pericho 29). Los textos que la componen, casi siempre sin titular, poseen gran variedad en cuanto a la extensión –desde el relato breve al microrrelato ultrabreve- y a la forma de discurso –narrativo, dialogado, cercano al aforismo o a la sentencia, próximo al chiste o al acertijo...-, aunque poseen unos mismos principios temáticos, formales e intencionales, que dotan de unidad al conjunto, vertebrado en series (Valls, *Soplando...* 125-54; “Primeras noticias...” 281-289). Esta unidad se plantea desde una “Confesión” que da paso a textos con el tema común de la muerte violenta, guiados por rasgos propios del microrrelato: concisión, economía narrativa, hipertextualidad, parodia, combinación de

sentidos oblicuos y literales, presuposiciones, automatismos y dilogías. La magistral incorporación del habla cotidiana, plagada de expresiones populares del lenguaje oral mexicano y del registro característico en la prensa de sucesos, ha permitido caracterizar la obra desde la pragmática lingüística como una conversación cuyas intervenciones sobre el mismo asunto se producen en un marco unificador común (Jiménez Ruiz, “Enunciación oral...” 388).

Todo ello supone un ejercicio renovador y subversivo (Arranz, “Indagaciones...” 441-55), ya que tras la intencionalidad lúdica y la síntesis expresiva subyacen los instintos más profundos e irracionales: personajes comunes dan rienda suelta a impulsos inconfesables en situaciones cotidianas, justificados mediante una ingeniería verbal que, además, resulta humorística. Y ahí reside el efecto desasosegante de la obra porque el lector, que puede sentirse identificado con asesinos y víctimas, percibe que hasta el disparate de consecuencias trágicas se puede envolver en aparente razonamiento. O como ya había expresado Francisco de Goya, de quien Aub se confiesa deudor, en esta lectura se constata que “El sueño de la razón produce monstruos”<sup>47</sup>.

### **Ana María Matute: *Los niños tontos***

El otro hito fundamental en este camino de legitimación del microrrelato en España es la publicación de *Los niños tontos* (Madrid: Arión, 1956), de Ana María Matute (1926). En un contexto literario en que predomina el neorrealismo, al que se adscribieron la mayoría de los narradores de la primera promoción del medio siglo, la autora reúne en esta obra veintiún relatos breves que en general responden al canon del microrrelato y por la que recientemente se la ha considerado pionera del género en España.

---

<sup>47</sup> En la contraportada de la edición de 1972, el propio autor reconoce entre sus antecedentes a Quevedo, Gracián, Goya y Gómez de la Serna. Esta inscripción figura en el grabado número cuarenta y tres de “Los Caprichos” (1799), de Francisco de Goya.

Aunque el volumen salió a la luz en 1956, Matute ya había publicado “Tres historias de niños tontos” en la revista *Índice de las artes y las letras* (63, 30 de mayo de 1953): “El negrito de los ojos azules”, “El otro niño tonto” (no recogido en el libro) y “El niño que encontró un violín en el granero” (Valls, *Soplando...* 112). Su repercusión fue limitada, ya que sólo se reeditará a partir de los años setenta (Barcelona: Destino, 1971), además de incluirse en las *Obras completas* de la autora (Barcelona: Destino 1975)<sup>48</sup>.

La crítica percibió su originalidad y, como destaca Fernando Valls, lo acogió como un conjunto de “narraciones poemáticas”, “líricas”, “simbólicas” o “poemas en prosa”, según se aprecia en la reseña que Antonio Vilanova publicó en la revista *Destino*, en junio de 1957 (“Los niños...” 18-22; 23-24; *Soplando...* 13-114). Quien sí predijo la proyección futura que tendría esta obra fue Camilo José Cela que, un mes más tarde, escribe en *Papeles de Son Armadans* el artículo titulado “Un breve librito ejemplar” y afirma que “*Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas” (Hernández, “El microrrelato en los años cincuenta...” 311). Pero habrá que esperar casi cincuenta años para que la crítica considere esta obra como referente fundamental en la historia del microrrelato en España.

Lo primero que llama la atención de este volumen es su título porque ni es un libro para *niños* ni el calificativo *tontos* se emplea en el sentido literal del término (‘falto o escaso de entendimiento o razón’). Con este adjetivo, Matute se refiere a que los protagonistas de sus historias poseen una inocencia y una imaginación mayores que las del resto de los personajes, lo que les hace percibir el mundo de una forma extraña, profunda y penetrante (Hernández, “El microrrelato en los años cincuenta...” 300). Se

---

<sup>48</sup> Tanto la primera edición en la editorial Arión como las ediciones en Destino aparecen ilustradas, al igual que la más reciente versión publicada por Media Vaca (Valencia: Media Vaca, 2000).

diría que los niños protagonistas crean una *transrealidad* que al chocar con la realidad visible provoca inevitables resultados dolorosos o fatales.

En estos brevísimos relatos, la autora es capaz de concretar el tema común en varios motivos y según diversos enfoques: compromiso y crítica social (“El hijo de la lavandera” o “El corderito pascual”); profundo lirismo y simbolismo con que, por ejemplo, se presenta la Naturaleza (“Polvo de carbón” o “Mar”); un componente fantástico perfectamente asimilado desde la percepción infantil (“El otro niño” o “El niño que era amigo del demonio”); y el más desgarrador realismo, unas veces cercano al tremendismo de posguerra (“El niño de los hornos”) y otras dotado de un profundo toque existencial (“El niño que no sabía jugar”).

Las estrategias narrativas, la heterogeneidad del discurso, su condensación y los recursos estilísticos empleados permiten afirmar que los textos de *Los niños tontos* sobrepasan el simple cuento corto o el poema en prosa y se aproximan a los microrrelatos actuales, tal como han señalado en varios estudios Lagmanovich (*El microrrelato...*, 239-42), Valls (“*Los niños tontos...*” 23-26) o Hernández (“El microrrelato en los años cincuenta... 297-12): la identificación de la narradora omnisciente con el mundo infantil y la focalización desde la mirada subjetiva de los niños protagonistas producen una visión transgresora que se aleja de la mimesis realista; la densidad sémica y la tendencia a la brevedad –que no es uniforme- se traducen en ambigüedad, elipsis, ausencia de nombre propios e imprecisión espacio-temporal, lo que aporta una dimensión universal a las historias; esta condensación narrativa se remata con finales sorprendentes, que pueden ser abiertos, simbólicos o simplemente no explicados; la hipertextualidad atañe tanto a los motivos, que con frecuencia son de raigambre folclórica, como al discurso, en que se aúnan procedimientos propios del poema en prosa y del cuento popular; y, por último, el lenguaje es el resultado de una

exigente elaboración en que se ensambla sencillez léxica y sintáctica, precisión y creación de imágenes de profundo lirismo e intenso poder evocador.

Según estos rasgos, se podría afirmar que *Los niños tontos* rompe con cierta tónica general de la narrativa de posguerra, ya que se aleja del objetivismo e indaga en la interioridad de los personajes y, además, parece recuperar algunos planteamientos de la estética de la brevedad propia de las vanguardias.

Sin embargo, también se perciben rasgos que son frecuentes en los narradores del medio siglo. Como explican Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, son escritores que vivieron la experiencia de la guerra civil en su niñez, “de ahí que se les haya denominado los “niños de la guerra”. [...] Así que no es extraño que los protagonistas de algunas de sus historias sean niños o jóvenes” (*El cuento español...*, 135). Y los niños son los protagonistas de esta obra de Matute, que en esa línea también escribió *Libro de juegos para niños de los otros* (1961).

López Guil explica el planteamiento de *Los niños tontos* en consonancia con un principio frecuente en los narradores de su generación: la confrontación antagónica de dos realidades, dos visiones del mundo y dos lenguajes, que suele apuntar al enfrentamiento entre el individuo y la sociedad originado en el escenario de represión en que viven estos escritores (“*Los niños...*” 331-45). En esta obra, esa confrontación se concreta en la oposición entre la colectividad, asociada a la realidad visible y a lo que cabe esperar según la lógica, y el niño, que percibe una realidad oculta e inexplicable para el resto. Según López Guil, “su brevedad constituye una consciente estrategia discursiva que favorece e intensifica esa bipolaridad característica de los relatos del medio siglo” (*ibídem*, 345). Desde la teoría del microrrelato, esta parece una postura un tanto reduccionista, aunque ofrece algunas pistas para la interpretación de las obras que, como la de Ana María Matute, son precursoras del género en la actualidad.

En cualquier caso, del mismo modo que Max Aub se vale de elementos procedentes de las vanguardias española e hispanoamericana para crear los microtextos que conforman *Crímenes ejemplares*, Ana María Matute incorpora en *Los niños tontos* ciertos aspectos propios de la tendencia narrativa dominante en el cuento del medio siglo. Pero, indudablemente, se trata de dos obras personalísimas surgidas a partir de la creación de un mundo de ficción complejo, que encuentran una original solución expresiva en el discurso breve, condensado y elíptico. También el carácter unitario de cada una de ellas y la conciencia autorial de que lo escrito no encaja exactamente con ninguna categoría o forma literaria que existiera en el momento, les conceden un lugar privilegiado en el proceso de legitimación del microrrelato.

#### **EL FALSO VACÍO DE MINIFICCIÓN DURANTE EL FRANQUISMO**

El título de este apartado viene dado porque -con las excepciones de *Crímenes ejemplares* y *Los niños tontos*- parece que los estudios sobre la evolución del microrrelato en España tienden a dar un gran salto y a obviar este período hasta la llegada de la democracia o incluso hasta la publicación de la antología realizada por Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga* (1990).

Sin embargo, desde la inmediata posguerra hasta los años ochenta salen a la luz obras claramente identificadas con la micronarrativa y que, por tanto, suponen la intuición o incluso la certeza de una conciencia genérica respecto al microrrelato. A esto habría que añadir la existencia de escritores que ocasionalmente incluyen en sus obras algunas muestras de esta renovada y escueta forma de narrar. Y, por último, es significativa la aparición de la antología editada por Antonio Beneyto, *Manifiesto español o una antología de narradores* (1973), en la que se recogen múltiples textos

narrativos breves, auténticos microrrelatos en algunos casos. Todo ello indica la relevancia del fenómeno y contribuye a trazar una línea continua, aunque semioculta, en la historia del microrrelato a lo largo del siglo XX en España.

### **Contribuciones destacadas**

Ródenas de Moya esboza la necesaria corrección de esta trayectoria discontinua y realiza algunas precisiones (“Consideraciones...” 84-90) que afectan a la evolución en Hispanoamérica y en España. Por un lado, resalta la importancia de que quienes frecuentan la microficción en los años cincuenta procedan de las vanguardias de entreguerras: Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Max Aub, Francisco Ayala, Manuel del Cabral...; o maduraran literariamente en un clima estético creado a partir de ellas: Juan José Arreola, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Antonio Fernández Molina o Augusto Monterroso. Esto justificaría la continuidad desde un proceso de formación -en el que tanto tuvo que ver el espíritu vanguardista- hacia un proceso de legitimación sin rupturas.

Por otro lado, al rastrea la producción microrrelatista de narradores españoles entre los años cuarenta y ochenta, Ródenas deduce que las tendencias narrativas y, en especial, las tendencias en el cuento durante esos años supusieron también un impulso para la narración más breve. Así, entre 1948 y 1972 encuentra importantes manifestaciones relacionadas con la microficción, además de los ya citados *Crímenes ejemplares* y *Los niños tontos: Bagatelas de Otoño* (1948), de Pío Baroja; *Neutral Corner* (1962), de Ignacio Aldecoa; *Flores del año mil y pico de ave* (1968), de Álvaro Cunqueiro; el primer volumen de microrrelatos de Antonio Fernández Molina, *Los cuatro dedos* (1968), al que seguirían muchos más; *Apólogos* (1970), de Luis Martín Santos; *El jardín de las delicias* (1971), de Francisco Ayala; o *Trece fábulas y media*

(primera versión en 1972), de Juan Benet. Merece la pena aproximarse a estas obras y ampliar el panorama de los cultivadores del género.

El primer nombre citado es el de Pío Baroja (1872-1956), que en el temprano volumen de relatos *Vidas sombrías* (1900) ya había mostrado su apertura hacia nuevas fórmulas narrativas con cuentos en que se adelgaza el argumento y se enriquece la capacidad evocadora y simbólica, por lo que resultan tendentes a lo lírico, lo reflexivo o lo descriptivo (Díaz y González, *El cuento español...* 25-27). *Bagatelas de otoño* (1948), incluido en el tercer volumen de sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, está compuesto casi totalmente por “historias y anécdotas” que el novelista califica de “pequeñeces”. Las piezas son independientes, muy breves y aparecen singularizadas con títulos, como se puede observar en el ejemplo que propone Ródenas de Moya: “La sensibilidad alemana” (*op.cit.* 84).

También fueron escritos en su mayor parte durante la década de los cuarenta, aunque publicados más tarde, los cuentos que componen el volumen titulado *Flores del año mil y pico de ave* (1968), de Álvaro Cunqueiro (1911-1981). En la obra aparece una sección, “Los siete cuentos de otoño”, que incluye seis mininarraciones –“El fantasma inglés”, “Un notario irlandés”, “Huye una dama”, etc.- y una reflexión introductoria. En estos microrrelatos se aprecian rasgos constantes en el autor: el gusto por lo sobrenatural, la tendencia a la organización fractal y la libertad y originalidad con las que aborda sus proyectos literarios, muchas veces difíciles de clasificar. Además, la forma en que aúna y condensa tradición popular, imaginación desbordante, humor, parodia e incluso desmitificación (Díaz y González, *El cuento español...* 129-34) constituye un rasgo propio del relato posmoderno. Por todo ello, Cunqueiro ha sido distinguido como un relevante cultivador de microrrelato en España (Álvarez, “*Los siete cuentos...*” 317-30). Posteriormente y también en el terreno de la microficción, fue

apareciendo en la prensa una serie de cincuenta semblanzas o relatos de gallegos imaginarios que serían recogidas en *Xente de aquí e de acolá* (1971), traducido al castellano como *La otra gente* (1975). Además, Cunqueiro publicaría un volumen consagrado a los cuentos mínimos, *Las historias gallegas* (1981), con sesenta y siete cuentos de una página y media centrados en personajes representativos de la esencia galaica.

Sin duda, Ignacio Aldecoa (1924-1969) es uno de los autores de cuentos más destacados de la narrativa española del siglo XX. Como indican Díaz y González, el conjunto de su cuentística –considerado canónico por su calidad y por la influencia que ejercerá sobre sus coetáneos- refleja una posición humanista y existencial singular y una constante búsqueda formal, por lo que resulta insuficiente explicarlo solo desde su adscripción al realismo social (*El cuento español...* 137-138). En el conjunto de su obra, *Neutral Corner* (1962) ha sido calificada como la cúspide de la madurez artística de Aldecoa tanto en el plano estructural como en el lingüístico (Andres-Suárez, *Los cuentos...* 127-143) y, además, ocupa un lugar destacado en la historia del microrrelato español. La obra revela el estremecedor mundo del boxeo y de los boxeadores mediante un entramado de relatos muy breves que arrojan fugaces e intensas impresiones y emociones, acompañados de fotografías de R. Massat, que complementan esa visión. Son muchos los rasgos que evidencian un deseo de innovación que va más allá del relato corto y que convierte estas piezas en verdaderos microrrelatos: la fusión de la literatura con otras artes, la concepción unitaria y fractal, la intertextualidad (citas de poetas griegos y latinos, además de una de la Biblia y otra de Antonio Machado), el lirismo, los finales epifánicos, sorprendidos o ambiguos que perturban al lector, el amplio y polisémico simbolismo, la precisión del lenguaje...

Luis Martín Santos (1924-1964) escribió a finales de los cincuenta y comienzos de los años sesenta una serie de breves relatos que se publicaron póstumamente con el título *Apólogos* (1970). Son microtextos narrativos cuya extensión está en torno a una página y en los que el componente didáctico al que alude el título del volumen se ve subvertido de forma innovadora: ironía y mordacidad sustituyen a la enseñanza explícita, de modo que su comprensión última requiere la cooperación del lector. Ródenas de Moya ha visto en ellos “un aire de familia” con muchos de los relatos de Kafka y pone como ejemplos de ello piezas como “Ave Fénix” o “Historia de amor” (*op.cit* 84-85).

También Juan Benet (1997-1993) abordaría un género tradicional con esta actitud posmoderna, aunque la extensión de sus textos no permita hablar de microrrelatos: en *Trece fábulas y media* (1981) recoge trece relatos de carácter alegórico, el más corto redactado en inglés y otro escindido en dos finales. Dos de ellas habían aparecido con anterioridad en el volumen *5 narraciones y 2 fábulas* (1972).

El papel sobresaliente de Antonio Fernández Molina (1927-2005) en el ámbito del microrrelato hispánico ha sido reconocido ampliamente, como demuestra la inclusión de sus textos en antologías canónicas como *El libro de la imaginación* (1970), de Edmundo Valadés, *La mano de la hormiga* (1991), de Antonio Fernández Ferrer, o la más reciente, *Las huellas del equilibrista* (2005), en la que José Luis Calvo Carilla reúne microrrelatos del autor procedentes de sus libros, de publicaciones periódicas e incluso de materiales inéditos.

Antonio Fernández Molina comenzó a publicar microrrelatos en revistas como la italiana *Il café*, la cubana *Casa de las Américas* y otras hispanoamericanas. Así, Edmundo Valadés publicó muchas de estas de piezas -incluso la primera versión de *Los cuatro dedos*- en su revista mexicana *El cuento*. Sus microtextos también se reúnen en

volúmenes editados en la etapa cronológica que nos ocupa, como *La tienda ausente* (1967), *Los cuatro dedos* (1968), *En Cejunta y Gamud* (1969), *Dentro de un embudo* (1973) y *Arando madera* (1975). Tras ellos, seguirían otros libros: *Pompón* (1977), *Perro mundo* (1994) y varias recopilaciones de su narrativa como *Sombras chinescas* (1992), *Un gallinero en la ciudad* (2001) y *La vida caprichosa* (2003).

Como indica Irene Andres-Suárez, su dedicación al microrrelato surge vinculada a movimientos literarios de vanguardia, en especial al postismo y al surrealismo, que estuvieron estrechamente relacionados con el microrrelato temprano en España y que produjeron otros títulos como *80 sueños* (1951) de Juan Eduardo Cirlot, o *La piedra de la locura* (1966) de Fernando Arrabal (“Del microrrelato surrealista...” 83-110). Y según señala Calvo Carilla, las fuentes de Fernández Molina son variadas: Kafka, Borges, Gómez de la Serna...; incluso se pueden ver ciertas huellas de *Historias de cronopios y de famas* en la obra *En Cejunta y Gamud* o de *Alfanhuí* en *Pompón*; el cubismo en su versión creacionista y el onirismo surrealista; y, sobre todo, la historia de la pintura y las manifestaciones del cine contemporáneo (“Pour délicatesse...” 15-16).

Realmente, el microrrelato parece ser el cauce perfecto para que Fernández Molina exprese su cosmovisión, su concepción de la creación literaria y sus preferencias narrativas. Como sentencia Calvo Carilla en el prólogo de la antología citada, que seguiremos de cerca: “Fernández Molina es un poeta que escribe relatos” (*op. cit.* 15). Esto supone una mirada que se detiene en ciertos estímulos ofrecidos por la realidad, pero que, al mismo tiempo, se aparta de la reproducción mimética de la misma porque el autor pretende descubrir cuanto esta tiene de oculto o inesperado. Se produce así un redescubrimiento simbólico de la realidad cotidiana a partir de pequeños “acontecimientos”, “imaginaciones”, “testimonios cotidianos” y “objetos encontrados en la vía pública”, expresiones que responden además a títulos de series textuales que el

autor publicaba en la prensa. Esta *sobreexperiencia lírica* (*op. cit.* 24) exige de un lector avezado que sea capaz de captar tal intensidad y que comparta la sorpresa que produce la percepción de las posibilidades no explícitas y cambiantes del mundo. Además, estos chispazos de inspiración, conscientemente trabajados, se conciben como fragmentos de un gran relato-marco, es decir, como fractales que son al mismo tiempo autónomos y constituyentes de una unidad superior, como si esta fuera un relato oral variado. En él tienen cabida diversos tipos de microrrelatos: la viñeta costumbrista, que a veces da lugar a la tragedia cotidiana con motivos como el doble, el juego de espejos, el mundo al revés, el mundo como estructura de cajas chinas...; las narraciones vertebradas por la antítesis, la paradoja y la gradación; o el relato onírico de matriz surrealista.

*El jardín de las delicias* (1971), de Francisco Ayala (1906-2009), está considerado como un hito ineludible en la historia del microrrelato hispánico. Se trata de una miscelánea que recoge prosas breves en su mayoría narrativas y organizadas en dos secciones: “Diablo mundo” y “Días felices”. Veinticinco de los textos del libro habían ido viendo la luz a lo largo de los años sesenta en diversos medios periodísticos. Las dos series fueron, además, añadidas como colofón en las *Obras completas* (1969). En su configuración definitiva, *El jardín de las delicias* (1978) consta de cuarenta y ocho microrrelatos y cuarenta y cuatro textos de carácter reflexivo y autobiográfico, además de un prólogo, un epílogo y un álbum con dieciséis ilustraciones. Todo ello constituye un conjunto heterogéneo al que el propio autor otorga una clara unidad subyacente, tal como expresa magistralmente en el epílogo: estas piezas son “los trozos de un espejo roto: cuando me asomo a ellos, pese a su diversidad, me echan en cara una imagen única, donde no puedo dejar de reconocerme: es la mía” (Broullón, “Francisco Ayala...” 72). Marta Altisent, quien considera que con esta obra se inicia la última etapa cuentística de Francisco Ayala, destaca “su hibridez pictórico-verbal, la simbiosis

de discursos literarios y extraliterarios [...], el ingrediente intertextual y la estrecha intratextualidad de estos textos con el hipertexto de la obra ayaliana total” (“El microrrelato a la zaga...” 98). En definitiva, *El jardín de las delicias* se suma al concepto posmoderno de arte abierto, reescritura, hibridez, fractalidad, seriación, densidad sémica, virtualidad narrativa y condensación expresiva, que son rasgos propios del microrrelato.

### **Incursiones ocasionales**

A estas obras habría que añadir algunos microtextos escritos por autores que solo cultivaron el género de forma ocasional. Fernando Valls ha realizado una aproximación a un nutrido grupo de escritores cuyas publicaciones sitúa entre 1942 y 2005 y a quienes ha denominado “Narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato” (*Soplando vidrio...* 53-110). Se trata de un loable intento de rastreo y recuperación historiográfica, aunque se podrían poner algunas objeciones sobre el difuso criterio empleado para distinguir relatos breves de auténticos microrrelatos y también acerca de cierto desequilibrio cuantitativo (y cualitativo) en torno a la relevancia de las aportaciones, ya que en el estudio se incluyen tanto autores que contribuyen al género con uno o dos textos como aquellos que ofrecen un conjunto de microrrelatos más o menos homogéneo. Valls organiza a estos cultivadores ocasionales en tres grupos, atendiendo sobre todo a la cronología de sus publicaciones y cita obras en las que aparece algún texto que él considera cercano al microrrelato.

Al primer grupo, en el que incluye autores de la primera generación de posguerra -aunque alguno ya había publicado antes de la guerra- pertenecerían, entre otros, Samuel Ros (1904-1945), que contribuye con el volumen *Cuentas y cuentos. Antología, 1923-1944* (Madrid: Editora Nacional, 1948 y anteriormente 1942, aunque

menos completo<sup>49</sup>); Tomás Borrás (1895-1976), autor de *Cuentacuentos* (Madrid: Nos, 1948), un conjunto de textos narrativos breves que el propio autor denomina *cuentos gnómicos*, *La cajita de asombros* (Madrid: Biblioteca Danae, Ediciones Artísticas, 1946) y *Algo de espina y algo de flor* (Madrid: El Grifón, 1954); José María Sánchez Silva (1911-2002), autor de *Pesinoe y gente de tierra* (Madrid: Editora Nacional, 1964); Camilo José Cela (1916-2002) con los dos volúmenes de *Los viejos amigos* (Barcelona: Noguer, 1960 y 1961).

Un segundo grupo estaría formado por escritores considerados tradicionalmente miembros del grupo del 50: Alfonso Sastre (1926), autor de la obra miscelánea *Las noches lúgubres* (Madrid: Horizonte, 1962), con una sección titulada “Las células del terror” que está dedicada a microrrelatos y cuentos breves; Rafael Sánchez Ferlosio (1927), que es autor de numerosos *pecios* (‘restos de un naufragio’), como él mismo denomina a estas piezas de difícil clasificación -situadas entre la greguería, el microrrelato y el texto lírico- y en parte recogidas en el volumen *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Barcelona: Destino, 1993), aunque publicados desde los años setenta en periódicos como *ABC*, *Diario 16* o *El País*; Manuel Pílares, seudónimo de Manuel Fernández y Martínez (1921-1992), autor de *Cuentos de la buena y de la mala pipa* (Barcelona: Rocas, 1960); o Esteban Padrós de Palacios (1925-2005), que contribuye con *Aljaba* (Barcelona: Rocas, 1958), y posteriormente con *Los que regresan* (Pamplona: Hierbaola, 1991).

En el tercer grupo, Valls incluye escritores que comenzaron a publicar desde principios de los setenta, aunque citaremos únicamente a Arturo del Hoyo (1917-2004), autor de *En la glorieta y en otros sitios* (Madrid: Aguilar, 1972), ya que las obras de

---

<sup>49</sup> Respetamos los datos aportados por Fernando Valls sobre la publicación de las obras.

otros se situarían en una etapa posterior, considerada en este estudio como la fase en que se consolida el microrrelato.

### ***Manifiesto español o una antología de narradores***

Para terminar con este breve repaso al microrrelato en España durante el período que se extiende aproximadamente desde 1940 hasta 1980, no puede pasar desapercibida la antología *Manifiesto español o una antología de narradores* (1973), elaborada por Antonio Beneyto. Como se declara en la contraportada, el volumen recoge textos de ciento ochenta y un escritores que representan cuarenta años de la más variada literatura española. En sus páginas se pueden encontrar múltiples relatos de escritores reconocidos –algunos de ellos ya mencionados– y de autores prácticamente desconocidos. La disposición de la antología obedece a un criterio cronológico en orden inverso, es decir, desde los nacidos pasado el medio siglo hasta los que nacieron a finales del siglo XIX, con el único requisito de que no hubieran fallecido en el momento de la compilación. Algunos de los textos recogidos habían permanecido inéditos en cajones, otros se presentaron a concursos y gran parte se habían publicado en periódicos y revistas o formaron parte de diversas antologías y volúmenes de autor.

Es necesario precisar que no se trata de una antología de microrrelatos, por lo que no se incluyen muchos de los que conocemos, y que algunos cultivadores del género están representados en este volumen con otro tipo de textos, como es el caso de Álvaro Cunqueiro o de Medardo Fraile, por poner dos ejemplos representativos. En cualquier caso, merece la pena revisar algunas de las muestras de microficción recogidas por Beneyto para comprobar la vitalidad del género en España durante esta etapa<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Citaremos más de una docena de autores que agrupamos en décadas, según su fecha de nacimiento y en orden inverso al dispuesto por el antólogo. Los números entre paréntesis tras los títulos responden a las

De los autores nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX se seleccionan microrrelatos de Max Aub como “La uña”, “El fin” (605-06); o el titulado “Muertes tranquilas” (576), de Darío Carmona, autor vinculado a la revista *Litoral* y a la generación del 27.

Destacamos tres autores entre los nacidos en la década de los años veinte: Antonio Fernández Molina, de quien se antologan microrrelatos como “Cejunta”, “Gamud”, “La tos”, “Mi vecina” o “El pueblo idiota” (362-65); Lucila Cabrejas, con la serie de resonancias védicas *Natakas*, a la que pertenecen títulos como “La Hueste”, “La Posesión” o “El Progreso” (455-58); y Manuel Pacheco, del que se ofrece una excelente selección de microrrelatos entre los que se pueden citar “El molinillo y otras historias”, “El toro”, “La muñeca”, “El carrito del agua” o “Las puertas” (472-75).

Entre los autores nacidos en la década de los años treinta, sobresalen tres escritores que se dedicaron al género con éxito: Alonso Ibarrola, del que se seleccionan varios microrrelatos pertenecientes al volumen *Historias para burgueses* (1971), como “Naufragio”, “Un desembarco”, “Robinson”, “El donante”, “Torturas” o “Una muerte” (218-20); Gonzalo Suárez, quien en la serie *Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir* parodia el género policíaco en microrrelatos como “Uno: Cierta alteración en la hipótesis de H. Poincaré”, “Tres: Donde se muestra que la tierra es esférica” o “Ocho: El adecuado precio de un concierto” (220-25); y Javier Tomeo con su bestiario, o más bien insectario, *Breves historias de insectos*, formado por microtextos muy próximos al microrrelato y que llevan títulos tan descriptivos como “El termes”, “La libélula” o “El grillo arborícola” (265-69).

---

páginas que ocupan en la antología (Antonio Beneyto (ed.). *Manifiesto español o una antología de narradores*. Barcelona: Ediciones Marte, 1973.). Se dejan al margen muchos relatos breves y fragmentos que sobrepasan la extensión considerada habitual para el microrrelato actual.

Algunos de los autores nacidos en la década de los cuarenta y representados en esta antología con microtextos muestran cierta orientación vanguardista. Así, se pueden leer microrrelatos de Pedro Rovira Planas, sorprendentes por su brevedad e intensidad, como “Lucía”, “Resurrección *pre mortem*”, “Depilación” o “Cero” (41-43); otros de Juan Quintana, como “El huronero”, “El clown”, “Exorcismo” y “Mas vale no pensar” (75-76); y, sobre todo, brillantes microrrelatos de Pere Gimferrer como “El caballo”, “Turismo interior”, “En el jardín”, “En la cocina”, “Una cara” y “Una representación furtiva” (102-05).

Por último –aunque en el volumen ocupan las primeras páginas-, se pueden citar algunos autores jovencísimos en el momento en que se elaboró la antología, ya que sus fechas de nacimiento se sitúan en la década de los años cincuenta: Rosa María Fernández Arroyo, que escribe microrelatos de carácter alegórico como “El dios espejo” o “El celeste imperio” (13-14); y Carlos Garrido, con microtextos surrealistas y oníricos como “Invasión” o “Mi único ojo” (21).

## CAPÍTULO 8

### CONSOLIDACIÓN Y CANONIZACIÓN DEL MICRORRELATO

En las últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI, se produce no solo la consolidación definitiva del microrrelato, sino también su canonización, ya que esta etapa culmina con el reconocimiento y la toma de conciencia por parte de todos los agentes implicados –escritores, lectores, editores, antólogos, críticos y estudiosos– de que se ha creado una forma literaria diferenciada. Si bien este proceso no se produce con la misma intensidad ni de forma paralela en Hispanoamérica y en España, en general se puede afirmar que viene avalado por la proliferación de volúmenes de autor, la aparición de antologías que se convierten en referencia obligada y el interés suscitado por esta nueva realidad en un sector considerable de la crítica académica. En el seno de la posmodernidad, se terminan de perfilar los rasgos característicos y definidores de esta realidad textual, lo que permite construir unos cánones bastante estables con los que se identifican autores, lectores y editores.

Ha de tenerse en cuenta que el período cronológico en el que se extiende esta etapa de canonización no es exactamente el mismo en Hispanoamérica y en España. En Hispanoamérica, ya en la década de 1970 la escritura del microrrelato se encuentra muy consolidada y extendida; mientras que en España será a partir de la década de 1980 y, sobre todo, a partir de la siguiente, cuando se aprecie este fenómeno. Como se ha explicado en capítulos anteriores, esta diferencia en el ritmo de la evolución del género está condicionada no solo por las diversas circunstancias histórico-culturales, sino también por divergencias en el desarrollo de ciertas tendencias estéticas, en la

concepción, teorización y práctica creativa del cuento y en la relevancia, difusión y consecuente magisterio que algunas figuras ejercieron, de manera desigual, a ambos lados del Atlántico.

La proliferación de publicaciones minificcionales en Hispanoamérica y en España durante esta etapa hace que resulte imposible reflejarlas en su totalidad, por lo que nos limitaremos a realizar una breve aproximación a lo más destacado en algunos países del ámbito hispano. En esta somera revisión incluiremos, además de la actividad creativa, los avances teóricos, críticos y divulgativos, pilares en que se asienta la consolidación del microrrelato.

David Lagmanovich plantea esta aproximación según un criterio predominantemente geográfico y desarrolla capítulos independientes del siguiente modo: “El microrrelato hoy: España”, “El microrrelato hoy: México, Colombia, Venezuela” y “El microrrelato hoy: Chile, Uruguay, Argentina” (*El microrrelato...* 255-06). Seguiremos muchas de sus útiles aportaciones, aunque hemos preferido agrupar diversos países de Hispanoamérica según un doble criterio cuantitativo y cualitativo y abordar por separado el caso de España.

#### **AFIANZAMIENTO DE UNA SÓLIDA TRADICIÓN: MÉXICO Y ARGENTINA**

México y Argentina tienen en común la existencia de una sólida tradición de minificción que ha desembocado en un auge indiscutible del género en las últimas décadas, tanto desde el punto de vista de la creación como desde la difusión, la teorización y la crítica.

## México

En múltiples ocasiones, Lauro Zavala –prolífico estudioso y divulgador del género- ha manifestado la consideración de que México es la cuna del microrrelato. Dejando al margen cierta exaltación patriótica que pueda favorecer esta afirmación, lo cierto es que la minificción en México tiene una amplia y sólida tradición, además de que ha estado apoyada por una importante labor de profesores universitarios, críticos y antólogos.

Entre los principales estudiosos y divulgadores del género se podrían citar, entre otros, a Edmundo Valadés, editor de la antología de referencia *El libro de la imaginación* (1970), teórico e impulsor en la revista *El cuento*; a Lauro Zavala, teórico, crítico, antólogo y del género en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, que desde el año 2000 se dedica al microrrelato; o a Javier Perucho, que, además de su compilación *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (2006), recientemente ha ofrecido un completo panorama diacrónico y sincrónico del microrrelato en su país, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México* (2009).

En la evolución del microrrelato en México se suelen distinguir varias olas o etapas: la primera ola de los padres fundadores (Reyes, Estrada, Silva y Aceves, Monterde); una segunda etapa integrada por lo se ha denominado el *canon TORREMONTE* (Perucho, *Dinosaurios..* 228) y en el se incluye a Julio Torri, a Juan José Arreola y al guatemalteco –mexicano de adopción- Augusto Monterroso; una tercera ola con seguidores de estos tres maestros (Raúl Renán, José de la Colina, René Avilés Fabila, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco...); y una cuarta época representada por escritores como Felipe Garrido, Guillermo Samperio, Martha Cerda, Ethel Krauze, Mónica Lavín y Rosa Nissán; a ellos habría que añadir otros nuevos narradores, miembros de lo que se ha dado en llamar *generación de las décadas*

*perdidas* –en alusión al estancamiento económico que ha afectado al país desde 1980– como Rosa Beltrán, Luis Humberto Crosthwaite, Marcial Fernández o Javier García-Galiano.

Parece especialmente interesante el papel de aglutinador y dinamizador del microrrelato que ha tenido este país, donde muchos escritores buscaron refugio, asilo o, simplemente, residencia, y se sumaron a la vitalidad del género en México. Así, Javier Perucho dedica un apartado de su estudio a lo que él denomina *los narradores de la diáspora* y en el que integra a cultivadores del microrrelato con distintas nacionalidades de origen y distantes en el tiempo: Max Aub, Sergio Golwarz, Augusto Monterroso, Otto-Raúl González y Alejandro Jodorowsky (*Dinosaurios...* 181-18).

Aunque Perucho considera que la *edad de oro* del microrrelato mexicano se produce en las *décadas maravillosas* de los años cincuenta y sesenta (222-29), se pueden destacar autores que en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI continúan esa tradición y que, además, han sido incluidos en las antologías recientes junto a los predecesores y los grandes maestros. Lagmanovich destaca especialmente los nombres de cinco escritores que publican libros de microrrelatos en el período que se aborda aquí (*El microrrelato...*277-83). Tres de ellos nacen con anterioridad a 1950: José de la Colina (1934), nacido en Santander, España, vive en México desde 1940 y es autor de *Tren de historias* (1998); René Avilés Fabila (1940), autor de *Cuentos y descuentos* (1986), *Los animales prodigiosos* (1990) y *Cuentos de hadas amorosas y otros textos* (1998); y Guillermo Samperio (1948), que ha publicado volúmenes como *Gente de la ciudad* (1985), *La cochinilla y otras ficciones breves* (1999), *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos 1974-1999* (1999), *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres* (2002) o *Cuentos reunidos, Alfaguara* (2007). Los dos últimos autores son mucho más jóvenes y pertenecen a los nuevos narradores: Jaime Muñoz Vargas

(1964), autor de *Monterrosaurio* (2008), con variaciones sobre el célebre microrrelato de Monterroso; y Rogelio Guedea (1974), mexicano que vive y escribe en Nueva Zelanda y ha escrito, entre otras obras, *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005), *Para/caídas* (2007) y *Cruce de vías* (2010).

## **Argentina**

Es probable que Argentina sea, junto con México, el país de Hispanoamérica que ostenta la tradición microrrelatista más sólida y que, lógicamente, desembocó en una intensa actividad a partir de 1970. Esa tradición arranca desde el Modernismo -Leopoldo Lugones y Ángel de Estrada, hijo-, continúa en las Vanguardias -Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Antonio Porchia-, es impulsada definitivamente por maestros como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Marco Denevi, y se consolida con continuadores como Adolfo Bioy Casares o Enrique Anderson Imbert hasta llegar al microrrelato argentino contemporáneo.

David Lagmanovich, al recalar en el microrrelato argentino actual, revisa las aportaciones de múltiples autores, entre los que destaca a Isidoro Blaistein, Antonio Di Benedetto, Pedro Orgambide, Rodolfo Modern, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, etc. (*El microrrelato...* 299-306). Y Guillermo Siles prefiere tomar como referencia canónica la obra de Luisa Valenzuela y Ana María Shua (*El microrrelato hispanoamericano...* 171-278). Estos dos investigadores, además de otros como Laura Pollastri y Raúl Brasca, son los principales responsables de que desde Argentina se haya impulsado no solo el estudio del microrrelato en este país, sino trabajos fundamentales de teoría, historia y crítica en torno al género.

Entre los agentes difusores del microrrelato en Argentina, hay que citar necesariamente una revista que, sin dedicarse exclusivamente al microrrelato, impulsó

su desarrollo al proponer concursos de microficción y publicar textos de los participantes: *Puro cuento* (1986-1992), dirigida por Mempo Gardinelli.

Y a la profesora Laura Pollastri debemos la inestimable labor de selección y divulgación que supone el volumen titulado *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007), en el que amplía el concepto de contemporaneidad a los escritores que alcanzaron el año 2000, independientemente de las fechas en que comenzaron a publicar microficciones. Según este criterio, recoge microrrelatos de autores que, en principio, no pertenecerían a la franja temporal que nos ocupa, como Juan Filloy (1894-2000) autor de *Periplo* (1931), volumen integrado por microtextos fractales, o Enrique Anderson Imbert (1910-2000), de quien ya nos ocupamos en páginas precedentes (*op. cit.* 20-22). El mismo criterio condiciona la organización de microficciones pertenecientes a más de treinta autores, que se disponen siguiendo un criterio temporal peculiar bajo los siguientes epígrafes: “Los que ya no están” -fallecieron antes de la fecha de publicación-, con textos de Enrique Anderson Imbert, Isidoro Blaistein, Juan Filloy, Eduardo Gudiño Kieffer, Pedro Orgambide y Saúl Yurkiévich; “Dos consagradas”, es decir, Ana María Shua y Luisa Valenzuela, curiosamente en este orden; “El microrrelato actual”, representado por Eduardo Berti, Raúl Brasca, Rosalba Campra, Nélide Cañas, David Lagmanovich, Rodolfo Modern, o Alba Omil, entre otros; y “Nuevas incorporaciones”, sección en que se incluyen jóvenes escritores como Alejandro Bentivoglio, Patricia Calvelo o Diego Golombek.

En un primer balance del microrrelato argentino contemporáneo, se aprecian sus notables dimensiones en cuanto a cantidad y variedad, lo cual es signo evidente de su canonización definitiva. Para acercarnos someramente a esta realidad, citaremos algunos autores cuyos títulos relacionados con el microrrelato comienzan a aparecer a partir de 1970, aproximadamente.

Entre los autores nacidos antes de 1930, Rodolfo Modern (1922) publicó *El libro del señor de Wu* (1980), colección de minificciones de inspiración oriental; de Antonio di Benedetto (1922-1986), se reedita en 1971 la obra *Mundo animal* (1953) y se publica *Cuentos del exilio* (1983), que se centra en las experiencias del autor como preso político durante la dictadura militar argentina y su exilio en Europa; el creador, antólogo y referencia obligada para el estudio del microrrelato, David Lagmanovich (1927-2010), autor de obras como *La hormiga escritora* (2004), *Los cuatro elementos* (2007) o la antología *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos, 2004-2009* (2010), en las que despliega el amplio abanico de posibilidades del microrrelato contemporáneo -fábulas y alegorías modernas, reescrituras de textos célebres, motivos tomados de la actualidad...- en una constante investigación de las posibilidades de la brevedad; y Pedro Orgambide (1929-2003), que estuvo exiliado en México, es autor de *Historias con tangos y corridos* (Premio Casa de las Américas 1976, publicado en Argentina en 1984) y *Cuentos con tangos* (1998), de fuerte sabor nostálgico.

Entre los nacidos entre 1930 y 1960, cabe destacar a Isidoro Blaistein (1933-2004), quien en *El mago* (incluido en la recopilación *Cuentos anteriores*, 1982), ofrece muchos microrrelatos e hiperbreves en los que recrea escenas de la ciudad y el habla de Buenos Aires sin prescindir de la fantasía y el humor; y a Raúl Brasca (1948), quien además de sus importantes facetas de investigador, antólogo y ensayista, se muestra como creador de microrrelatos en títulos como *Todo tiempo futuro fue peor* (2004) o *A buen entendedor* (2010) en los que, a partir de una temática variada, demuestra el virtuosismo con el que domina el género, al que imprime un tono irónico y audaz.

Mención aparte merecen dos autoras de referencia: Luisa Valenzuela y Ana María Shua, a quienes Guillermo Siles dedica sendos capítulos de su obra *El microrrelato hispanoamericano* (171-277).

Luisa Valenzuela (1937), que ya en su primer libro *Los heréticos* (1967) incluye textos que pueden ser considerados microrrelatos, es autora de *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Libro que no muere* (1980), reunidos en *Brev. Microrrelatos completos hasta hoy (sic)* (2004), obras que han sido interpretadas paradigmáticas en la evolución del género en Argentina y, por extensión, en el resto de Hispanoamérica durante esa década, ya que representan la evolución desde la tradición vanguardista hacia el microrrelato posmoderno (Siles, *op.cit.*). Más tarde, Valenzuela ha publicado *Juego de villanos* (2008) y *ABC de las microfábulas* (2009).

En las microficciones de Ana María Shua (1951) -*La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Cazadores de letras* (2009), en que reúne los cuatro anteriores y añade un grupo inédito titulado *Fenómenos de circo*, que más tarde verá la luz como libro independiente (2011)-, Guillermo Siles percibe la culminación definitiva del proceso de formación del género, ya que en sus microrrelatos se evidencian tanto los influjos de maestros como Kafka, Borges o Monterroso, como todo tipo de exploraciones en torno a las posibilidades del género (*op.cit.*). Todo ello, sumado a una clara conciencia genérica por parte de la autora, ha llevado a considerar la obra de Shua un corpus perfecto para establecer el canon del microrrelato contemporáneo.

De autores nacidos con posterioridad a 1960, que publican en la última década del siglo XX y continúan haciéndolo en el siglo XXI, Lagmanovich destaca títulos como *Fábulas salvajes* (1996), de Marcelo Birmajer (1966); *Una perfecta felicidad* (1998), de Gustavo Zappa (1962) y *La vida imposible* (2002), de Eduardo Berti (1964) (*El microrrelato...* 305); aunque basta revisar la antología de Laura Pollastri para saber que son muchos más.

## INFLEXIÓN DEL CANON EN VENEZUELA Y CHILE

Al revisar la tradición minificcional en Chile y Venezuela, se aprecia un punto de inflexión a partir de 1970 que culminará en las décadas siguientes. La publicación de obras emblemáticas como *Rajatabla* (1970), del venezolano Luis Britto García, o la nueva orientación de la minificción chilena debido a la fractura histórico-cultural de 1973 son algunos de los factores que, aunque heterogéneos, modifican el panorama del género en estos países.

### Venezuela

Los estudios sobre la minificción en Venezuela se han ocupado de sus rasgos singulares -que se pueden aplicar tanto al minicuento temprano como a muchas de las últimas manifestaciones- y, en menor medida, de su periodización. Así, Violeta Rojo, identifica rasgos, establece tendencias y acota ciertas etapas en el cultivo del minicuento en su país (“El minicuento: caracterización...” 521-36; “La minificción en Venezuela” 21-24; “Nuevas (y viejas) tendencias...” 397-08). También le debemos a esta investigadora la antología *La minificción en Venezuela* (2004) donde recoge una amplia nómina de escritores que se han dedicado al género.

Para Rojo, las tendencias de la minificción venezolana desde sus comienzos hasta la actualidad oscilan entre los fragmentos que permiten su lectura exenta, *holones*, la minificción clásica intertextual con referencias clásicas o populares, el poeticismo y el minicuento de final sorprendente. Constata que el minicuento en Venezuela se ha mantenido estático durante casi cien años y que, al margen de variaciones temáticas, no se producen innovaciones estéticas significativas (“Nuevas (y viejas)...” 397-08). Y considera que, sin olvidar precedentes como José Antonio Ramos Sucre, Alfredo Armas Alfonzo, Oswaldo Trejo o Salvador Garmendia, el auge del minicuento en Venezuela

se produce a partir de los años setenta, aunque será a partir de la década de 1980 cuando prolifere su publicación y ya en los noventa “pareciera que el minicuento es un cadáver que goza de excelente salud” (Rojo, “El minicuento: caracterización...” 533).

Son muchos los autores que Violeta Rojo ordena cronológicamente en su antología: José Antonio Ramos Sucre, Alfredo Armas Alfonso, Oswaldo Trejo, Salvador Garmendia, Luís Britto García, Eduardo Liendo, Eleazar León, Julio Miranda, Ednodio Quintero, Mariela Álvarez, Humberto Álvarez, Gabriel Jiménez Emán, Benito Yrady, Luís Barrera Linares, Iliana Gómez Berbesi, Román Leonardo Picón, Blanca Strepponi, José Gregorio Bello Porras, Harry Almela, Armanda José Sequera, José Reventos, Wilfredo Machado, Antonio López Ortega, Carlos Leañez, Alejandro Salas, Alberto Barrera, Luís Malaver, Miguel Gómez y Juan Carlos Méndez Guédez.

Entre todos ellos, David Lagmanovich señala como representantes relevantes de un “nuevo canon” de la microficción venezolana a Luis Britto García, Gabriel Giménez Emán y Armando José Sequera, a quienes habría que añadir, según el investigador argentino, a Luis Barrera Linares (1951) no tanto por su dedicación creativa al género como por sus aportaciones teóricas y críticas (*El microrrelato...* 286-90). La mayor contribución de Luis Britto García (1940) a la ficción mínima está en tres libros de sugestivo título: *Rajatabla* (1970), *Abrapalabra* (1980), y *Anda nada* (2004). Gabriel Giménez Emán (1950) ha publicado, además de una buena antología del género (*Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*, 1996), *Los dientes de Raquel* (1973), *Salto sobre la soga* (1975), *Los 1.001 cuentos de una línea* (1981), *La gran jaqueca* (2002) y *El hombre de los pies perdidos* (2005). Las incursiones en el minicuento por parte del prolífico Armando José Sequera (1953) se producen en volúmenes como *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* (1977), *Cuatro extremos de una soga* (1980), *El otro salchicha* (1984), *Escena de spaghetti*

*western* (1986), *Fábula del cambio de rey* (1991), *Caído del cielo* (1998), *Ayer compré un viejito* (1999), *Teresa* (2000) y *Calle del espejo* (2000).

## **Chile**

Aunque la práctica del microrrelato en Chile se remonta a algunos textos de Vicente Huidobro, permanece como ejercicio de ingenio o de creatividad menor, con manifestaciones ocasionales o dispersas en publicaciones periódicas, hasta que paulatinamente va tomando relevancia en el panorama narrativo del país. El momento de inflexión se suele situar a partir de la fractura histórico-cultural de 1973, año del comienzo de la dictadura militar que se prolongó hasta 1990 (Morales Piña, “Aproximación al microrrelato...” 87-106). Precisamente, este período histórico condiciona uno de los rasgos más significativos e identitarios de la microficción chilena: la situación socio-política del país se convierte en un tema recurrente que se concreta en motivos como la oposición entre dominadores y dominados, el dolor individual, la opresión colectiva... Y requiere de estrategias variadas para ocultar la referencialidad discursiva.

Por otro lado, a este despegue definitivo del microrrelato en Chile ha contribuido la intensa labor desde la Universidad de Playa Ancha (Eddie Morales, Andrés Cáceres) o desde la Universidad Pontificia Católica (José Luis Fernández Pérez), la difusión de teóricos, críticos y creadores en la red (*Letras de Chile*) y, muy especialmente, la dedicación de Juan Armando Epple, su principal estudioso y antólogo –además de creador de microrrelatos-, a quien se debe la compilación *Cien microcuentos chilenos* (2002). En esta antología, Epple reúne textos de más de cincuenta autores que ordena cronológicamente y entre los que se puede destacar a Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Jaime Valdivieso, Alejandro Jodorowsky, Poli Délano, Mauricio Wacquez,

Jorge Díaz, Antonio Skármeta, Marco Antonio de la Parra, Pía Barros, Virginia Vidal o Diego Muñoz Valenzuela.

Entre todos ellos destacamos a dos autores, pertenecientes a la denominada “generación de los ochenta”, que continúan escribiendo y publicando microrrelatos de gran calidad: Pía Barros (1956), que ha publicado libros como *Miedos transitorios* (1986), *Signos bajo la piel* (1994), *A horcajadas* (1990), o *Llamadas perdidas* (2006); y Diego Muñoz Valenzuela (1956), que combina relatos de extensión tradicional y brevísimos en títulos como *Nada ha terminado* (1984), *Lugares secretos* (1993), *Ángeles y verdugos* (2002), *Déjalo ser* (2003) y *De monstruos y bellezas* (2007).

#### **IMPULSO DECISIVO DE LA DIFUSIÓN EN COLOMBIA Y URUGUAY**

Posiblemente, en Colombia y Uruguay la tradición minificcional no haya sido tan sólida como en otros países de Hispanoamérica, pero en ambos se produce un impulso decisivo a partir de 1980 debido, sobre todo, a su gran difusión, que en el caso de Colombia ha ido acompañada de una relevante reflexión teórico-crítica.

#### **Colombia**

El microrrelato en Colombia, de tradición irregular en que se suceden momentos de gran apogeo y otros en los que parece eclipsarse, goza de gran vitalidad creadora en la actualidad, ha suscitado el interés de destacados teóricos y críticos y, además, ha encontrado cauces de estudio y difusión altamente eficaces. En este ámbito y en la etapa que nos ocupa, es imprescindible mencionar la labor de *Ekúóreo*, revista fundada y dirigida por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer, con la que desde 1980 a 1992 se fomentó y difundió la escritura del minicuento. Los mismos llevaron a cabo la

compilación *Antología del cuento corto colombiano* (1994), a la que seguirían otras antologías como *La minificción en Colombia. Antología* (2002), elaborada por Henry González Martínez, uno de los más destacados investigadores colombianos en este ámbito, y *Segunda antología del cuento corto colombiano*, organizada de nuevo por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer (2007). También han trabajado en este campo Ángela María Pérez Beltrán y Nana Rodríguez. Y en la Universidad Pedagógica Nacional, se fundó el grupo HIMINI –activo desde el año 2000-, equipo de investigación orientado sobre todo a la exploración de las posibilidades pedagógicas del minicuento, la difusión de la minificción en *blogs* y páginas *web* y la didáctica de la literatura con la ayuda de las nuevas tecnologías.

Henry González Martínez establece cuatro etapas fundamentales en la evolución de la minificción en Colombia (“La escritura minificcional...” 45-48; “El minicuento en...”): las vanguardias, con la incursión de Luis Vidales, quien consideraba que estaba fundando un “nuevo género”; una etapa de oscuridad hasta 1940, en que la escritura minificcional apenas se percibe en algunas revistas y periódicos; el período que se extiende entre 1940 y 1960, en que se aprecia un resurgimiento en obras de autores como Jorge Zalamea, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Cepeda Samudio o Manuel Mejía Vallejo; la etapa de consolidación, que se produce entre los años setenta y noventa; y el momento actual, caracterizado por una abundante creación, consideración académica y divulgación popular a través de concursos y premios. Señalaremos algunos autores relevantes de estas dos últimas etapas.

Entre los años setenta y ochenta, algunos escritores que se habían dedicado a otro tipo de narrativa y, en especial, a la literatura popular y la tradición oral, prestan atención a la minificción en algunas de sus publicaciones. Destacan, entre otros, David Sánchez Juliao (1945) con su volumen *El arca de Noé* (1976) o Jairo Aníbal Niño

(1941) con dos importantes libros de minicuentos, *Toda la vida y Puro Pueblo* (ambos de 1979). A partir de los años ochenta, a la prolífica creación se alía la difusión a través de *Ekúóreo* y cierta beligerancia teórica que reivindica el estatuto genérico para el minicuento, como se observa en el manifiesto que Laurian Puerta publicó en la revista *Zona* y citado por Valadés: “Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo XX, ha conducido al cuento clásico al camino de una estrepitosa bancarrota” (“Ronda por el cuento...” 28).

Henry González pone de manifiesto que en la actualidad se aprecia la superposición de dos generaciones de minicuentistas y aporta una extensa nómina de autores. Por un lado, siguen publicando los ya consagrados y reconocidos como Jairo Anibal Niño, David Sánchez Juliao, Celso Román, Triunfo Arciniegas, Elkin Restrepo, Jaime Castaño, Guillermo Velásquez, Juan Carlos Botero, Carlos Flaminio Rivera, Nicolás Suescún, Luis Fayad, Marco Tulio Aguilera, Juan Carlos Moyano, Jaime Alberto Vélez, Javier Tafur, Andrés Elías Florez, Harold Kremer, Fernando Ayala, Germán Santamaría, Carmen Cecilia Suárez y Fanny Buitrago. Y a ellos habría que sumar escritores que han comenzado a publicar minicuentos más recientemente, como Nana Rodríguez, Pablo Montoya, Guillermo Bustamante, Gabriel Pabón, Juan Federico Torres, Carlos Arturo Ramírez, César Jair Ariza y muchos más.

Entre todos ellos, destacamos la relevancia de ciertos autores, cuyas publicaciones pueden dar idea de la vitalidad del género en Colombia: Nicolás Suescún, autor de *El extraño y otros cuentos* (1980); Harold Cremer, con *Rumor del mar* (1989) o *El combate* (2004); Guillermo Bustamante, autor de *Convicciones y otras debilidades mentales* (2002) y *Oficios de Noé* (2005); Nana Rodríguez Romero, que publica *El sabor del tiempo* (2000) y *Efecto mariposa* (2004); o Triunfo Arciniegas, autor de *Noticias de la niebla* (2002).

## Uruguay

Según David Lagmanovich, la microficción es una tradición mucho más reciente en Uruguay, aunque algunos grandes cuentistas del Río de la Plata -Horacio Quiroga (1878-1937), Felisberto Hernández (1902-1964) o Juan Carlos Onetti (1909-1994)- contribuyeran a configurar una sólida trayectoria en el relato breve, que se renovaría a partir de los años setenta con la irrupción del microrrelato (*El microrrelato...* 297-99).

Entre los cultivadores uruguayos actuales del género, Lagmanovich repara en la repercusión de ciertos autores que no destacan tanto por su calidad, sino más bien por haber conseguido la aceptación o incluso el entusiasmo de un público poco exigente o condicionado en exceso por afinidades ideológicas: Mario Benedetti (1920-2009), que en sus *Cuentos completos* (1986) incluye obras como *La muerte y otras sorpresas* (1968) y *Despistes y franquezas* (1989), donde se pueden encontrar microrrelatos; y Eduardo Galeano -Eduardo Germán María Hughes Galeano- (1940), cuya minificción aparece en libros como *Vagamundo* (1975) y *El libro de los abrazos* (2001).

Otros escritores uruguayos que realizan incursiones en el género o en formas próximas son Cristina Peri Rossi (1941), residente en España, de quien el investigador argentino destaca el temprano título *Indicios pánicos* (1970), y también *Una pasión prohibida* (1987); Teresa Porzecanski (1945), autora de varios libros de relatos como *Ciudad impune* (1986), en que se incluyen algunos microrrelatos; o Rafael Courtoise (1958), que en *Amador* (2005) presenta microtextos deudores del poema en prosa.

## **EL GÉNERO VIVE TAMBIÉN EN OTROS PAÍSES DE HISPANOAMÉRICA**

En otros países de Hispanoamérica, parece que la microficción no ha adquirido tanta relevancia, ha suscitado un interés limitado entre la crítica o su divulgación ha sido menor. Sin embargo, paulatinamente van surgiendo estudios sobre el género en países como Perú, Panamá o Brasil, que bien pueden servir de ejemplos para tomar conciencia de la extensión transfronteriza del fenómeno.

### **Perú**

Según Giovanna Minardi, la escasa atención que ha merecido este género literario en Perú se confirma por la escasísima presencia de narradores peruanos en las antologías de minificción. Así, constata que solo en *Relatos vertiginosos*, de Lauro Zavala, en *Dos veces bueno*, de Raúl Brasca, y en *La mano de la hormiga*, de Antonio Fernández Ferrer, se recogen textos de los escritores peruanos Manuel Mejía Valera, Julio Ortega y Julio Ramón Ribeyro, respectivamente. Minardi afirma que, si bien la presencia de la minificción en Perú es reducida, ya asoma tímidamente en su tradición -literatura oral anónima, crónica del siglo XIX y cuentos de algunos narradores del siglo XX-, y es cultivada con entusiasmo por algunos jóvenes escritores como Carlos Rengifo y Fernando Iwasaki, afincado en España. Y expone las posibles causas que explicarían su discontinuidad y escasez: la tendencia al retoricismo y al barroquismo en la literatura peruana, cuyos escritores no son proclives a la síntesis; el menosprecio hacia un género que se considera vinculado al ingenio o a la anécdota, pero no al verdadero arte; y las dificultades de aceptación que puede encontrar, dado que requiere de un lector preparado y exigente (“La minificción en el Perú”).

En 2006, la profesora Minardi intenta solucionar estas carencias con la publicación del volumen *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*.

Como ella misma explica, en esta antología recoge microtextos de escritores siguiendo un orden cronológico, desde el Inca Garcilaso de la Vega, pasando por Ricardo Palma, César Vallejo, Luis Loayza, para llegar a jóvenes narradores como Jack Flores Vega o Grecia Cáceres. Además, añade una sección con textos pertenecientes a la tradición popular oral. Al margen de su disposición, la compiladora observa en el prólogo, “*Ars brevis vita longa*”, que los minitextos que componen el libro pueden clasificarse en varios tipos: minicuentos con estructura lógica y secuencial (Felipe Buendía, Carlos Eduardo Zavaleta, Jorge Díaz Herrera, Ana María Intili y Armando Arteaga); microrrelatos de sentido alegórico y tono irónico (Isaac Goldemberg, Fernando Iwasaki); parodias (César Vallejo, Mario Guevara, José Adolph); aforismos (Julio Ramón Ribeyro, José Beltrán); greguerías (Abraham Valdelomar); parábolas (Alfonso La Torre); y minificciones híbridas (“*Ars brevis...*” 17-33).

En este camino de recopilación y difusión, habría que sumar la antología de Ricardo Sumalavia *Cinco espacios de la ficción breve peruana* (Lima, COPÉ, 2007) y, sobre todo, *Plesiosaurio*, primera revista de ficción breve peruana, que inició su andadura en 2008, dirigida por Christian Elguera y Rony Vásquez, y cuya intención es difundir textos teóricos, críticos y creativos en torno a la minificción.

## **Panamá**

Un interés más temprano ha suscitado el estudio de la minificción -y del microrrelato específicamente- en Panamá. Ya en el año 2002, Ángela Romero Pérez se aproximaba a la realidad de la minificción panameña y reivindicaba su relevancia con un muestreo de casi treinta escritores panameños -desde Rogelio Sinán (1902-1994) hasta autores jóvenes como Carlos Oriel Wynter (1971) y Melanie Taylor (1972)-, establecía que el microrrelato en Panamá oscila entre la fantasía desbordante y la

mímesis realista y destacaba el esfuerzo divulgativo de la revista *Maga*, dirigida y coordinada desde la Universidad Tecnológica de Panamá por Enrique Jaramillo Levi (“Apuesta por el arte...” 49-55). En un trabajo posterior, Romero realiza un balance de la situación del microrrelato en Panamá, profundiza en su estudio crítico y, además de corroborar la paradoja entre la falta de difusión editorial y la vitalidad creadora que se produce en los últimos años, reflexiona sobre la incorporación de la tradición literaria panameña al género (“Recuento...” 137-151).

Enrique Jaramillo Levi ha publicado *La minificción en Panamá. Breve antología del cuento breve en Panamá* (2003). Pese al título, el volumen se ciñe al minicuento –según la propia denominación del antólogo-, es decir, muestra una clara conciencia genérica al dejar al margen otro tipo de microficciones. En la introducción (“Acercas de esta antología” 11-17), Jaramillo reflexiona sobre esta histórica dispersión creativa, cita las excepciones de Claudio de Castro (1957) y Rey Barría (1951) y destaca la vitalidad que parece ir cobrando en el presente. Así, en el cuerpo de la antología dispone a treinta y tres autores panameños en orden alfabético: Rafael Alexis Álvarez, Bolívar Aparicio, Justo Arroyo, Rey Barría, Héctor M. Collado, etc.

## **Brasil**

El microrrelato no solo rebasa fronteras nacionales, sino también lingüísticas, como se puede deducir de la vitalidad que el género presenta en Brasil. Según Karl Erik Schollhammer, el cuento breve brasileño constituye una forma de expresión narrativa privilegiada en las últimas décadas y su variedad se puede observar en textos de autores como Nuno Ramos, Dalton Trevisan, Fernando Bonassi o Claudio Galperin (“Miniatura e fragmento...” 153-61).

Esta actividad en torno al microcuento en Brasil favoreció la aparición de la antología *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), en la que Marcelino Freire retó a los autores a escribir cuentos que contuvieran un máximo de cincuenta letras. A partir de este experimento, Marcelo Spalding elaboró un estudio sobre el minicuento, su presencia en América Latina y en Estados Unidos así como su relación con el minimalismo hasta llegar a su aparición en Brasil: *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* (2008).

#### **ESPAÑA: CREACIÓN, DIFUSIÓN E INVESTIGACIÓN**

Como se ha podido comprobar en capítulos anteriores, los hitos destacados en la tradición minificcional española vienen de la mano de movimientos literarios concretos –es el caso de las Vanguardias y su conexión con la estética de la brevedad- o de figuras altamente representativas y singulares como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Ana María Matute o Antonio Fernández Molina. Además, ya se ha explicado que en la evolución del género durante el siglo XX influye también la fractura cultural que supuso la guerra civil y la dictadura posterior, al igual que le ocurrió a la narrativa en general. En definitiva, hasta los años ochenta y principios de la década siguiente, el proceso de formación y legitimación del género resulta irregular en España, lo que produce un retraso significativo de su relevancia y difusión respecto al microrrelato en Hispanoamérica.

En consecuencia, el microrrelato español de los últimos veinte o treinta años, aunque posea su propia tradición, vuelve los ojos atentamente hacia el adelantado microrrelato hispanoamericano e incluso hacia manifestaciones minifccionales en otras lenguas, de modo que las diversas tradiciones convergen en un género común, tienden

puentes, se intercomunican y coexisten en editoriales, antologías, congresos y concursos (Oviedo, “Los raudos espejos...” 469-87). Además, este “retraso heredado” respecto a la consolidación y canonización del microrrelato en Hispanoamérica parece haberse subsanado durante las últimas décadas gracias a la proliferación de creaciones, una eficaz labor de difusión tanto editorial como mediática y un creciente interés por parte de la crítica académica.

Irene Andres-Suárez distingue tres etapas fundamentales en la trayectoria historiográfica del microrrelato español: la etapa de los *iniciadores* (1910-1940), marcada por las corrientes estéticas del Modernismo y las Vanguardias; una segunda etapa que se corresponde con la actividad literaria de la denominada Generación de Medio Siglo (1950-1970) y los autores considerados *clásicos* en el género; y una última fase de *consolidación y normalización* nutrida de obras de escritores nacidos entre 1930 y 1970 que en la transición entre el siglo XX y el siglo XXI muestran plena conciencia genérica (*El microrrelato español...* 35-48).

Más adelante se profundizará en muchos de los cultivadores españoles del microrrelato de las últimas décadas, pero es necesario citar aquí a algunos de los autores más destacados, aunque la nómina resulte necesariamente incompleta<sup>51</sup>. Los ordenaremos cronológicamente según su fecha de nacimiento y distinguiremos dos grupos: los nacidos antes de 1960 y los escritores más jóvenes.

---

<sup>51</sup> La profesora Andres-Suárez dedica varios capítulos del volumen citado al análisis crítico de la obra minificcional de varios autores: Antonio Fernández Molina, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Juan José Millás, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Julia Otxoa e Hipólito G. Navarro. Utilizaremos aquí algunas de sus valiosas aportaciones –así como las de otros investigadores sobre diversos escritores actuales de microrrelatos– pero profundizaremos en ellas más adelante, cuando abordemos textos procedentes de las antologías de nuestro corpus.

## **Autores nacidos antes de 1960**

Entre los cultivadores del microrrelato nacidos con anterioridad a 1960 se puede destacar a José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, Juan José Millás, Gustavo Martín Garzo y Julia Otxoa. Aquí sólo enunciaremos sucintamente algunas de sus aportaciones al género.

José Jiménez Lozano (1930) muestra tendencia a la brevedad en buena parte de sus obras y, a pesar de que siempre se ha mostrado reticente a la clasificación genérica de sus textos, en *El cogedor de acianos* (1993) y en *Un dedo en los labios* (1996) se aproxima definitivamente al microrrelato. El primero está formado por noventa y un relatos de una o dos páginas y el segundo contiene cincuenta y cuatro piezas que resultan ser una especie de retratos de distintos tipos de mujeres. En volúmenes posteriores como *Yo vi una vez a Ícaro* (2002), *Antología de cuentos* (2004) o *El ajuar de mamá* (2006), Jiménez Lozano ha seguido dando magníficas muestras de su maestría para la narrativa breve sin reparar en distinciones de géneros.

La prolífica contribución de Javier Tomeo (1932) a la minificción se sitúa en un terreno fronterizo en cuanto a modos de discurso, géneros literarios e incluso códigos de expresión. Los microrrelatos que conforman *Historias mínimas* (1988) se expresan con lenguaje dramático; en *Bestiario* (1988) y en *El nuevo bestiario* (1994) renueva la tradición de los antiguos bestiarios, predominantemente descriptivos; y en *El alfabeto* (1997) y *Patíbulo interior* (2000) combina hábilmente los códigos verbal e icónico. Además, volúmenes heterogéneos como *Cuentos perversos* (2002) y *Nuevos inquisidores* (2004) dan buena cuenta de los principios transgenéricos que rigen su obra, ya que aparecen todo tipo de microtextos -microrrelatos, fábulas, miniensayos, anécdotas, sentencias...- junto a cuentos largos.

Aunque Rafael Pérez Estrada (1934-2000) nunca empleó el concepto ni la denominación de microrrelato, escribió magníficos ejemplos que proliferaron en diversas antologías publicadas en España e Hispanoamérica. La mayoría de sus microrrelatos vieron la luz en dos volúmenes pertenecientes a un período de su producción dominado por “la Pasión de lo Breve”: *La sombra del obelisco* (1993) y *El domador* (1995). Sus textos, ampliamente difundidos, supusieron un acicate para otros cultivadores del género y un estímulo para lectores que comenzaban a reconocer esta forma de escritura condensada.

El microrrelato español debe a José María Merino (1941) una intensa labor de creación, pero también interesantes reflexiones aparecidas en diversos ensayos, participaciones en congresos, entrevistas y en el libro recopilatorio *Ficción continua* (2004). Por un afán de experimentación, Merino comenzó a escribir microrrelatos hacia 1990 y el género se ha ido consolidando en su trayectoria narrativa paulatinamente. Ya en *Días imaginarios* (2002) aparecen doce excelentes ejemplos y *Cuentos del libro de la noche* (2005) se compone íntegramente de microtextos ilustrados por el propio autor. En *La glorieta de los fugitivos* (2007) ofrece una amplia selección de microrrelatos publicados, inéditos o dispersos en revistas, antologías o congresos junto al miniensayo “La glorieta miniatura”.

En la variada trayectoria narrativa de Juan Pedro Aparicio (1941) también aparece el microrrelato. Aunque incluye microtextos en algunas obras y revistas anteriores –algunos de ellos recogidos en antologías tempranas-, los volúmenes dedicados por entero al género llegarán en el siglo XXI: *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolito* (2008), libros complementarios con una original y clara unidad en su concepción.

El libro *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez, constituye un hito en la consolidación del género en España no sólo por la calidad canónica de sus textos, sino también por lo que supuso en el panorama literario español. Algunos de los microrrelatos que se recogían en el volumen eran muy conocidos, ya que habían circulado con anterioridad en revistas y periódicos o habían sido publicados en antologías o en otras obras del autor. Pero su recopilación supuso la confirmación de que existía una pujante forma literaria con entidad propia y altas posibilidades creativas. En principio, el título del libro coincidía con el de una de las secciones que lo integraban y en la que se agrupaban treinta y cuatro microrrelatos junto a otra, titulada “Álbum de esquinas”, con relatos más largos. El avance de la conciencia genérica, que a comienzos de la década de 1990 era aún escasa en España, condiciona que ambos títulos aparezcan claramente diferenciados en *El árbol de los cuentos* (2006).

La obra narrativa de Juan José Millás (1946) se caracteriza por la combinación de materiales diversos y por la decidida fusión de los mismos en textos fronterizos, que trascienden las divisiones de los géneros convencionales, para expresar desde un punto de vista personalísimo y distanciado la complejidad del mundo actual. Se podría decir, por tanto, que su obra narrativa es decididamente posmoderna en la concepción, el contenido y la forma. En esta línea se sitúa su frecuente cultivo de las formas breves y su faceta de promotor y difusor del microrrelato a través de concursos de gran repercusión mediática. Son bien conocidos sus artículos periodísticos y el significativo neologismo con el que el autor designa muchos de ellos, *articuentos*, aunque sólo una mínima parte puedan considerarse microrrelatos. Estas colaboraciones han sido recogidas en volúmenes como *Algo que te concierne* (1995), *Cuentos a la intemperie* (1997), *Cuerpo y prótesis* (2000), *Articuentos* (2001) o *Hay algo que no es como me dicen* (2004). Además, Millás ha ido publicando libros en que microrrelatos de diverso

tipo -fabulístico, alegórico, paródico...- coexisten junto a cuentos más largos y otros textos de difícil clasificación. A este carácter de miscelánea responden numerosos volúmenes como *Primavera de luto y otros cuentos* (1992), *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* (1994), *Cuentos* (2001), *Números pares, impares e idiotas* (2001), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2005) o *Los objetos nos llaman* (2008).

También la creación minificcional de Julia Otxoa (1953) se sitúa con frecuencia en este terreno fronterizo y transgenérico. Su dedicación a la narrativa breve, que discurre paralela a su obra poética y gráfica, se configura en libros como *Kiskili-Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *La sombra del espantapájaros* (2004), la recopilación *Un extraño envío (Relatos breves)* (2006) y *Un lugar en el parque* (2010). Reacia a encasillarse en taxonomías genéricas, en sus minificciones incorpora elementos propios de la lírica, el ensayo o el texto dramático y de géneros no literarios como el anuncio publicitario o el diario.

En esta franja cronológica se podrían añadir bastantes autores más que han realizado incursiones en el ámbito del microrrelato: Antonio Pererira (1924-2009), Pablo Antoñana (1927-2009), Fernando Arrabal (1932), José de la Colina (1934) –al que hemos mencionado como representante de la minificción mexicana, ya que reside en ese país desde 1940-, Gonzalo Suárez (1934), Fernando Aínsa (1937), Manuel Talens (1948), Gustavo Martín Garzo (1948), Ángel Guache (1950) y otros muchos cultivadores del género cuyos textos han visto la luz en libros de escasa difusión o entre las sombras de volúmenes heterogéneos, antologías diversas, publicaciones periódicas o *blogs*.

## **Autores nacidos después de 1960**

Entre los escritores de microrrelatos nacidos a partir de 1960 hay algunos que ya han obtenido un considerable reconocimiento en el panorama literario actual, aunque son muchos más los que carecen de esta notabilidad, bien porque su aproximación al género ha sido ocasional o bien porque sus creaciones minificciones permanecen poco difundidas, integradas en volúmenes heterogéneos, dispersas en obras colectivas o publicadas en medios poco convencionales.

Por tanto, una muestra de obras en que los escritores hayan optado por el microrrelato como forma exclusiva o predominante no revela fielmente la vitalidad del género en estos últimos años, por muy completa que pretenda ser. No obstante, mencionaremos algunas de las que han descollado en este panorama, aunque haya que tener presente que, además de ser una lista limitada, deja fuera manifestaciones microficciones presentes en otros medios y formas de publicación y difusión.

Algunas de las obras más destacadas de estos autores, serían, entre otras: *Un mundo peligroso* (1994), *Maneras de perder* (1997), *Formulaciones tautológicas* (2010), de Felipe Benítez Reyes (1960); *Relatos mínimos* (1996), *Los tigres albinos* (2000) y *Los últimos percances* (2005), de Hipólito G. Navarro (1961); *Cuentos de otro mundo* (2003), *Astrolabio* (2007) y *La máquina de languidecer* (2009), de Ángel Olgoso (1961); *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki (1961), limeño afincado en España; *Materiales para una expedición* (2003), de Pedro Ugarte (1963); *Descuentos y otros cuentos* (1995), de Carmela Greciet (1963); *Noticias de la frontera* (1994) y *Cuentos del jíbaro* (2008), de Juan Gracia Armendáriz (1965); *Horrores cotidianos* (2007) y *Distorsiones* (2010), de David Roas (1965); *Dos minutos: microrrelatos* (2008), de José Alberto García Avilés (1965); *No habría sido igual sin la lluvia* (2007), de Rubén Abella (1967); *El que espera* (2000), *El último minuto* (2001) y

*Alumbramientos* (2006), de Andrés Neuman (1977), escritor nacido en Argentina que reside en nuestro país.

### **Difusión e investigación**

En España, las antologías de textos microficcionalen han realizado una importante contribución a la consolidación, canonización y difusión del microrrelato, aunque las selecciones no se hayan restringido a las fronteras nacionales, a diferencia de lo que ha ocurrido en diversos países de Hispanoamérica. Como nos ocuparemos de ellas extensamente, será suficiente mencionar algunas que destacan por su repercusión en los inicios de esta etapa de consolidación. Así, la antología *La mano de la hormiga* (1990), de Antonio Fernández Ferrer, supone un hito que muchos estudiosos toman como punto de partida para el asentamiento definitivo del microrrelato actual en nuestro país. A esta siguieron otras como *Dos veces cuento: antología de microrrelatos*, de Jose Luis González (1998); *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), de José Díaz; *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, de Clara Obligado (2001), y muchas otras. Además, en la primera década del siglo XXI comienzan a proliferar antologías planteadas según diversos criterios, de modo que se publican volúmenes temáticos, como *Grandes minicuentos fantásticos*, de Benito Arias García, localistas, como *Microrrelato en Andalucía* (2009), de Pedro M. Domene, o en otras lenguas peninsulares, como *Microvisionaris* (2006).

Con la paulatina difusión del género, se abre también “la caja de Pandora” de los concursos de microrrelatos. Algunos de ellos resultaron ser un excelente revulsivo en su momento, como demuestran las dos antologías del Círculo Cultural Faroni, *Quince líneas* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001), surgidas a partir del certamen por el que muchos lectores y escritores españoles se aproximaron al

género. Otros concursos nacieron vinculados a medios de comunicación –prensa, radio-, que ejercieron un papel incuestionable en la difusión del microrrelato: las diversas ediciones convocadas por los diarios *El Mundo* y *El País*, el popular “Relatos en cadena”, del programa “Hoy por hoy” en *La cadena Ser*, que ha dado lugar a varias antologías, etc.<sup>52</sup>

Paralelamente a su difusión entre el gran público, el microrrelato ha arraigado en el ámbito literario y académico: revistas especializadas, talleres de creación, cursos o seminarios, encuentros o congresos universitarios... Y, con frecuencia, estas actividades también se recogen en antologías. Pongamos un ejemplo de cada una de ellas: en *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005), preparada por Neus Rotger y Fernando Valls, se recopilan microrrelatos aparecidos en la revista homónima desde febrero de 2003 y a lo largo de treinta entregas; en *Los miradores. 30 horas de Relato Breve* (2004), se recogen cuentos y microrrelatos escritos por los alumnos del taller “30 horas de Relato Breve”, en las ediciones de 2002 y 2003, que fueron dirigidas por Andrés Neuman y Miguel Ángel Cáliz y organizadas por Cuadernos del Vigía con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada; *Microscopios eróticos* (2006) es el resultado de un proyecto surgido en el máster de edición de la Universidad de Salamanca y el Grupo Santillana, con prólogo de Francisca Noguerol y fotografías de Sheila Vélez Núñez; como ejemplo de antologías publicadas como anexo a las actas de congresos y encuentros en el ámbito universitario, citaremos la “Selección de microrrelatos” incluida en el volumen *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007), que recoge además ponencias dictadas por especialistas en el género durante las Jornadas acerca del

---

<sup>52</sup> En la Parte III nos ocuparemos de los vínculos entre los concursos y los nuevos medios de comunicación, así como de su repercusión en la popularización y el riesgo de banalización en que puede caer el microrrelato.

microrrelato, celebradas en Valladolid en noviembre de 2006 y coordinadas por la profesora Teresa Gómez Trueba, editora también del volumen mencionado.

En este último campo de la investigación, es necesario destacar a numerosos especialistas –Fernando Valls, Francisca Noguerol, Irene Andres-Suárez, Domingo Ródenas de Moya, David Roas, Carmen de Mora, etc.- que han contribuido con su labor no sólo a la canonización y dignificación del género, sino también a su difusión. Estos y otros muchos estudiosos han participado en congresos internacionales, pero además han impulsado significativamente la microficción en nuestro país, donde se han celebrado algunos de estos congresos u otro tipo de encuentros y donde se han publicado los volúmenes con las actas correspondientes. Así, por ejemplo, Francisca Noguerol coordinó en Salamanca el II Congreso Internacional de Minificción durante el mes de noviembre de 2002; como ya se indicó, Teresa Gómez Trueba organizó unas Jornadas sobre el microrrelato en el marco de las actividades de la Cátedra Miguel Delibes de la Universidad de Valladolid en noviembre de 2006; Irene Andres-Suárez organizó junto a Antonio Rivas el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel (noviembre de 2006), cuyas actas vieron la luz en la editorial Menoscuarto (2008); y Salvador Montesa coordinó la XIX edición del Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga (noviembre, 2008), que se dedicó también al género.

Es probable que autores, antólogos, críticos y estudiosos no hubieran conseguido que el género adquiriese la relevancia que actualmente ostenta en España de no ser por el interés que algunas empresas editoriales han mostrado por el relato breve y en particular por el microrrelato. En esta línea destacan Menoscuarto, Thule, Páginas de Espuma, y Cuadernos del Vigía, sin que ello suponga la renuncia de otras editoriales – locales, nacionales, universitarias...- a publicar volúmenes dedicados a la narrativa

brevísima. En la editorial palentina Menoscuarto, encontramos dos colecciones con presencia notable del microrrelato: “Cristal de cuarzo”, dedicada al ensayo, y la serie dirigida por Fernando Valls “Reloj de arena”. La empresa barcelonesa Thule plantea una decidida apuesta por la literatura breve y el microrrelato con la colección “Micromundos”, en cuyo seno se han publicado numerosos volúmenes de autores clásicos y contemporáneos, así como varias antologías temáticas dedicadas al género. La editorial Páginas de Espuma, sita en Madrid, dedica dos colecciones a la narrativa breve de autores españoles e hispanoamericanos, aunque no específicamente al microrrelato: “Narrativa breve” y “Vivir del cuento”; además, en la serie “Voces” se pueden encontrar algunos de los ensayos, antologías y volúmenes de autor más destacados en el panorama universal del relato breve y el microrrelato. En Cuadernos del Vigía, editorial granadina, encontramos varias colecciones dedicadas a la literatura breve y a las microformas: “Relatos para leer en el autobús”, en cuyas publicaciones se cristaliza el proyecto homónimo de promoción de la lectura desarrollado por la editorial, “Cuentos del Vigía”, que da cabida especialmente a autores jóvenes y noveles, y “Aforismos”, serie que aspira a ser un referente ineludible de la literatura aforística en el panorama de la literatura española actual<sup>53</sup>.

Sin embargo, en pleno siglo XXI no podríamos dejar al margen el nuevo panorama dibujado por la globalización cultural, favorecida especialmente por las nuevas tecnologías. Creemos que este fenómeno ha sido el acicate definitivo en la consolidación del microrrelato en España y uno de los principales factores que han determinado que en poco tiempo el microrrelato español haya podido *recuperar* su retraso respecto al hispanoamericano. La red se ha convertido en recipiente y vehículo privilegiado de la microficción, que en el espacio virtual no encuentra frontera alguna, y

---

<sup>53</sup> La información que se recoge sobre las editoriales citadas está disponible en sus páginas *web*: [www.menoscuarto.es](http://www.menoscuarto.es), [www.thuleediciones.com](http://www.thuleediciones.com), [www.ppespuma.com](http://www.ppespuma.com), [cuadernosdelvigia.com](http://cuadernosdelvigia.com).

gracias a ella, los internautas españoles –como los de cualquier latitud- han tenido acceso a revistas, *blogs* o concursos que han ayudado a popularizar el género. Pero tras las indudables ventajas del progreso se esconden algunos peligros...

## CAPÍTULO 9

### EL MICRORRELATO EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

En los últimos veinte años, se han desarrollado de manera espectacular las nuevas tecnologías y, gracias a ello, han surgido nuevas formas de comunicación y participación social, íntimamente relacionadas con el fenómeno que se ha denominado ‘globalización’, cuyas consecuencias se aprecian no solo en el pensamiento, la política o la economía, sino también en la cultura, el arte y, en concreto, en la literatura. Como indica García Canclini en su ensayo *Lectores, espectadores, internautas* (49):

*Las fusiones multimedia y las concentraciones empresariales en la producción de cultura corresponden, en el consumo cultural, a la integración de radio, televisión, música, noticias, libros, revistas e Internet. Debido a la convergencia digital de estos medios, se reorganizan los modos de acceso a los bienes culturales y las formas de comunicación*<sup>54</sup>.

Pero, más allá de esta convergencia digital, los internautas parecen estar ganando la partida a las grandes empresas dedicadas a la difusión de la información y la cultura que, incapaces de asumir ciertos cambios condicionados por el nuevo modelo de comunicación, observan alarmadas cómo iniciativas particulares, redes sociales y asociaciones de todo tipo cobran relevancia en detrimento de su poder mediático.

Por otro lado, se cuestiona el formato tradicional en papel como único soporte de cultura. Paulatinamente, se va desdibujando la visión antagónica entre lectura y

---

<sup>54</sup> La cursiva es del autor.

tecnologías mediáticas y, como observa García Canclini, “el libro ya no es el único foco ordenador del conocimiento” (*Lectores...* 49): disminuyen las librerías y las tiradas de diarios, revistas y libros en soporte tradicional, pero millones de personas consultan la actualidad cada día en Internet, estudiantes e investigadores han variado sus hábitos en la búsqueda de información y, en general, surgen nuevas formas de escribir y leer en soportes digitales.

Todo ello forma parte de lo que se ha denominado ‘globalización cultural’, ya que, salvando las excepciones producidas por las denominadas brechas digitales, “Internet desterritorializa” la cultura y “desdibuja las fronteras entre épocas y niveles educativos” (García Canclini, 74-75).

La literatura también se ve afectada por estas nuevas formas de conectividad e interactividad, ya que las innovaciones tecnológicas ponen a su servicio un amplio abanico de soportes, códigos y redes de difusión. Como indica Barriga Acevedo, el modelo *hipermedial* “implica necesariamente la modificación de la producción, recepción y distribución de la literatura”. A su vez, estos cambios vienen determinados por los tres componentes básicos de este modelo: “construcción hipertextual<sup>55</sup> (lectura no lineal del discurso); configuración multimedial (utilizar las diferentes morfologías de representación: imágenes, sonidos, gráficos, texto); y un diseño interactivo”. (“Literatura hipermedial...” 29). Y esta globalización cultural, favorecida por los nuevos medios de información y comunicación, se podría relacionar con el concepto de *transmodernidad* por el que, más allá del cuestionamiento de los grandes relatos

---

<sup>55</sup> En este capítulo, utilizaremos el término hipertexto, acuñado en 1981 por Theodor Nelson y perfilado por teóricos como J. Conklin, A. Sarasqueta o J. Cabero Almenara, entre otros, para referirnos al texto electrónico de escritura no secuencial que, mediante la existencia de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos (*links*), permite al usuario establecer una multiplicidad de itinerarios de acceso y ampliar las posibilidades de lectura en una pantalla interactiva (Calvo Revilla, “Lectura y escritura en el hipertexto”).

promovido por la posmodernidad, apunta a la existencia de un Nuevo Gran Relato -fragmentario y de participación plural-, pero en el fondo más totalizador que aquellos<sup>56</sup>.

Si se analiza la presencia de la minificción en el panorama literario durante los últimos quince o veinte años, se puede deducir que el fenómeno de la globalización cultural, íntimamente relacionado con los avances en la tecnología de la información y la comunicación, ha afectado de manera determinante a la creación, difusión y estudio del microrrelato. Ángel Acosta afirma que, a partir de la década de los años noventa, la producción minificcional alcanza madurez y consigue popularizarse entre un considerable colectivo de lectores que, además, es muy heterogéneo (“El estudio y la difusión... “ 99-110); y marca el punto de inflexión definitivo en 1998, año en que tiene lugar el Primer Encuentro Internacional de Minificción (México). A partir de ese momento y gracias a la resonancia de este encuentro, se incrementa la presencia de la minificción en el panorama literario del mundo hispano, nacen o se recuperan editoriales independientes y universitarias que se unen a la difusión del nuevo género literario y, por supuesto, “las páginas *web*, los *blogs*, los portales, se vuelven los instrumentos indispensables para acelerar el reconocimiento hispano de todo tipo de información y existencia de la producción de la minificción” (*ibídem*, 103).

En definitiva, la tendencia a la globalización cultural y su indisoluble relación con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han supuesto un impulso definitivo en cuanto a la consolidación y difusión del género, ya que facilita la celebración de congresos internacionales, su presencia en diversos medios o el acceso a la creación y a la lectura a través de Internet. Pero este nuevo escenario emerge abierto a

---

<sup>56</sup> Aplicamos a la literatura el término transmodernidad según el sentido que le otorga Rosa María Rodríguez Magda, quien propone un nuevo cambio de paradigma mundial que, favorecido especialmente por las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, afecta a todos los ámbitos: economía, política, pensamiento, cultura, artes... (*La transmodernidad*. Barcelona: Anthopos, 2004; y <http://transmodernitat.blogspot.com/>).

intereses de diversa índole y favorece un espectacular incremento cuantitativo que no siempre discurre paralelo al rigor cualitativo.

## LOS CONGRESOS INTERNACIONALES

En este complejo contexto y como respuesta desde el ámbito universitario, surge la iniciativa de celebrar congresos bianuales de carácter internacional. En estos encuentros de investigadores y escritores se persigue establecer un marco teórico, histórico y crítico que contribuya a consensuar un paradigma válido para la microficción y delimitar un corpus que atienda a la cantidad, la diversidad y la calidad. La diferencia de esta iniciativa respecto a algunas otras -jornadas, encuentros, seminarios universitarios, cursos de verano...- es su firme propósito de “internacionalizar” la microficción al rotar la sede geográfica (Acosta, 104), su voluntad de continuidad al celebrarse con una periodicidad establecida y su capacidad para aglutinar a los diversos agentes implicados en este fenómeno (escritores, investigadores, antólogos, editores, coordinadores de revistas especializadas, creadores de *webs* y *blogs*...).

En una aproximación cronológica a estos congresos internacionales, se aprecian las diversas direcciones hacia las que se han orientado los estudios, reflexiones y experiencias creadoras, así como la evolución de los mismos en una constante ampliación de horizontes. Realizaremos un somero recorrido por este itinerario, ya esbozado por el Grupo de Investigación HIMINI con motivo de la celebración del VI Congreso, en la ciudad de Bogotá (“Breve recorrido...” 22/09/2009<sup>57</sup>).

---

<sup>57</sup> <http://vicongresointernacionaldemicroficcio.blogspot.com> (última fecha de consulta: 20/04/11). En las informaciones procedentes de páginas *web* cuya organización sea cronológica (por ejemplo, *blogs*) se anotará la fecha de su publicación y se completará con la fecha de consulta, dado que se trata de formatos con cierto riesgo de inestabilidad.

Como ya se ha indicado, el Primer Coloquio Internacional de Minificción, realizado en México D. F. (México), que fue organizado por el profesor Lauro Zavala (Universidad Autónoma de México) en agosto de 1998, supuso un hito incuestionable en investigación, creación y difusión, aunque se orientara sobre todo hacia el fenómeno en Hispanoamérica y la participación fuera limitada: seis escritores de Chile, México y Venezuela; y doce estudiosos de España, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, México y Colombia. Se presentó además un volumen cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, coordinado por el escritor y crítico chileno Juan Armando Epple, que contenía tempranos y valiosos estudios dedicados al minicuento. Es necesario destacar que en la repercusión de este primer congreso tuvo mucho que ver su divulgación a través de *El cuento en red*, revista electrónica coordinada por Lauro Zavala, en cuyo primer número (primavera de 2000) se dio a conocer una síntesis de este encuentro.

En el año 2002, cuatro años después, se celebró el II Congreso Internacional de Minificción, organizado en noviembre por la profesora Francisca Noguerol en la Universidad de Salamanca (España). Este encuentro fue el espaldarazo definitivo a la internacionalización de los estudios de minificción, ya que participaron investigadores procedentes de Hispanoamérica, Estados Unidos, España, Australia o Suiza. La ampliación del campo teórico-crítico se orientó hacia la delimitación del género (“Fronteras de la minificción”), antecedentes (“Historia de una nueva categoría textual: antecedentes y antologías”), creación en diversos países (“La minificción en sus países: balances”), crítica de textos minificcionales (“La minificción en sus autores: análisis de textos”) y las relaciones entre minicuento y didáctica (“Trabajar con minificción”). La participación de escritores fue también numerosa y heterogénea, como queda atestiguado en la nutrida y variada antología con la que se cierran las actas publicadas

con posterioridad, cuyo sugerente título *–Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura–* remite a los retos planteados.

El III Congreso Internacional de Minificción se celebró en agosto de 2004, organizado por las universidades de Playa Ancha (Valparaíso, Chile) y Oregon (Estados Unidos), bajo la coordinación de Juan Armando Epple y Eddie Morales. El título de las actas, *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, indica el creciente interés por precisar el estatuto genérico -o transgenérico- del microrrelato. Como se puede apreciar en el programa, se sigue avanzando en la teoría, historia, crítica y aplicación didáctica de la microficción. Y, además de estudios sobre su evolución en países de habla hispana, se atiende a las interrelaciones existentes con la ficción breve y brevísima en el ámbito anglosajón.

En noviembre de 2006, se celebró el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel (Suiza) bajo la coordinación de Irene Andrés Suárez. Su localización en un país de habla no hispana y la posterior publicación de las actas en una editorial española no universitaria (Menoscuarto) supone un claro signo de globalización cultural. Un recorrido por las secciones de este volumen, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, evidencia la importancia de este encuentro en la consolidación y canonización del microrrelato como género literario. Así, en “Teoría”, se ofrecen esclarecedores estudios con cierto carácter de balance o evaluación sobre el estado de la cuestión, en otros se profundiza en la historia y hay también algunos dedicados a ciertos procedimientos textuales del microrrelato. En “Ensayos sobre el microrrelato hispánico”, se desgranar interesantes aportaciones críticas. Y la sección que cierra el volumen, “Testimonios de escritores”, es un espacio revelador en que autores hispanoamericanos y españoles reflexionan sobre su propia labor creativa en el campo de la minificción.

El V Congreso Internacional se celebró en la ciudad de Neuquén (Patagonia, Argentina) dos años más tarde, en noviembre de 2008. La organización corrió a cargo de la investigadora Laura Pollastri con la colaboración del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Comahue. Como indica Graciela Simonit en su reseña, el título de las actas, *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, “define el microrrelato en su forma de artefacto mínimo, estricto y puntual y, de cierto modo, sesgadamente, apela a esta recopilación de ensayos que, con sus propuestas e interrogantes, página a página, apuntalan el largo recorrido de los estudios sobre el género” (“Laura Pollastri...” 165). A lo largo de sus nueve secciones, se desarrollan núcleos temáticos habituales sobre teoría, historia y crítica a los que se suman otros de gran pujanza, como un enfoque territorial en que se da cabida al microrrelato en tradiciones literarias que pueden considerarse periféricas (la Patagonia, el Caribe anglófono...), los modos de difusión del microrrelato -relaciones del género con la industria cultural-, o los estudios desde la psicología y la antropología.

Y en este itinerario cronológico llegamos al VI Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Bogotá (Colombia) en octubre de 2010, con la participación de las universidades Pedagógica, Nacional, Javeriana y de los Andes, además del grupo de investigación HIMINI. Lo más novedoso en el programa de este congreso es la combinación de la investigación teórico-crítica con la necesaria ampliación de horizontes para abordar un fenómeno complejo en que se ven implicados escritores, editores, antólogos y lectores. El planteamiento general del encuentro, con numerosas lecturas por parte de los creadores, presentaciones de libros, *blogs* y revistas electrónicas dedicadas a la minificción, participación en talleres creativos e incluso el fallo de un concurso, muestra esta amplia perspectiva y la relevancia de las nuevas

tecnologías en la creación, difusión y recepción de la microficción. En este sentido, es ilustrativo revisar los títulos de algunas ponencias: “La minificción, un correlato en Internet” (Guadalupe Azucena Franco Chávez), “La difusión del microrrelato como fenómeno social” (Antonio Jesús Cruz), “La Experiencia Relatwitter: un ejemplo de microficción y creación colectiva” (Juan Andrés Muñoz) o, sobre todo, “Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima” (Violeta Rojo).

Como se ha podido deducir de este somero recorrido, los congresos internacionales muestran una progresión geométrica en cuanto al número de participantes y han evolucionado en múltiples direcciones, según se ha ido completando la necesidad de desarrollar un marco de reflexión teórico para una renovada categoría literaria: la microficción. Se ha establecido cierto consenso en torno a canon, corpus, definiciones, características o evolución histórica y se ha profundizado en aspectos concretos mediante el análisis de obras paradigmáticas. Pero paulatinamente se han ido rebasando las fronteras de la epistemología, la historiografía y la crítica para intentar reflejar el peso que adquieren en la actualidad diversos agentes y factores que han convertido la ficción breve en un fenómeno socio-cultural complejo. Y en esta línea, es necesario detenerse en las repercusiones que las nuevas tecnologías de la comunicación han supuesto en los procesos creativos, de difusión y recepción, como demuestra la atención que en el último Congreso Internacional se ha prestado a su abrumadora presencia en la red.

## **LA BREVEDAD EN LA RED**

El nuevo escenario digital ha producido una eclosión en el panorama literario que, como señala la profesora Nogueroles citando a Heriberto Yépez, ha desarticulado las estructuras literarias conocidas hasta ahora (“Cuentarlo todo...” 34).

[...] los servicios de autopublicación parecen estar desquiciando los antiguos filtros para determinar que sólo unos cuantos autores pueden ser editados, leídos, distribuidos y contextualizados dentro de la “Literatura”. En el presente, cientos de miles de autorías se pelean por la atención del lector virtual, sobresaturan las líneas y crean sus propios campos literarios.

En este nuevo marco, se han intentado explicar diversas causas que han podido propiciar la presencia sobresaliente de la minificción en el mundo virtual, así como algunas consecuencias que afectan a los procesos creativos, a los rasgos genéricos e identificadores de los microtextos literarios y a la recepción de los mismos.

### **El provechoso hermanamiento entre minificción y medios digitales**

El argumento que se suele esgrimir para explicar este provechoso hermanamiento es la convergencia de *microficción* y *medio digital en la esencia posmoderna* de ambos fenómenos (Hernández Mirón, “Microrrelato y modernidad digital...”). En concreto, numerosos rasgos del microrrelato, que han sido relacionados con la posmodernidad en la que se consolida, confluyen con algunas características del medio digital: en Internet se favorece la disolución de jerarquías centralizadoras, el cuestionamiento de explicaciones totalizadoras, cierto escepticismo hacia lo tradicional, la difuminación de la autoría, el aprecio por lo marginal, la presencia de lo fragmentario y una actitud lúdica.

Pero, además de ser el vehículo propicio de una forma posmoderna de entender la cultura y la literatura, los medios digitales potencian algunos rasgos configuradores de la minificción. Así, la brevedad encuentra el cauce perfecto en un soporte que permite leer un texto completo “en un golpe de pantalla”, ya sea del ordenador, del *IPad*, del teléfono móvil, de una *Blackberry*...; y también la disposición en entradas o “post”, propios de los *blogs* y las redes sociales, están acordes con la brevedad de muchos textos minificcionales (Rojo, “Atrapados en la red...”<sup>58</sup>). La intensidad expresiva, unida a la velocidad y a la inmediatez también son rasgos que encuentran perfecto acomodo en el formato digital, ya que “la fluidez y agilidad de este medio de comunicación parece el cauce propicio para la instantaneidad que define también el microrrelato” (Hernández Mirón, “Microrrelato y Modernidad digital...”).

Precisamente, los medios digitales permiten reforzar la densidad sémica y la fuerza de una expresión condensada mediante el empleo de otros códigos que acompañan y complementan al texto, como las imágenes –fijas o en movimiento- o la música. Esta interacción entre códigos ha favorecido la creación de microformas que no solo se leen, sino que se ven y se escuchan. De este modo, la hibridación genérica, uno de los motivos más repetidos en torno a la microficción, encuentra aquí su mejor escaparate, como explica Violeta Rojo: “En los *blogs*, fanzines y revistas digitales hay variantes infinitas donde se mezcla la narración con la poesía, con los textos autorreferenciales, con los filminuto (películas que no duran más de sesenta segundos) o [...] micros radiofónicos” (“Atrapados en la red...”). Es decir, estos elementos multimedia, intrínsecos a la cibercultura, han propiciado la proliferación de microformas y nanoformas que circulan por Internet como confirmación de que el relato

---

<sup>58</sup> “Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima”. Ponencia pronunciada por Violeta Rojo en el VI Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Bogotá (Colombia) en octubre de 2010. La hemos encontrado transcrita en <http://leninperezperez.blogspot.com> 14/1/2011 (última fecha de consulta: 10/04/2011).

breve y el microrrelato han prendido en el entorno audiovisual más allá de formatos habituales como el *videoclip*, el spot publicitario o el tráiler (Guarinos, “Microrrelatos y microformas...” 33-53).

Probablemente, una de las consecuencias más interesantes de la divulgación de la microficción en la red sea un modo de recepción masiva e inmediata que abre las posibilidades a la interacción. Los internautas que encuentran minificciones en la red –a veces sin buscarlas- constituyen un colectivo universal y heterogéneo que ejerce un particular modo de *poliacroasis*<sup>59</sup> (Hernández Mirón, “Microrrelato y modernidad digital...”). Se trata de una recepción plural llevada a cabo por individuos aislados o por integrantes de grupos virtuales, internautas que pueden ser especialistas o profanos en la materia, adeptos y seguidores habituales de la microficción o admiradores ocasionales que incluso muestran cierto rechazo hacia esta categoría genérica. Por tanto, es un tipo de recepción que lleva consigo múltiples y diversos actos de interpretación que, con frecuencia, los lectores se ven impelidos a manifestar, ya que se les invita a comentar, a adherirse o a votar. En consecuencia, se puede afirmar que los medios digitales ofrecen un tipo de comunicación plural, multidireccional e interactiva que favorece la formación del lector ideal de microficciones en general y de microrrelatos en particular, es decir, un lector activo, avezado, competente y cómplice.

### **Revistas digitales, *blogs* y redes sociales**

Se podrían distinguir tres tipos básicos de lugares donde se suele alojar la microficción en la red: revistas digitales, *blogs* y redes sociales. Estos escaparates han

---

<sup>59</sup> Tomás Albaladejo formuló el término *poliacroasis* a partir del griego *polýs*, *pollé*, *polý* -‘mucho, numeroso’- y *akróasis* -‘audición, acción de escuchar’-. Concebido inicialmente como la audición y la interpretación plurales de un discurso retórico, la noción puede hacerse extensiva al discurso literario oral y escrito (Albaladejo, “La *poliacroasis* en la representación literaria...” 1-26). Hernández Mirones lo aplica a la recepción del microrrelato difundido en Internet y nosotros lo desarrollamos atendiendo a las peculiaridades tanto del receptor como del modo en que se ejerce la recepción.

relegado a otras páginas *web* y portales, que paulatinamente han visto reducida su relevancia frente a la facilidad de elaboración, dinamismo o accesibilidad de estos otros formatos.

No obstante, es ineludible citar algunas iniciativas pioneras que aún mantienen su vigencia. Se trata sobre todo de portales que albergan auténticas bibliotecas de textos, con secciones dedicadas al microrrelato, más o menos diferenciadas. Citemos, como ejemplos ilustrativos, algunos portales con amplio recorrido y demostrada estabilidad: *Ficticia. Ciudad de cuentos e historias*, en funcionamiento desde 1999, contiene una revista, talleres y foros dedicados a la narración breve y muy breve, además de una amplia antología de textos; también en *badosa.com*, proyecto llevado a cabo por Xavier Badosa, editor literario en Internet desde 1995, se puede encontrar una amplia sección dedicada a la publicación de textos inéditos pertenecientes al género; y en *Ciudad Seva*, página fundada por el escritor Luis López Nieves en 1995, se encuentra la “Biblioteca digital Ciudad Seva” dedicada especialmente al relato corto y una de las más conocidas en Internet. Entre las páginas *web* específicamente dedicadas a la minificción, encontramos, por ejemplo, *Cuentos y más. La página de los cuentos cortos*, gestionada desde 2007 por Juan José Panno y Mónica Pano; *Nanoediciones*, una curiosa iniciativa de difusión y publicación gratuita de micropoesía y micronarrativa; o proyectos personales de autores y estudiosos de microficción, como *La pluma y el escalpelo*, de Raúl Brasca.

Las revistas digitales dedicadas a la difusión de la creación, investigación y crítica en torno la microficción y al microrrelato han corrido suerte diversa, ya que en muchas ocasiones, tras el entusiasmo de dos o tres números, las iniciativas se quedan estancadas para siempre. Por otro lado, son muy pocas las dedicadas exclusivamente a la ficción brevísima y, además, últimamente muchas de ellas han adoptado el formato

de *blog*, que abordaremos más adelante. Pero se pueden citar varias revistas que destacan por su empeño en la calidad de sus contenidos y en la continuidad de sus entregas. Ahí están, como ejemplos muy diferentes, *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, coordinada por Lauro Zavala y con un recorrido de más de diez años y veintidós números; o *La comunidad inconfesable*, dirigida por Magdalena Martínez, que en dos años ha ofrecido veinticuatro entregas breves compuestas por textos que van de las nueve a las noventa y nueve palabras, ya sean ficciones, ensayos o críticas<sup>60</sup>.

Sin embargo, el más importante revulsivo para la minificción en la red se ha producido con la irrupción del *blog*, también denominado *weblog* o bitácora<sup>61</sup>, formato que, como se indicaba en páginas precedentes, ha desplazado en cierto modo a páginas *web* y revistas digitales diseñadas en otros formatos. Además de la idoneidad del soporte, los *blogs* han supuesto un impulso definitivo y popularizador para la microficción, ya que constituyen un medio de difusión inigualable para creadores, críticos e investigadores, que establecen relaciones interactivas con los lectores y

---

<sup>60</sup> Las direcciones electrónicas de los portales, páginas y revistas citados son los siguientes: [www.ficticia.com](http://www.ficticia.com), [www.badosa.com](http://www.badosa.com), [www.ciudad.seva.com](http://www.ciudad.seva.com), [www.cuentosymas.com.ar](http://www.cuentosymas.com.ar), [nanoediciones.com](http://nanoediciones.com), [webs.sinectis.com.ar/rbrasca](http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca), [cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html), [comunidadinconfesable.com](http://comunidadinconfesable.com)

<sup>61</sup> Basta con revisar someramente su evolución y aproximarnos a su naturaleza para comprender las dimensiones del fenómeno y la idoneidad de este soporte para la difusión de la ficción breve. Según Enric Bruguera, en 1997 surgen las primeras referencias al término para designar los medios personales de publicación y expresión en Internet, en 1999 se crean los primeros servicios gratuitos de edición, gestión y alojamiento de publicaciones personales, en mayo de 2006 se indexaban ya cerca de cuarenta millones y el volumen de contenidos que circula por la *blogosfera* se duplica, como mínimo, cada cinco meses. Esta progresión se debe a la facilidad de construcción y mantenimiento, ya que un *blog* es una página *web* editada y publicada en Internet con herramientas electrónicas al alcance de usuarios sin conocimientos informáticos específicos, que ofrece una organización cronológica sencilla, opciones de interactividad a los lectores y enlaces por hipervínculos que conectan con otras iniciativas y usuarios de la red. Como indica Bruguera, esta posibilidad de expresión personal ha alterado el escenario de la comunicación global, ya que actualmente millones de personas y colectivos integrados en la *blogosfera* adquieren presencia, visibilidad y relación con otros usuarios, sin barreras geográficas o temporales ni restricciones impuestas por empresas que hasta ahora han controlado la información o la cultura (Bruguera, “Los blogs” 13-60). Pero las ventajas que ofrece el formato del *blog* –facilidad, accesibilidad, inmediatez, conectividad...- están en una relación directamente proporcional a desventajas como su fugacidad –bitácoras que son iniciadas y abandonadas en pocos días o meses-, la falta de filtros y controles de calidad o la inestabilidad en su mantenimiento periódico. Evidentemente, estos riesgos pueden afectar también a los *blogs* que se citan a continuación.

seguidores por medio de las entradas o “post” y amplias redes de hipervínculos que guían al interesado por la ficción breve en toda la *blogosfera*, lo conectan con otro tipo de páginas *web* –entre las que se incluyen instituciones, medios de comunicación de prensa o radio, empresas editoriales...- y le invitan a compartir su interés por la ficción breve en redes sociales como Facebook y Twitter.

Enric Bruguera organizar una tipología del *blog* según ciertos parámetros (“Los blogs” 13-60), que adaptaremos y aplicaremos para distinguir varias categorías de *blogs* en que la microficción aparece de manera relevante. Así, hemos establecido una clasificación atendiendo a los siguientes criterios: autoría o administración, que puede ser individual o colectiva; contenido minificcional, que en algunos casos aparece como constituyente destacado en el marco de intereses culturales o literarios más amplios, pero en otros es el componente exclusivo; conformación, que resulta bastante homogénea en aquellas bitácoras donde el autor o autores plasman sus creaciones personales y, sin embargo, presenta diversos grados de heterogeneidad en *blogs* que recogen de manera habitual creaciones de otros autores o que incluso se componen como revistas o fanzines, con todo tipo de información sobre concursos, novedades editoriales, congresos...; y, por último, se pueden establecer dos categorías, según los códigos que se empleen en su formato, es decir, frente a algunos *blogs* en los que básicamente se emplea el texto, otros combinan imágenes fijas e incluso se valen del lenguaje audiovisual. Hemos desestimado la distinción del tipo de servidor informático en que se alojan –*blogspot*, *wordpress*, portales institucionales, medios de comunicación...-, ya que esta diferencia puede aportar datos relevantes en cuanto a cuestiones tecnológicas y de mercado, pero no respecto a los aspectos de contenido y forma que nos interesan.

Para aplicar estas categorías, se ha seleccionado un corpus de setenta y cinco *blogs* escritos en castellano que en el momento del análisis permanecían activos<sup>62</sup>. En esta selección se han tenido en cuenta, además, condicionantes como que la bitácora ofrezca una estabilidad de más de un año, que el número de seguidores y visitantes del *blog* sea relevante y que sea enlazado con frecuencia mediante hipervínculos, método por el que se consigue crear una auténtica red de *blogs* dedicados a la microficción. Consideramos que, con estas premisas, el resultado de la categorización resulta altamente representativo y puede tomarse como una fiable muestra estadística de la actividad microficcional en este tipo de páginas *web*.

En las siguientes páginas, reproducimos el cuadro con las categorías establecidas, que se han aplicado a los setenta y cinco *blogs* seleccionados. A partir de los datos que arroja, extraeremos algunas significativas conclusiones.

---

<sup>62</sup> La última fecha en que se revisaron los *blogs* seleccionados para este análisis fue el 30 de abril de 2011. Dada su posible inestabilidad en el futuro, parece necesario indicarlo.

## BLOGS DEDICADOS A LA MICROFICCIÓN

BLOGS SELECCIONADOS: TÍTULO Y DIRECCIÓN ELECTRÓNICA	ADMINISTRADOR		CONTENIDO MINIFICCIONAL		CONFORMACIÓN		FORMATO	
	Individual	Colectivo	Destacado	Exclusivo	Homogénea: bitácora de creación personal	Heterogénea: creación colectiva / revista	Texto	Combinación de códigos
<i>0,23</i> <a href="http://cero23.com">http://cero23.com</a>	●			●	●			●
<i>150xdía</i> <a href="http://blogs.20minutos.es/150xdia">http://blogs.20minutos.es/150xdia</a>	●			●		●		●
<i>280 y punto -Relatarium-</i> <a href="http://280ypunto.blogspot.com">http://280ypunto.blogspot.com</a>		●		●		●	●	
<i>365 micros (366, los bisiestos)</i> <a href="http://miriam-marquez.blogspot.com">http://miriam-marquez.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Antología virtual de minificción mexicana</i> <a href="http://1antologiademinifccion.blogspot.com">http://1antologiademinifccion.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>Bertigo</i> <a href="http://eduardoberti.blogspot.com">http://eduardoberti.blogspot.com</a>	●		●			●		●
<i>Borrón y cuento nuevo</i> <a href="http://borronycuentonuevo.blogspot.com">http://borronycuentonuevo.blogspot.com</a>		●		●	●			●
<i>Breves no tan breves</i> <a href="http://brevesnotanbreves.blogspot.com">http://brevesnotanbreves.blogspot.com</a>		●		●	●			●
<i>Cartas sin sellos</i> <a href="http://cartas-sin-sellos.blogspot.com">http://cartas-sin-sellos.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Cien palabras</i> <a href="http://cienpalabras.blogspot.com">http://cienpalabras.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>Cortitos</i> <a href="http://sanchezclaudiabe.blogspot.com">http://sanchezclaudiabe.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Cuervos para tus ojos</i> <a href="http://cuervosparatusojos.blogspot.com">http://cuervosparatusojos.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Diario de una cronopia</i> <a href="http://lacomunidad.elpais.com/historias...">http://lacomunidad.elpais.com/historias...</a>	●			●	●			●
<i>Diego Muñoz Valenzuela</i> <a href="http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com">http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>E-kuóreo</i> <a href="http://e-kuoreo.blogspot.com">http://e-kuoreo.blogspot.com</a>		●	●			●		●
<i>El blog de Ismed</i> <a href="http://elblogdeismed.blogspot.com">http://elblogdeismed.blogspot.com</a>		●		●	●			●
<i>El blog de Pablo Gonz</i> <a href="http://pablogonz.wordpress.com">http://pablogonz.wordpress.com</a>		●		●	●			●
<i>El cajón de Sastre</i> <a href="http://elcajondesastre.blogcindario.com">http://elcajondesastre.blogcindario.com</a>		●	●			●		●
<i>El doctor Frankenstein, supongo</i> <a href="http://frankensteinsupongo.blogspot.com">http://frankensteinsupongo.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>El elefante funambulista</i> <a href="http://elefantefunambulista.blogspot.com">http://elefantefunambulista.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>El living sin tiempo</i> <a href="http://livingsintiempo.blogspot.com">http://livingsintiempo.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>El Microrrelatista</i> <a href="http://elmicrorrelatista.blogspot.com">http://elmicrorrelatista.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>El oscuro borde de la luz</i> <a href="http://eloscurorborde.wordpress.com">http://eloscurorborde.wordpress.com</a>	●			●	●			●
<i>El pasado que me espera</i> <a href="http://elpasadoquemeespera.blogspot.com">http://elpasadoquemeespera.blogspot.com</a>	●			●	●			●

<i>El síndrome Chéjov</i> <a href="http://elsindromechejov.blogspot.com">http://elsindromechejov.blogspot.com</a>	●		●			●		●
<i>El tamaño sí que importa</i> <a href="http://tallerdeminifccion.blogspot.com">http://tallerdeminifccion.blogspot.com</a>	●			●		●	●	
<i>Embriogénesis y nanorrelatos</i> <a href="http://marcosleyjimbo.blogspot.com">http://marcosleyjimbo.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Explorando Lilliput</i> <a href="http://ralon0.wordpress.com">http://ralon0.wordpress.com</a>	●			●		●		●
<i>Ficción Mínima</i> <a href="http://ficcioinminima.blogspot.com">http://ficcioinminima.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>Foto-relatos</i> <a href="http://www.antoniocardiel.com">http://www.antoniocardiel.com</a>	●			●	●			●
<i>Hiperbreves S.A</i> <a href="http://hiperbreve.blogspot.com">http://hiperbreve.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Historias mayúsculas en porciones minúsculas</i> <a href="http://microrrelatosenporciones.blogspot.com">http://microrrelatosenporciones.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Humor mío</i> <a href="http://humormio.blogspot.com">http://humormio.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Internacional Microcuentista</i> <a href="http://revistamicrorrelatos.blogspot.com">http://revistamicrorrelatos.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>La biblioteca Fabularia</i> <a href="http://lafabularia.blogspot.com">http://lafabularia.blogspot.com</a>		●	●		●			●
<i>La esfera cultural</i> <a href="http://programaloesfera.blogspot.com">http://programaloesfera.blogspot.com</a>		●	●			●		●
<i>La espada oxidada</i> <a href="http://manuespada.blogspot.com">http://manuespada.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>La máquina de coser palabras</i> <a href="http://jyanes.blogspot.com">http://jyanes.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>La nave de los locos</i> <a href="http://nalocos.blogspot.com">http://nalocos.blogspot.com</a>	●		●			●		●
<i>La tormenta en un vaso</i> <a href="http://latormentaenunvaso.blogspot.com">http://latormentaenunvaso.blogspot.com</a>		●	●			●		●
<i>Laboratorio de brevedades</i> <a href="http://minificciones.com.ar">http://minificciones.com.ar</a>		●		●		●		●
<i>Lágrimas para cactus</i> <a href="http://lagrimasparacactus.blogspot.com">http://lagrimasparacactus.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Las palabras que me sobran</i> <a href="http://depropio.wordpress.com">http://depropio.wordpress.com</a>	●			●	●		●	
<i>Letras de Escarcha</i> <a href="http://letrasdeescarcha.wordpress.com">http://letrasdeescarcha.wordpress.com</a>	●			●	●		●	
<i>Literatura breve para leer despacio</i> <a href="http://leadespacio.blogspot.com">http://leadespacio.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Lola Sanabria</i> <a href="http://lolasanabria.blogspot.com">http://lolasanabria.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Los cuentitos</i> <a href="http://estebandublin.blogspot.com">http://estebandublin.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Luz de Noche</i> <a href="http://nocheluz.blogspot.com">http://nocheluz.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Microficciones</i> <a href="http://segoficciones.blogspot.com">http://segoficciones.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Microrrelatos a peso</i> <a href="http://microrrelatoapeso.wordpress.com">http://microrrelatoapeso.wordpress.com</a>	●			●	●		●	
<i>Microrrelatos ilustrados</i> <a href="http://microrelatosilustrados.blogspot.com">http://microrelatosilustrados.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Microrréplicas</i> <a href="http://andresneuman.blogspot.com">http://andresneuman.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>miNatura</i> <a href="http://www.servercronos.net/blo/glgc/index.php/minatura">http://www.servercronos.net/blo/glgc/index.php/minatura</a>		●		●		●		●

<i>Miretario</i> <a href="http://cuatario.blogspot.com">http://cuatario.blogspot.com</a>	●		●			●		●
<i>Nanorrelatos</i> <a href="http://sibreve.blogspot.com">http://sibreve.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>No comments</i> <a href="http://nocomentsno.blogspot.com">http://nocomentsno.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Ojo travieso</i> <a href="http://lilielphick.blogspot.com">http://lilielphick.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Plesiosaurio</i> <a href="http://revistaplesiosaurio.blogspot.com">http://revistaplesiosaurio.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>Previsiones meteorológicas de un cangrejo</i> <a href="http://acusmartvald.blogspot.com">http://acusmartvald.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Proyecto fotocuento</i> <a href="http://proyectofococuento.blogspot.com">http://proyectofococuento.blogspot.com</a>		●		●	●			●
<i>Puerta Falsa</i> <a href="http://puerta-falsa.blogspot.com">http://puerta-falsa.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Puro cuento</i> <a href="http://cuentosunos.blogspot.com">http://cuentosunos.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Químicamente impuro</i> <a href="http://quimicamenteimpuro.blogspot.com">http://quimicamenteimpuro.blogspot.com</a>		●		●		●		●
<i>Ráfagas, parpadeos</i> <a href="http://rafagasparpadeos.blogspot.com">http://rafagasparpadeos.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Realidades para los</i> <a href="http://realidadesparalelos.blogspot.com">http://realidadesparalelos.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Reflexiones desde La Buhardilla</i> <a href="http://lgonzali.blogspot.com">http://lgonzali.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Relataduras</i> <a href="http://juancarlosmarquez.blogspot.com">http://juancarlosmarquez.blogspot.com</a>	●			●		●		●
<i>Relatos en línea</i> <a href="http://relatosenlinea.blogspot.com">http://relatosenlinea.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>Relatos encallados</i> <a href="http://gotzoki.wordpress.com">http://gotzoki.wordpress.com</a>	●			●	●			●
<i>Relatos para leer de pie</i> <a href="http://relatosparaleerdepie.blogspot.com">http://relatosparaleerdepie.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>Sea breve, por favor</i> <a href="http://seabreveporfavor.wordpress.com">http://seabreveporfavor.wordpress.com</a>	●			●		●	●	
<i>Sueños en la memoria</i> <a href="http://megasoyyo.blogspot.com">http://megasoyyo.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Teoría del mínimo relato</i> <a href="http://minimorrelato.blogspot.com">http://minimorrelato.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<i>Un cuento en tu oído</i> <a href="http://uncuentoentuoido.blogspot.com">http://uncuentoentuoido.blogspot.com</a>	●			●	●		●	
<i>Vivir del cuento 2.0</i> <a href="http://vivirdelcuento.blogspot.com">http://vivirdelcuento.blogspot.com</a>	●			●	●			●
<b>75 blogs</b>	<b>56</b>	<b>19</b>	<b>14</b>	<b>61</b>	<b>45</b>	<b>30</b>	<b>14</b>	<b>61</b>
<b>100%</b>	<b>74,66%</b>	<b>25,33%</b>	<b>18,66%</b>	<b>81,33%</b>	<b>60,00%</b>	<b>40,00%</b>	<b>18,66%</b>	<b>81,33%</b>
	<b>Individual</b>	<b>Colectivo</b>	<b>Destacado</b>	<b>Exclusivo</b>	<b>Homogénea</b>	<b>Heterogénea</b>	<b>Texto</b>	<b>Códigos combinados</b>
	<b>ADMINISTRADOR</b>		<b>CONTENIDO MINIFICCIONAL</b>		<b>CONFORMACIÓN</b>		<b>FORMATO</b>	

Cuadro 3

Los porcentajes finales en cada una de las categorías conducen hacia algunas conclusiones que iremos desgranando. La mayoría de los *blogs* con presencia relevante de la microficción están administrados por un solo responsable (74,66%), frente a una cuarta parte del total (25,55%), gestionados por un grupo constituido como administrador colectivo. En cuanto al contenido, hay una abrumadora mayoría de páginas dedicadas exclusivamente a los microtextos (81,33%), frente a aquellas en que se observa una presencia destacada y significativa de la microficción (18,66%) respecto a otras categorías genéricas u otras informaciones culturales y literarias<sup>63</sup>. Si atendemos a la conformación, las distancias son algo menores, ya que el 60% están concebidos como bitácoras de creación personal, aunque ocasionalmente incluyan textos de otros autores y alguna reseña o noticia relacionada con la microficción; en tanto que aquellos compuestos por materiales heterogéneos -recogen creaciones de múltiple autores o incluyen, además de creación, información de diverso tipo- constituyen el 40% del total. Respecto al formato, debido a la naturaleza multimedia del soporte y a que la microficción es una categoría que favorece las conexiones con otros códigos, son muy pocos los *blogs* que se limitan al texto escrito (18,66%) frente a una clara mayoría (81,33 %) que opta por introducir imágenes o archivos audiovisuales.

Según estos datos, el modelo paradigmático de *blog* en el ámbito minificcional sería aquel que, administrado por un único internauta, está concebido en su totalidad como expresión de esta categoría poligenérica –con frecuencia dedicado solo al género del microrrelato- a modo de bitácora personal, de modo que el autor lo emplea preferentemente para divulgar sus propias creaciones, y en cuya presentación combina diversos códigos. Pero más allá de este modelo predominante, es necesario realizar

---

<sup>63</sup> Aunque se podría objetar que son muchos los *blogs* en que aparece minificción, para realizar este análisis solo se han tenido en cuenta aquellos en que la minificción ocupa un espacio cuantitativo notable.

algunas precisiones respecto a las categorías establecidas e ilustrar las aclaraciones con ejemplos significativos.

Como se ha comprobado, lo más frecuente es que estos *blogs* sean creados y mantenidos por un solo administrador, que responde a un perfil diverso: un investigador o profesor universitario como Fernando Valls, que conduce *La nave de los locos*<sup>64</sup>; un escritor de reconocido prestigio, como el argentino Eduardo Berti, creador de *Bertigo*; autores con mayor o menor difusión en el ámbito editorial tradicional cuyas bitácoras constituyen los medios habituales y preferentes para difundir sus microrrelatos, como Miguel Ángel Muñoz, administrador de *El síndrome Chéjov*, o Jesús Esnaola, creador de *El doctor Frankenstein, supongo*. Además, entre los responsables de estas páginas encontramos numerosos autores que se confiesan simples aficionados al género, algunos de ellos son asiduos participantes en concursos y otros, sencillamente, son internautas que han encontrado en la microficción una forma de reflexionar sobre el mundo y compartirla con otros de modo inmediato.

Aunque están en minoría, los *blogs* administrados por un colectivo suelen resultar muy interesantes, ya que el grupo que lo gestiona, a modo de consejo editorial, intenta actuar como filtro eficaz de lo que en él se publica. Aunque también existen bitácoras personales administradas por más de un escritor –es el caso, por ejemplo, de *Borrón y cuento nuevo*, con creaciones de dos supuestos autores, que se ocultan bajo los pseudónimos Ning1 y Niñocactus-, estos *blogs* suelen aspirar a conformarse como revistas de contenido variado o como compilaciones dinámicas de creaciones, que se van incrementando cronológicamente. Así, *Internacional Microcuentista*, que lleva como subtítulo “Revista de microrrelatos y otras brevedades”, es una de las revistas más

---

<sup>64</sup> En su inestimable labor de difusión, Fernando Valls ha conseguido además vincular el soporte tradicional del libro al innovador soporte del *blog*, ya que ha editado una antología - *Los microrrelatos de la nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010- con una selección de los microrrelatos publicados en su bitácora, *La nave de los locos*. En ambas se recogen tanto nombres de prestigiosos autores como los de otros prácticamente desconocidos fuera de la *blogosfera*.

prestigiosas sobre el género dentro de la red, en cuyo comité editorial figuran Esteban Dublín, Martín Gardella, Daniel Sánchez Bonet y Víctor Lorenzo, quienes además conducen populares *bitácoras* personales al margen de este proyecto común; o *Ficción mínima*, que gestionado por Violeta Rojo, Lauro Zavala, Sandra Bianchi, Carla Raguseo, Laura Elisa Vizcaíno y Paulina Bermúdez, se ha convertido en un *blog* imprescindible para mantenerse informado de la actualidad en la literatura microficcional. Como ejemplo de recopilaciones o antologías dinámicas se pueden citar los tres *blogs* del Grupo Heliconia, formado por más de veinte personas que seleccionan los textos según criterios cualitativos y, sobre todo, cuantitativos: *Químicamente impuro* (textos entre cuarenta y ciento cuarenta y nueve palabras), *Breves no tan breves* (más de ciento cincuenta palabras) y *Ráfagas, parpadeos* (hasta cuarenta y nueve palabras).

La mayoría de los *blogs* analizados se dedican exclusivamente a la microficción y, dentro de ella, el microrrelato es el género predominante, si bien es cierto que no siempre está clara esta distinción, al igual que ocurre en muchos planteamientos teóricos que priman su esencia transgénica e híbrida. Así, encontramos algunos con microtextos de dudosa clasificación genérica, como *Microrréplicas*, en el que Andrés Neuman elabora una reflexión breve o un microrrelato a partir de una noticia de actualidad, un suceso de su vida cotidiana o cualquier chispazo que le asalta desde la realidad.

Sin embargo, sí hay un aspecto que se marca con cierta frecuencia: la extensión de los textos. Hay diversos ejemplos que corroboran la idea de que la brevedad es el requisito indispensable y que, expuesta desde el título, restringe la extensión de los microtextos alojados: *0,23* (Luis Montero), es decir, los segundos que se suelen emplear en la lectura de los textos publicados; *150xdía* (Walter Giulietti), con textos de ciento cincuenta palabras; *Cien palabras* (Jordi Cebrián), cuyos textos contienen cien palabras

exactas, sin contar con el título; y los ya citados *Ráfagas*, *parpadeos* o *Breves no tan breves*, del Grupo Heliconia.

En cuanto al formato, el grueso de los *blogs* en que se emplean varios códigos se limita a ilustrar cada microrrelato con una imagen, cuya función es secundaria y accesoria respecto al texto, aunque los autores intentan armonizar imagen y escritura para potenciar su fuerza expresiva, rasgo inherente al género que se ve así reforzado. Sin embargo, en algunos proyectos sorprendentes, la imagen no se introduce solo como mera ilustración, sino que abandona su papel subsidiario respecto a la palabra para establecer relaciones de complementariedad que se conciben en el proceso creativo, se plasman en el resultado y afectan a la recepción. Así, la fotografía se erige como causa, efecto o complemento necesario del microrrelato en *Foto-relatos* (Antonio Cardiel; con formato de *blog*, aunque alojado como página *web*), en *Proyecto fotocuento* (Martín Gardella, escritor, y Christian Pereira, fotógrafo) o en *El oscuro borde de la luz* (Juan Yanes). Lo mismo ocurre con diverso tipo de imágenes en *Microrrelatos ilustrados* (Sara Lew) -dibujos, pinturas, animaciones y fotografías- o en la sección E-Nanos” -nanorrelatos ilustrados- del *blog Embriogénesis y nanorrelatos* (Marcos Ley González), que cuenta con la colaboración de la pintora Mercedes Roglá.

Otros proyectos dan un paso más allá e introducen vídeos, como *Luz de Noche* (Giselle Aronson) o *La espada oxidada* (Manuel Espada). Y también se pueden encontrar iniciativas más novedosas y experimentales, como los “graforismos”, una especie de microrrelatos de animación que Luis Montero incluye en su *blog 0,23*, o las “piezas sonoras y radio *performances*” que María Paz Ruiz inserta en su bitácora *Diario de una cronopia*, definido por la autora como “*blog* de microrrelatos Pop”.

En los últimos años, se ha especulado en torno a la “muerte” del *blog*, es decir, el desplazamiento que puede sufrir este formato por parte de otros aún más inmediatos,

participativos y accesibles, en los que la microficción también ha irrumpido con una fuerza arrolladora. Nos estamos refiriendo a las denominadas redes sociales, en concreto a Facebook y, sobre todo, a Twitter. Aunque no se puede descartar que los avances en las nuevas tecnologías y en la comunicación digital ofrezcan muy pronto soportes más atractivos que las bitácoras, de momento los datos de su presencia en la red y, en concreto, de su relevancia en la difusión de la microficción no inducen a pensar en una desaparición inminente.

Pero, efectivamente, Twitter<sup>65</sup> se ha erigido como una potente red de “nanoblogs” o “microblogs” que favorece el tráfico de microficciones, ya que todos los mensajes han de contar con ciento cuarenta caracteres como máximo. Además, se ha convertido en un importante soporte para divulgar noticias y novedades que se producen en el mundo real o en el universo virtual de la minificción, ya que muchas de las páginas *web* y *blogs* mencionados pueden seguirse desde Twitter. Sin embargo, la objeción más evidente es que, al margen de sus dimensiones sociales e informativas, la misma esencia de esta red, basada en la espontaneidad, inmediatez, exposición pública, accesibilidad y actualidad afecta necesariamente a los requisitos de cualquier obra literaria. En definitiva, pocos *tweets* o mensajes publicados como microrrelatos pueden ser considerados como tales, ya que la gran mayoría no son más que ocurrencias ingeniosas que cumplen, eso sí, con la máxima de la brevedad. En cuanto a las noticias relacionadas con la microficción que encontramos en Twitter, se suelen encontrar

---

<sup>65</sup> Remitimos a la información sobre Twitter ofrecida por Juan Diego Polo: “Twitter nació en 2006 y aunque ha sido utilizado durante varios años por usuarios de áreas muy específicas, sólo en 2009 la herramienta ha empezado a utilizarse por las grandes masas, estando la página twitter.com entre las veinte más visitadas del mundo” (*Twitter...* 3). Millones de personas de todo el mundo comparten información de todo tipo desde ordenadores y teléfonos móviles a través de esta aplicación, que permite a sus usuarios escribir breves textos de hasta ciento cuarenta caracteres. Cada usuario puede decidir leer en su página principal los textos de otra persona o grupo de personas, teniendo siempre disponible lo que otros han escrito recientemente, de forma que un usuario A puede decidir “seguir” a los usuarios B, C y D, recibiendo los textos que escriben sin tener que acceder a la página de cada uno de ellos. Cada usuario puede, así, tener una lista de “seguidos” (*following*) y de “seguidores” (*followers*). Los “seguidores” leerán los textos publicados por el “seguido” en sus páginas personales (*Twitter...* 6).

también alojadas en otros soportes digitales y, en su mayoría, se refieren a los innumerables concursos –muchos de ellos de dudoso planteamiento literario y algunos con claras intenciones promocionales y publicitarias-, que pretenden atraer a un público predominantemente joven, cuyas vías de información preferentes y a veces exclusivas son las redes sociales.

### **CUANDO EL RIESGO ES MORIR DE ÉXITO...**

El abrumador panorama de la minificción resulta tan interesante como confuso e insondable, sobre todo en el mundo virtual. Los nuevos soportes digitales ofrecen variadas posibilidades expresivas e Internet ha favorecido que la creación, difusión y recepción de la literatura microficcional se haya popularizado, al margen de directrices editoriales o académicas. Pero, en consecuencia, al estudioso que pretenda abordar el asunto con un mínimo rigor, se le presentarán complejos retos, como muestran las siguientes palabras de Violeta Rojo (“Atrapados en la red...”):

La minificción, gracias a la red, se ha convertido en un género conocidísimo, pero también se ha comenzado a tratar como algo que se considera muy fácil de escribir, porque con un poco de gracia y sin mucho esfuerzo algo saldrá. Pero no es sólo el problema de lidiar con los ignoros, sino que ahora desbrozar de esta montaña de textos los que valen la pena se ha convertido para nosotros en una tarea difícilísima. Sobre todo, porque pareciera que este maremágnum hubiera alejado a la minificción de la literatura.

### **Banalización de la narrativa brevísima: factores**

¿Cuáles son los factores que han impulsado el fulgurante camino de la microficción, sobre todo del microrrelato, hacia un éxito sin precedentes y que, de

forma paralela, amenazan con banalizarla y desprestigiarla? Los elementos que pueden favorecer la precipitación de los géneros minificcionales hacia lo *subliterario*, *infraliterario* o *paraliterario* son de variada índole y los podríamos resumir en los siguientes: la creencia errónea de que para crear literatura microficcional basta con cumplir el requisito de la brevedad; el oportunismo editorial que, aprovechando “el tirón” de un género que parece estar de moda y guiado por claros intereses comerciales, ha contribuido a la proliferación de compilaciones y antologías en que se incluyen todo tipo de microtextos; la espontaneidad propiciada por los soportes digitales, a los que cualquier usuario tiene acceso y en los que se vierten toda clase de creaciones sin necesidad de superar filtros fiables; la confusión entre lo que las herramientas tecnológicas pueden aportar como medio de divulgación eficaz y su cuestionable efecto transformador en la literatura; ciertas iniciativas ingeniosas que, alejadas de parámetros literarios, no pasan de ser experimentos curiosos o atractivos; y, por último, los concursos, fenómeno en que con frecuencia confluyen todos estos factores de manera inquietante. Revisaremos algunos ejemplos en que se configuran estos problemas y dedicaremos un apartado específico a los concursos.

La banalización de la microficción y, en concreto, del microrrelato, se asienta sobre la falta de conocimiento acerca del género, a la que se añade cierta osadía. Como indica Violeta Rojo, en la red se pueden encontrar microtextos magníficos junto a otros exentos del más mínimo resquicio de calidad literaria (*ibídem*):

Si bien he encontrado magníficos escritores, maravillosos ejemplos, geniales resultados en las brevedades de la red, a veces me siento absolutamente ofendida e insultada por la manera superficial y facilona con que cualquier bicho de uña que esté pasando por allí, sin pudor de ninguna clase, sin haberse leído en su vida ni un mal poema, se siente escritor porque considera en su insipiencia que esas cositas corticas son facilitas de escribir.

Las nuevas tecnologías han favorecido ciertos experimentos en torno al microrrelato. En ocasiones se han presentado como simples iniciativas lúdicas, pero otras veces se erigen como defensoras de una supuesta función transformadora que los soportes digitales ejercerían sobre la literatura.

*Narratopedia*, proyecto creado en 2008 y encabezado por el profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Jaime Alejandro Rodríguez, se autodefine<sup>66</sup> como “plataforma para la creación (colectiva) de contenidos digitales que promueve el trabajo colaborativo y la publicación de entradas de diversa índole, ya que ofrece una poderosa herramienta de edición de hipermedias”, promueve “el estudio de nuevos modos narrativos y las derivaciones educativas del fenómeno de la cibercultura” y una de sus iniciativas es, por ejemplo, la publicación de cuentos que no pueden superar las seis palabras.

En esta línea y como “vuelta de tuerca” a la limitación en el número de palabras o de caracteres combinada con la interacción propiciada por la red, se han puesto en marcha propuestas lúdicas como “la cuenta regresiva”, que consiste en ir añadiendo microrrelatos de uno o varios autores con una progresión descendente desde cierto número de palabras a una sola (en *blogs* como *Los cuentitos* o *Ráfagas, parpadeos*, ya citados); o la iniciativa presentada por Juan Andrés Muñoz en el VI Congreso Internacional de minificción (Bogotá, 2010), “La Experiencia Relatwitter: un ejemplo de microficción y creación colectiva”, en referencia al juego conocido como “cadáver exquisito” y desarrollado en Twitter.

---

<sup>66</sup> La autodefinición completa de *Narratopedia* se puede encontrar en su página de inicio (<http://narratopedia.net>; última fecha de consulta: 1/5/2011). Y Bruno De Vecchi realiza un análisis riguroso de esta iniciativa en su artículo “La *Narratopedia*. Un proyecto colaborativo único en América Latina”. *Versión* 22, UAM (2009): 225-236.

## Los concursos o “la caja de Pandora”

Sin duda alguna, los concursos han sido y siguen siendo el medio más eficaz para popularizar la microficción. Como dato curioso, se puede comprobar que en el período de un año (2010) y aprovechando el sistema de alertas que *Google* ofrece al usuario, pueden llegar a nuestro correo electrónico cerca de mil convocatorias de concursos relacionados con “microrrelato”, “minicuento” y “cuento breve”. Lo que hace suponer que serán muchos más los que se convocan, ya que ni el buscador rastrea todas las referencias, ni todos los concursos se anuncian en la red.

Algunos de ellos se plantean y se fallan según rigurosos criterios de calidad literaria, y –como se comprobará más adelante- ciertas antologías relevantes para la consolidación del género son el resultado de prestigiosos certámenes. Sin embargo, otros muchos contribuyen a potenciar ciertas lacras que arrastra la literatura minificcional en los últimos años, mencionadas anteriormente.

Los condicionantes e intereses que rigen los planteamientos de estos certámenes son variadísimos y responden a criterios geográficos, de extensión textual, temáticos, publicitarios... Algunos ejemplos pueden servir para comprobar esta diversidad.

La denominación del concurso suele dar la clave de la cobertura geográfica pretendida, como ocurre en los siguientes, que se han ordenado desde lo universal a lo local: “I Certamen Mundial de microrrelatos”, “II Concurso Internacional de microrrelatos *Museo de la Palabra*”, “I Concurso Nacional de microcuento *Solo 4 – 2011*” (Perú) o “Primer Concurso de microrrelatos Asociación Cultural Calle del Sol (Santander)”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Debido a su frecuente inestabilidad y por el carácter comercial de algunas de estas iniciativas, se ha optado por incluir aquí las fuentes de información, pero no se reflejan en la Bibliografía. Las referencias de estos concursos han sido tomadas de las siguientes páginas *web* (última fecha de consulta: 1/5/2001): <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com> (“I Certamen Mundial de microrrelatos”); <http://museodela palabra.com> (“II Concurso Internacional de microrrelatos *Museo de la Palabra*”); <http://suplementosolo4.com>.

Los requisitos sobre la extensión textual se incluyen en las bases del concurso y existe un auténtico abanico de posibilidades y referencias para medir la brevedad: “I Premio BCN de nanorrelato” (entre una y diez palabras); “IV Concurso Literario de relatos hiperbreves Movistar” (hasta ciento cincuenta caracteres); “IV Concurso de Relatos en Cadena” (cien palabras como máximo); “VII Certamen de relato breve: un metro de 350 palabras...” (límite de trescientas cincuenta palabras)<sup>68</sup>; etc.

Aunque en muchos se propone libertad temática, otros se plantean en torno a un tema o motivo determinado. Algunos concursos van modificando sus intereses en ediciones sucesivas o los diversifican en una misma convocatoria, como en los llevados a cabo por *elmundo.es*, entre cuyos reclamos temáticos se pueden leer los siguientes: “Para celebrar el día de la madre” (II); “Con motivo de la feria del libro” (III), edición en que se plantearon secciones dedicadas al microrrelato de ciencia-ficción, de terror y erótico; o “Un homenaje a la peseta” (V). En muchos casos, los certámenes optan por la especialización temática, que se mantiene constante en las sucesivas convocatorias: “II Premio Algazara de microrrelatos” (humor), “VII Concurso de microrrelatos mineros Manuel Nevado”, “III Concurso de microrrelatos sobre abogados”, “III Certamen Internacional de Literatura Hiperbreve *El Rioja y los 5 Sentidos*” (dedicado al vino y con un planteamiento en el límite entre lo cultural y lo publicitario) y muchos más<sup>69</sup>.

---

[blogspot.com](http://blogspot.com) (“I Concurso Nacional de microcuento *Solo 4 – 2011*”); <http://asociacionculturalcalleel.sol.blogspot.com> (“Primer Concurso de microrrelatos Asociacion Cultural Calle del Sol (Santander)”).

<sup>68</sup> Las referencias han sido tomadas de las siguientes páginas *web* (última fecha de consulta: 1/5/2001): <http://www.eldigoras.com> (“I Premio BCN de nanorrelato”); <http://www.movistar.es> (“IV Concurso Literario de relatos hiperbreves Movistar”); <http://www.escueladeescritores.com> (“IV Concurso de Relatos en Cadena”); <http://www.traficantes.net> (“VII Certamen de relato breve: un metro de 350 palabras...”).

<sup>69</sup> Las referencias han sido tomadas de las siguientes páginas *web* (última fecha de consulta: 1/5/2001): <http://www.elmundo.es> (concursos de microrrelatos digitales de *elmundo.es*); <http://www.hipalage.com> (“II Premio Algazara de microrrelatos”); <http://www.abogados.es> (“III concurso de microrrelatos sobre abogados”); <http://www.fundacionjuanmunizzapico.org> (“VII Concurso de microrrelatos mineros Manuel Nevado”); <http://www.vinoturismorioja.com> (“III Certamen Internacional de Literatura Hiperbreve *El Rioja y los 5 Sentidos*”).

Y a estos se podrían añadir unos cuantos concursos con fines comerciales en los que, a veces, no se precisa solo la extensión o el motivo temático que han de cumplir los microrrelatos participantes, sino también ciertas palabras que los autores han de incluir en sus creaciones. Después, los textos finalistas o ganadores pueden leerse en camisetas, etiquetas comerciales, posavasos y otros muchos artículos concebidos como parte de la mercadotecnia de la empresa patrocinadora del certamen. Por razones obvias, evitaremos mencionar ejemplos concretos de estas actividades publicitarias.

### **¿Un futuro incierto?**

Decíamos en un epígrafe anterior: “Cuando el riesgo es morir de éxito...”. ¿Es posible que la popularización del microrrelato acabe con el género? ¿Qué futuro puede tener una forma literaria que, por su brevedad y una mal entendida facilidad en su escritura, se ve condicionada constantemente por intereses e iniciativas extraliterarias más o menos disfrazadas?

En primer lugar, habría que distinguir entre la normalización del género y su popularización, ya que no son términos sinónimos ni los procesos a los que se refieren han de discurrir en paralelo. El verdadero éxito del microrrelato debería comprender su consolidación genérica, el establecimiento de un canon que –aunque sea flexible- no admita modificaciones en su esencia literaria y una amplia difusión de las creaciones con auténtica relevancia cultural y artística.

En segundo lugar, es imposible controlar o restringir las múltiples y diversas actividades en torno a la microficción que se han ido revisando en este capítulo. Pero sí es necesario distinguir unas de otras para evitar que la contaminación y el desprestigio empañen su verdadera dimensión estética, confunda a los lectores y obstaculice su estudio.

El futuro del microrrelato habrá de construirse sorteando estas dificultades y para ello será imprescindible la continuidad en la creación de calidad, el rigor de críticos e investigadores y la selección adecuada de los editores. Todo lo demás es humo que, paradójicamente, puede impedir que veamos dónde está el fuego.

## **PARTE III**

**ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS PUBLICADAS EN ESPAÑA**

**(1990-2011)**



## **CAPÍTULO 10**

### **RELEVANCIA DE LAS ANTOLOGÍAS DE MICRORELATOS**

#### **PUBLICADAS EN ESPAÑA**

La consolidación del microrrelato como género literario o, si se prefiere, como forma literaria diferenciada, se asienta sobre diversos agentes que han intervenido de manera decisiva en su canonización, han favorecido su difusión y han propiciado la investigación de su historia y de su conceptualización teórica. Como se ha podido comprobar en capítulos precedentes, se trata de un complejo proceso en que creadores, críticos, investigadores, editores y lectores han ido construyendo lo que hoy entendemos por microrrelato.

En este marco, la proliferación de antologías genéricas a ambos lados del Atlántico durante los últimos veinte o treinta años se erige como pilar fundamental, ya que en torno a estos volúmenes se produce un proceso de constante realimentación en el que convergen e interaccionan todos los agentes implicados.

#### **ALGO MÁS QUE COMPILACIONES DE TEXTOS**

En general, las antologías se erigen como recursos fundamentales para el conocimiento de un género literario o de la producción textual de ese género dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Además, son excelentes indicadores del tipo de lectura e interpretación realizadas por lectores especializados, es

decir, por los antólogos que las elaboran y con frecuencia añaden valiosas aportaciones teóricas y críticas. En consecuencia, una antología elaborada con el rigor necesario, puede convertirse en una útil herramienta para lectores, profesores e investigadores (Zavala, *Cartografías del cuento...* 297-98).

Al aplicar estos rasgos generales a las antologías de microrrelatos, profundizar en el fenómeno de su proliferación y considerar todos los agentes implicados, se llega a la conclusión de que estamos ante un proceso circular y multidireccional que contribuye al desarrollo y conceptualización del género, además de ostentar un papel relevante en su difusión: “La creación de una antología, en cierto modo, organiza un canon: a través de ella se buscan prosélitos, se exhiben preferencias, se marcan y difunden pautas, se exponen y organizan autoridades” (Pollastri, “Los desafueros del coleccionista...” 36).

### **El eje de un proceso circular y multidireccional**

La elaboración de una antología supone la necesaria complicidad de los autores de los textos, el antólogo que concibe un nuevo libro y el editor que decide publicarlo. “Toda antología es el resultado de un largo proceso de lectura, análisis y criba” en que el elaborador ha de tomar importantes decisiones que configuren su objetivo final: género al que va a dedicar la colección, extensión del volumen y de los textos, criterios para seleccionar los autores y los textos que serán incluidos, diseño tipográfico, prólogo... (Zavala, *Cartografías...* 298-02). Tras su elaboración y publicación, lo que se le ofrece al lector no es una obra de creación original, pero tampoco se trata de una simple compilación de textos. Se ha añadido un “intermediario” entre autor y lector que impone sus propios criterios de lectura y selección, ha creado un nuevo contexto para las creaciones elegidas y pretende hacer partícipe al lector de sus decisiones e interpretaciones. En definitiva, el acto de comunicación literaria ha sido alterado.

En las antologías de microrrelatos, este proceso de elaboración constituye un verdadero ejercicio de recontextualización, relectura, reinterpretación y redifusión por parte del antólogo, que concibe una obra nueva desde criterios subjetivos. Es decir, “reunir microrrelatos se vuelve un ejercicio irreverente en el que, por la naturaleza proteica del objeto acuñado [...], el compilador crea sentidos a partir de la palabra de otro: *dispositio* y *elocutio* forman parte, en este caso, de la *inventio*” (Pollastri, *ibídem*, 35-36). Así, algo básico como la adscripción genérica de los textos recogidos, no está definida solo por la posición del autor, sino también por el criterio del seleccionador, que compartirá con el lector (Rojo, “De las antologías de minicuento...” 133).

En la recepción de esa obra, lectores, futuros creadores, críticos e investigadores captan y comparten los nuevos sentidos que, gracias a su característica fractalidad, adquieren los textos compilados: la agrupación de ciertos microtextos en volúmenes colectivos más o menos homogéneos permite a los lectores delimitar e identificar progresivamente el género; la difusión de textos emblemáticos provoca un efecto mimético entre los nuevos creadores, que perciben en ellos ciertos rasgos caracterizadores que consciente o inconscientemente imitan; profesores, críticos e investigadores se valen de las antologías como valiosas herramientas para delimitar el corpus textual y reformular principios a la vista de los nuevos elementos que entran a formar parte de estas selecciones (Brasca, “Criterio de selección...” 107-08); y esta reformulación teórica influye, a su vez, en los criterios con que se conciben nuevas antologías.

### **¿Y si se convierten en atajos erráticos?**

Debemos ser ecuánimes y mostrar también algunos aspectos no tan positivos de esta “fiebre” por publicar antologías de microrrelatos. Si el antólogo no conoce bien el género o el editor prima el tirón comercial del “género de moda” sobre otros criterios literarios, es muy probable que el resultado sea una colección que contribuya a la confusión y se convierta en un obstáculo y no en un apoyo válido para su canonización y difusión.

Es cierto que en nombre de este género emergente se han publicado selecciones de lo más variopintas y que con cierta frecuencia los editores recurren a una supuesta facilidad y ligereza de lectura como reclamo. Y también es frecuente que se promocionen algunas antologías como si fueran auténticas panaceas para conocer el género “picoteando” unos cuantos textos, sin aludir siquiera a que se trata de compilaciones de textos recontextualizados que, en su mayor parte, formaban parte de obras con identidad propia, que fueron concebidas por sus autores según criterios de unidad y coherencia. A la postre, estas actitudes contribuyen a devaluar el microrrelato y son en parte responsables de cierto desprestigio del género en algunos círculos académicos o literarios. Así lo explica Francisco Rodríguez Criado al exponer su tesis sobre la necesidad de acabar con el enfoque frívolo en la divulgación del microrrelato, al que puede contribuir la profusión de antologías (“Cuando leer microrrelatos es lo más parecido a no leer”<sup>70</sup>):

El mensaje a la larga podría ser: “Lean ustedes microrrelatos. Dura tan poco su lectura que es lo más parecido a no leer nada”. [...] el microrrelato debería convertirse en un género literario pujante en el siglo XXI no porque permita picar aquí y allá, sino a pesar de ello. [...] si queremos sintonizar con el género, empaparnos de su espíritu, recoger el testigo de sus enseñanzas, es

---

<sup>70</sup> Este artículo se puede encontrar en el *blog* de Francisco Rodríguez Criado, *NarrativaBreve.com* (<http://lanarrativabreve.blogspot.com>, 20/2/2010; última fecha de consulta: 12/7/2011).

necesario prestarle atención y tiempo en vez de tratarlo como si fuera un simple entremés literario. [...] No me resta más que invitar a una lectura consciente (para variar) no de microrrelatos sino de libros de microrrelatos, y si me dan a elegir, no recopilaciones de varios autores –demasiado eclecticismo– sino de un mismo autor.

Estamos de acuerdo con González Criado en que leer únicamente antologías de microrrelatos no puede constituir un “atajo” para conocer el género. Pero no creemos que su tesis invalide la nuestra, siempre que se espiguen con suficiente claridad las características de una muestra representativa de antologías y se analicen los criterios de selección que han tenido en cuenta los antólogos. Solo así podremos profundizar en la heterogeneidad de este fenómeno y situarlo en el lugar que le corresponde.

#### **UN PANORAMA HETEROGÉNEO**

El reconocimiento de las múltiples funciones que aglutinan las antologías de microrrelatos explicaría ciertas diferencias que se pueden observar entre Hispanoamérica y España en torno a este fenómeno.

El microrrelato hispanoamericano cuenta con hitos tempranos que impulsan el género y favorecen su arraigo en ese continente, como *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, o *El libro de la imaginación* (1970), de Edmundo Valadés. En fechas más recientes, varias antologías recogen el vigor del microrrelato hispanoamericano, pero la inclusión en las mismas del microrrelato español es más tardía y tímida, como se puede apreciar en la serie de Raúl Brasca: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), *Dos veces bueno dos. Más cuentos brevísimos latinoamericanos* (1997) y *Dos veces bueno tres. Cuentos breves de América y España* (2002). Además, en Hispanoamérica el caudal de

antologías nacionales es muy abundante, como se ha comprobado en el capítulo dedicado al microrrelato actual en México, Argentina, Venezuela, Chile, Colombia, Uruguay, etc.

Sin embargo, la primera antología publicada en España que se puede considerar genérica es *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), de Antonio Fernández Ferrer. En los volúmenes antológicos que se han ido publicando en nuestro país desde esa fecha, el microrrelato español va ganando terreno paulatinamente, progreso que refleja el creciente interés que va suscitando entre creadores, lectores, editores y críticos.

### **Delimitación del corpus: antologías de microrrelatos publicadas en España**

El primer problema que surge al intentar delimitar un corpus de antologías de microrrelatos deriva de la falta de consenso respecto a su identidad genérica. Con frecuencia aparecen microrrelatos en volúmenes de cuentos o se compilan junto a otras formas microficcionales. Para centrarnos en el objeto de estudio, solo se han considerado las antologías cuya selección demuestra cierto reconocimiento del estatuto genérico del microrrelato, aunque en algunas de ellas aparezcan algunos textos que no lo son. Este criterio nos ha llevado a excluir de la muestra títulos como, por ejemplo, los que forman parte de la serie “Pequeñas Resistencias”, publicada por la editorial Páginas de Espuma y dirigida por Andrés Neuman, que ya cuenta con cinco entregas: *Antología del nuevo cuento español* (2002), *Antología del cuento centroamericano contemporáneo* (2003), *Antología del nuevo cuento sudamericano* (2004); *Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño* (2005) y *Antología del nuevo cuento español (2001-2010)* (2010).

La segunda cuestión que se planteaba era la necesidad de limitar el tipo de soporte de las antologías seleccionadas y, en consecuencia, su ámbito de difusión. Como se pretendía realizar un muestreo de volúmenes publicados en España para valorar cómo este fenómeno repercute en la concepción del género en nuestro país, decidimos dejar al margen antologías en soportes digitales y compilaciones impresas que han sido publicadas en otros países. Desde el punto de vista de la recepción, se podría objetar que vivimos en una era de cultura global en la que se han borrado las fronteras geográficas, que carece de relevancia el lugar en que se publica un volumen y que Internet suple cualquier limitación en el flujo de información. Pero para el lector medio, que acude a una librería y hojea los libros que van saliendo al mercado editorial, el acceso a volúmenes publicados en otros países -y más si se trata del continente americano- aún presenta dificultades; y en Internet no se encuentra editado todo lo que circula en soporte tradicional, al menos de momento y hasta que la distribución del libro electrónico no se extienda y normalice. Además, en el capítulo “El microrrelato en la era de la globalización”<sup>71</sup> ya se abordó su difusión en Internet por medio de portales, páginas *web*, revistas electrónicas, *blogs* y redes sociales.

Así, se han excluido del corpus antologías disponibles en la red, como las publicadas por Ediciones Efímeras<sup>72</sup> -*Noche de Difuntos* (2009), *Noche de Paz* (2009), *Cortocircuitos. Antología de microrrelatos efímeros* (2010) y *Noche de San Valentín* (2010)- todas ellas con licencia *Creative Commons* y de descarga libre; las que han ido apareciendo en diversas páginas y revistas –los números monográficos del *Suplemento*

---

<sup>71</sup> Capítulo 9 de la Parte II.

<sup>72</sup> Se pueden encontrar y descargar las publicaciones de Ediciones Efímeras, proyecto creado sin ánimo de lucro y dedicado a la literatura en formato electrónico, en su página *web*: [www.edicioneseferas.com](http://www.edicioneseferas.com) (última fecha de consulta: 5/7/2011).

Ñ de *Literaturas.com*<sup>73</sup>-; otras que forman parte de certámenes vinculados a iniciativas comerciales –*libros recopilatorios del Certamen de Literatura Hiperbreve Pompas de Papel*, desde 2004 a 2009<sup>74</sup>-; etc.

También se ha prescindido de publicaciones editadas fuera de España, estuvieran en castellano o no. La mayoría de ellas ha visto la luz gracias a editoriales hispanoamericanas, aunque también se pueden encontrar algunas publicadas en Norteamérica y en Europa entre las que destacaríamos, por ser una antología bilingüe publicada en Múnich (Alemania) y estar dedicada al microrrelato hispánico, *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten* (1994), de Erna Brandenberger.

El criterio cronológico no ha complicado la selección, ya que partíamos de que en España, aunque haya habido otras antologías en que se recogían algunos microrrelatos, no existió conciencia genérica suficiente como para publicar volúmenes más o menos homogéneos hasta los años noventa, a diferencia de Hispanoamérica, donde la evolución de esta forma literaria llevaba la delantera y, en consecuencia, también existen antologías de publicación más temprana. Se planteaba la duda sobre *Cuentos breves y extraordinarios*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que, publicada por primera vez en Argentina (1953), en España se reeditó en varias ocasiones a partir de la década de los años noventa. Pero esta antología, cuyo valor de canonización y difusión para la consolidación del microrrelato es indiscutible, ya se abordó al explicar su relevancia en el proceso de legitimación y su papel fundacional

---

<sup>73</sup> *Relato hiperbreve I*. Suplemento Ñ 7 (2001); *Relato hiperbreve II*. Suplemento Ñ 14 (2002); *Relato hiperbreve III*. Suplemento Ñ 25 (2003); *Especial Hiperbreves*. Suplemento Ñ 33 (2004). Todos ellos disponibles en <http://www.literaturas.com> (última fecha de consulta: 01/08/2011).

<sup>74</sup> Son libros en formato *PDF* que se pueden consultar en [www.pompasdepapel.com/publicaciones](http://www.pompasdepapel.com/publicaciones) (última fecha de consulta: 01/8/2011).

respecto a la reconsideración de las funciones de autor, antólogo y lector en los volúmenes en que se seleccionan y reagrupan microficciones<sup>75</sup>.

Por último, hemos de precisar que se han considerado las antologías colectivas, es decir, se excluyen los volúmenes en que se recogen obras de un mismo escritor, tanto si han sido elaboradas por el propio autor como si ha sido un investigador quien ha ejercido las funciones de colector y crítico. A este último formato corresponderían, por ejemplo, las siguientes antologías publicadas recientemente por la editorial palentina Menoscuarto: *Las huellas del equilibrista* (2005), en la que José Luis Calvo Carilla reúne microrrelatos de Antonio Fernández Molina; *Disparates y otros caprichos* (2005), con textos de Ramón Gómez de la Serna recogidos por Luis López Molina; *Pez, astro y gafas* (2007), colección de prosas brevísimas de Federico García Lorca, preparada por Encarna Alonso Valero; o *Cuentos largos y otra prosa narrativa breve* (2008), colección de textos de Juan Ramón Jiménez seleccionados por Teresa Gómez Trueba.

### **Criterios de selección en las antologías de microrrelatos**

Algunos investigadores que han recalado en el estudio de las antologías de microrrelatos han avisado de que este es uno de los géneros más fácilmente antologables, debido a la brevedad y fractalidad de los textos; además, las selecciones siguen criterios tan variados que precisamente lo único que suele ser común a todas ellas es la limitada extensión de los microtextos (Rojo, “De las antologías de minicuento...” 131).

Efectivamente, entre las antologías publicadas en España, encontramos variedad de enfoques y concepciones, de modo que algunas presentan ciertas vacilaciones respecto al género de los textos que incluyen y otras parece que aceptan con total

---

<sup>75</sup> Capítulo 7 de la Parte II: “Proceso de legitimación del microrrelato”.

convicción un estatuto genérico diferenciado; algunas son temáticas, pero en otras no se tienen en cuenta los asuntos o motivos que se desarrollan en los relatos; en muchas se precisa un determinado límite en la extensión de los textos frente a otras en que se da la brevedad por supuesta; en algunas tienen cabida textos de la literatura universal, pero otras están restringidas a determinados ámbitos geográficos; la mayoría están en castellano, pero también existen algunas en otras lenguas hispánicas; las hay que recogen microtextos de todos los tiempos, frente a otras en que solo se incluyen microrrelatos actuales; y también se aprecian diferencias en cuanto a las circunstancias de elaboración y a las fuentes consultadas. En definitiva, se hace necesaria una sistematización de los diversos criterios empleados por los antólogos para esclarecer un panorama heterogéneo.

A la vista de la diversidad que arroja la muestra de antologías registradas, hemos establecido siete categorías –género, tema, extensión, espacio, idioma, tiempo y genealogía-, correspondientes a los criterios que se han tenido en cuenta para seleccionar los textos. Veamos las opciones en que se puede desglosar cada uno de esos criterios:

- Criterio genérico. Algunas selecciones que, por su título o por las explicaciones del colector, parecen estar dedicadas al cuento muy breve, al microcuento o al microrrelato incluyen de manera más o menos esporádica otras formas: fragmentos de obras más largas, relatos breves, poemas cortos, fábulas, textos gnómicos etc. Se trata, por tanto, de antologías poligenéricas que no establecen límites claros entre las diversas formas microfccionales. Frente a ellas, existen otras en que la selección de microtextos pretende mantenerse en los límites del microrrelato y, en consecuencia, ofrecen textos que responden a sus rasgos genéricos, aunque se muestre cierta flexibilidad condicionada por el

intrínseco carácter proteico del género y se pueda apreciar la inclusión de formas fronterizas.

- Criterio temático. En muchas antologías no se repara en los temas o asuntos de los que tratan los textos y existen algunas en que la organización temática constituye un criterio de estructuración interna, pero no de selección de los mismos. En ambos casos se trata de volúmenes de temática heterogénea. Sin embargo, la recurrencia de temas, motivos, claves o enfoques se erige como elemento común y determinante para elaborar algunas compilaciones. A estos volúmenes de temática homogénea los solemos denominar simplemente antologías temáticas.
- Criterio de extensión. La brevedad de los textos es la condición *sine qua non* y más fácilmente identificable en este tipo de antologías. El antólogo puede dar esta cualidad por supuesta y coleccionar textos sin precisar limitación en su extensión, aunque se mantengan dentro de los cánones comúnmente aceptados -preferiblemente, que el texto no exceda de una página- y se tengan en cuenta rasgos complementarios a la brevedad como la concisión, la condensación o la intensidad. Pero en bastantes selecciones se precisa y explicita el límite de extensión que cumplen los textos recogidos. Además de la mencionada medida de una página, los parámetros se pueden establecer según el número de caracteres, palabras o líneas.
- Criterio geográfico. Ni el minicuento -en el sentido general de cuento muy breve- ni el microrrelato son formas exclusivas de la literatura hispánica. Es lógico que si un antólogo pretende dar a conocer la presencia de estas formas en el acervo cultural y literario universal, incluya microtextos pertenecientes a tradiciones de diversos países y continentes. Pero también es comprensible que

las selecciones de muchas antologías se orienten hacia textos de la literatura hispánica y preferentemente hispanoamericana, ya que es en este ámbito donde el microrrelato ha mostrado un mayor arraigo. Por otro lado, el afán por antologar microrrelatos de ámbito nacional, regional o local es menos acusado en España que en Hispanoamérica, pero existen algunas compilaciones que ejemplifican esta tendencia.

- Criterio de idioma. Como era de esperar, la mayor parte de las antologías publicadas en España ofrecen textos en castellano, idioma en que se crearon o lengua a la que se traducen. Pero también encontramos algunos volúmenes con microrrelatos en catalán y en gallego, lo cual indica que el género también ha encontrado aceptación en otras literaturas hispánicas.
- Criterio cronológico. Aunque el microrrelato es un género que se forma fundamentalmente a lo largo del siglo XX y llega hasta nuestros días, pero, como sabemos, han existido textos narrativos muy breves en todos los tiempos. En varias antologías, se recogen textos que podríamos denominar “pregenéricos” junto a otros pertenecientes a diversas etapas en la evolución del microrrelato. Hay otras, sin embargo, en que solo se incluyen muestras de las diversas etapas o períodos de la formación y desarrollo del género -en este trabajo hemos distinguido tres: formación, legitimación y consolidación- y a veces la selección queda restringida a microrrelatos actuales.
- Criterio genealógico. Las antologías propiamente dichas son selecciones de textos recabados y agrupados por considerarse especialmente representativos o paradigmáticos. Este principio general no siempre se cumple en las colecciones que nos ocupan, ya que también hay compilaciones en que se recogen textos creados expresamente para formar parte de ellas, sin que medie un verdadero

proceso de selección sobre obras ya existentes. Además, las antologías de microrrelatos pueden concebirse en relación con otras actividades culturales previas como certámenes, encuentros o congresos de investigadores y diversas iniciativas de medios de comunicación (revistas, programas de radio, *blogs*...). Por otro lado, son muchas las antologías de microrrelatos en las que el antólogo realiza una selección sin que existan actividades previas que condicionen la conformación del libro.

### **Muestra de antologías publicadas en España. Caracterización y aproximación cuantitativa a los criterios de selección**

Con el objetivo de conformar una unidad textual coherente y al margen de otros posibles criterios, el elaborador de una antología de microrrelatos ha de tener en cuenta los principios expuestos para elaborar una selección según las opciones que se le presentan en cada categoría. La calidad de la colección dependerá en gran medida del rigor con el que se tomen estas decisiones.

En la siguiente tabla se aplica cada criterio, con sus posibles opciones, a una amplia muestra de antologías publicadas en España desde 1990 hasta marzo de 2011, ordenadas cronológicamente. Dada la proliferación de volúmenes antológicos con ediciones de reducida tirada o escasa distribución a los que es difícil acceder, no se ha pretendido realizar un recuento exhaustivo, sino acotar una muestra con suficiente representatividad del fenómeno.

Se apreciará que el cuadro pretende resumir la caracterización de estas antologías según los criterios de selección que los elaboradores de las mismas han aplicado. Para facilitar una primera aproximación cuantitativa, se exponen los resultados de este rastreo en gráficos que sintetizan los datos obtenidos en cada criterio. Pero con

el cuadro de caracterización de las antologías y los gráficos derivados del mismo no se pretende reflejar una taxonomía cerrada e inflexible, ya que se parte de que la muestra no es exhaustiva y, además, en cada libro habrá que explicar y matizar el modo en que se reflejan y combinan los rasgos derivados de las opciones elegidas. Es decir, será necesario un análisis posterior que permita su valoración.

En los siguientes capítulos se irá abordando cada criterio y la aplicación de las posibles opciones a diversos títulos de la muestra. Se ha descartado realizar una sucesión de estudios exhaustivos de cada una de las antologías, que resultaría excesivamente reiterativa, falta de organización y poco concluyente. En su lugar, se ha optado por ir profundizando en criterios y opciones, analizar su aplicación a ciertas antologías y valorar su funcionalidad. Pero, con el fin de ofrecer también estudios más pormenorizados y completos de algunos libros cuyo interés los aconsejaban, en cada apartado se ha diferenciado un epígrafe dedicado a un volumen destacado<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> En los capítulos siguientes que conforman esta Parte III, hemos optado por incluir en notas a pie de página las citas completas de las antologías que se van mencionando. Como se aborda el estudio de las mismas según diversos criterios de caracterización, se ha considerado pertinente anotar la cita completa de cada una solo la primera vez que se nombra. Los números que siguen entre paréntesis a los títulos de los microtextos citados corresponden a la página o páginas de la antología en que se localizan.

## ANTOLOGÍAS DEL CORPUS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN

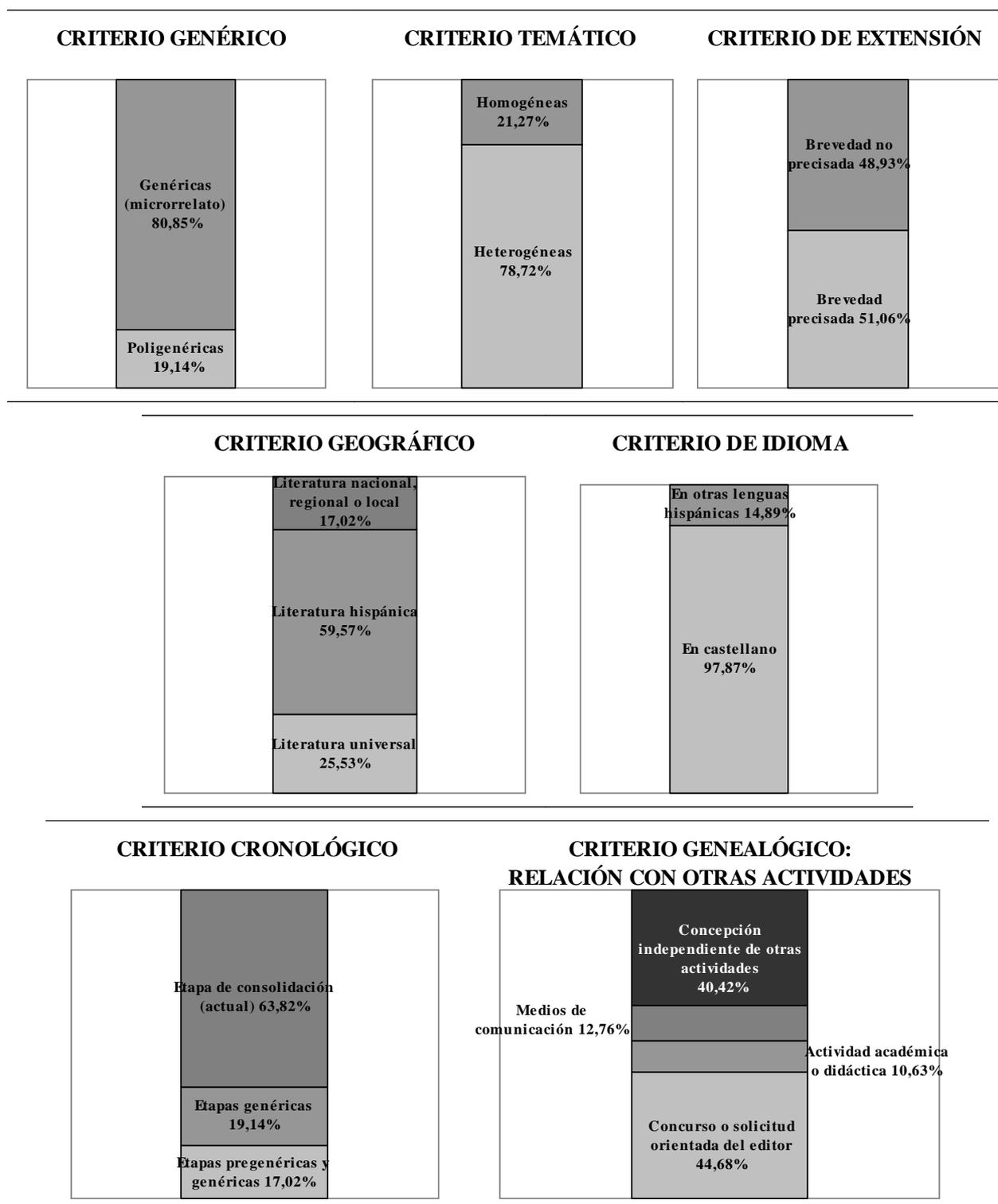
MUESTRA DE ANTOLOGÍAS: TÍTULOS Y AÑOS DE PUBLICACIÓN	CARACTERIZACIÓN DE ANTOLOGÍAS SEGÚN CRITERIOS DE SELECCIÓN																	
	GENÉRICO		TEMÁTICO		DE EXTENSIÓN		GEOGRÁFICO			DE IDIOMA		CRONOLÓGICO			GENEALÓGICO: RELACIÓN CON OTRAS ACTIVIDADES			
	Poligénicas	Genéricas	Heterogéneas	Homogéneas	Brevedad no precisada	Brevedad precisada	Literatura universal	Literatura hispánica	Literatura nacional, regional o local	En castellano	En otras lenguas hispánicas	Textos de etapas pregenéricas y genéricas	Textos de varias etapas genéricas	Textos actuales (etapa de consolidación)	Concurso o solicitud del editor	Actividad académica / didáctica	Medios de comunicación	Concepción independiente
<i>La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo...</i> (1990)		●	●		●		●		●		●							●
<i>Quince líneas. Relatos hiperbreves</i> (1996)		●	●		●		●		●				●	●				
<i>Dos veces cuento. Antología de microrrelatos</i> (1998)		●	●		●		●		●		●							●
<i>Ojos de aguja. Antología de microcuentos</i> (2000)	●		●		●		●		●		●							●
<i>Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos</i> (2001)		●	●		●		●		●				●	●				
<i>Lavapiés. Microrrelatos</i> (2001)	●			●	●		●		●				●	●				
<i>Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves</i> (2001)		●	●		●		●		●			●						●
<i>Antología de cuentos e historias mínimas</i> (2002) (361-406)	●		●		●		●		●		●							●
<i>Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura</i> (2004) (345-406)		●	●		●		●		●				●		●			
<i>Grandes minicuentos fantásticos</i> (2004)	●			●	●		●		●			●						●
<i>Microrrelatos. Antología y taller</i> (2004)		●	●		●		●		●		●				●			

<i>Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera</i> (2005)		•	•		•			•		•				•			•		
<i>De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos</i> (2005)		•		•	•		•			•			•						•
<i>Fábula rasa</i> (2005)	•		•		•			•		•			•						•
<i>MicroQuijotes</i> (2005)		•		•	•			•		•			•						•
<i>Microvisions. Microrelats</i> (2005)		•	•			•		•		•	•			•	•				
<i>La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico</i> (2005)		•	•		•			•		•			•						•
<i>Microscopios eróticos</i> (2006)		•		•	•			•		•				•		•			
<i>Microvisionaris. Microrelats</i> (2006)		•	•			•		•		•	•			•	•				
<i>Nubes de papel</i> (2006)		•	•			•			•	•				•	•				
<i>A contrarreloj I</i> (2007)		•	•			•			•	•				•	•				
<i>El límite de la palabra. Antología de microrrelatos argentinos...</i> (2007)		•	•		•				•	•				•					•
<i>Microveus. Microrelats</i> (2007)		•	•			•		•		•	•			•	•				
<i>Mil y un cuentos de una línea</i> (2007)	•		•			•	•			•				•					•
<i>Mundos mínimos...</i> (2007) (133-243)		•	•		•				•	•				•		•			
<i>Relatos relámpago</i> (2007)		•	•		•				•	•				•					•
<i>A contrarreloj II</i> (2008)		•	•			•			•	•				•	•				
<i>Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafa</i> (2008)	•		•			•	•			•		•							•
<i>Microbis. Microrelats</i> (2008)		•	•			•		•		•	•			•	•				
<i>Relatos en cadena. Los mejores microrrelatos en la Cadena...</i> (2008)		•	•			•		•		•				•	•		•		
<i>Cuentos para sonreír</i> (I Premio Algazara de Microrrelatos) (2009)		•		•		•		•		•				•	•				
<i>I Certamen Universitario "Campus-Microrrelatos"</i> (2009)		•	•			•		•		•				•	•				
<i>Más cuentos para sonreír</i> (II Premio Algazara de Microrrelatos) (2009)		•		•		•		•		•				•	•				
<i>Microantología del microrrelato</i> (2009)	•		•		•		•			•		•							•

<i>Microorganismes. Microrelats</i> (2009)		●	●		●		●		●	●			●	●				
<i>Microrrelato en Andalucía</i> (2009)		●	●		●				●	●			●					●
<i>Nin che conto. Para coñecer e gozar a microrrelato</i> (2009) *(u/l)		●	●		●		●		●	●		●				●		
<i>Por favor, sea breve 2. Antología de Microrrelatos</i> (2009)		●	●		●				●	●			●					●
<i>Relatos en cadena (2008-2009)</i> (2009)		●	●		●				●	●			●	●			●	
<i>Cuentos alígeros</i> (III Premio Algazara de Microrrelatos) (2010)		●		●		●			●	●			●	●				
<i>Dreceres. Microrelats</i> (2010)		●	●			●			●	●			●	●				
<i>Microantología del microrrelato II</i> (2010)	●		●		●		●			●		●						●
<i>Perversiones</i> (2010)		●		●		●			●	●			●	●			●	
<i>Relatos en cadena (2009-2010)</i> (2010)		●	●			●			●	●			●	●			●	
<i>Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos</i> (2010)		●	●		●				●	●			●				●	
<i>Amigos para siempre</i> (Premio de Microrrelatos Temáticos) (2011)		●		●		●			●	●			●	●				
<i>Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos...</i> (2011)		●	●		●				●	●			●					●
<b>47 ANTOLOGÍAS</b>	<b>9</b>	<b>38</b>	<b>37</b>	<b>10</b>	<b>24</b>	<b>23</b>	<b>12</b>	<b>28</b>	<b>8</b>	<b>46</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>30</b>	<b>21</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>19</b>
<b>100%</b>	<b>19,14</b>	<b>80,85</b>	<b>78,72</b>	<b>21,27</b>	<b>51,06</b>	<b>48,93</b>	<b>25,53</b>	<b>59,57</b>	<b>17,02</b>	<b>97,87</b>	<b>14,89</b>	<b>17,02</b>	<b>19,14</b>	<b>63,82</b>	<b>44,68</b>	<b>10,63</b>	<b>12,76</b>	<b>40,42</b>
	Poligénicas	Genéricas	Heterogéneas	Homogéneas	Brevidad no precisada	Brevidad precisada	Literatura universal	Literatura hispánica	Literatura nacional, regional o local	En castellano	En otras lenguas hispánicas	Textos de etapas pregenéricas y genéricas	Textos de varias etapas genéricas	Textos actuales (etapa de consolidación)	Concurso o solicitud del editor	Actividad académica / didáctica	Medios de comunicación	Concepción independiente
	GENÉRICO	TEMÁTICO	DE EXTENSIÓN		GEOGRÁFICO			DE IDIOMA		CRONOLÓGICO			GENEALÓGICO: RELACIÓN CON OTRAS ACTIVIDADES					

Cuadro 4

**APROXIMACIÓN CUANTITATIVA A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN EN LAS  
ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA<sup>77</sup>**



*Cuadro 5*

<sup>77</sup> Como se puede comprobar en la tabla anterior, en los criterios geográfico, de idioma y genealógico las opciones no siempre son excluyentes, por lo que la suma de los datos porcentuales en estas categorías no se corresponde exactamente con el número total de las antologías analizadas.

## CAPÍTULO 11

### CUENTO, MICROFICCIÓN Y MICRORRELATO

A lo largo de este trabajo se ha defendido que el microrrelato es un género histórico diferenciado del cuento. Es evidente que en su genealogía se produce una decantación a partir del relato breve, ya que su origen está marcado por las máximas de tensión, intensidad y unidad de efecto. Pero el conjunto de los rasgos que hemos designado como definidores del microrrelato –ficcionalidad compleja, virtualidad narrativa y brevedad extrema, además de los particulares requisitos y estrategias de los procesos de creación y lectura- no son rasgos genéricos del cuento, aunque se puedan apreciar en algunas muestras del mismo. En consecuencia, muchos procedimientos relacionados con elementos de su dimensión pragmática -situación, contexto, emisor, receptor-, de la historia narrativa -contenido, construcción macrosintáctica- y del discurso –construcción microsintáctica, lenguaje- plantean diferencias cuantitativas y cualitativas respecto al cuento. Por tanto, desde el cuento al microrrelato se ha producido un doble proceso de decantación y deslizamiento.

Por otro lado, aunque todo microrrelato pertenece a la microficción, no cualquier forma minificcional ha de ser un microrrelato. La microficción es una supercategoría donde se pueden incluir textos líricos, dramáticos, varios tipos de narraciones como la fábula, la anécdota, la leyenda, el mito o incluso textos descriptivos con componentes ficcionales -como el bestiario- y aforismos o breves ensayos con pinceladas narrativas. Sin embargo, cuando hablamos de microrrelato los límites entre las formas breves no están siempre claras. El microrrelato es un género especialmente proteico en cuyo

nacimiento intervienen diversos procedimientos de recuperación, incorporación y transmutación de elementos procedentes de otras categorías genéricas -antiguas y modernas, populares y cultas, literarias y no literarias, narrativas y no narrativas- que entran a formar parte de una clase textual diferente. Ya hemos explicado que, desde nuestro punto de vista, el microrrelato establece tres maneras o grados de contacto con otras formas y géneros: proximidad, hibridación y asimilación. Si se aplica esta gradación, se puede apreciar que, por ejemplo, una fábula de Esopo no puede considerarse un microrrelato, ya que las fábulas tienen sus propios principios genéricos; pero Augusto Monterroso puede asimilar y transmutar esos principios mediante diversos procedimientos -descontextualización de la historia, enfoque inusual y novedoso, estrategias orientadas a la sorpresa, la paradoja o la epifanía, recursos que evidencian distanciamiento, humor o ironía, desautomatización del discurso...- para crear un microrrelato *transcultural* con claros ecos fabulísticos.

Una de las pruebas que demuestra la relevancia de las vacilaciones intergenéricas en la historia del microrrelato es la profusión de misceláneas durante su proceso de formación y legitimación. Podríamos decir que las antologías poligenéricas son herederas de estas obras, ya que incluyen variedad de géneros. Los antólogos pueden tener varias razones para realizar este tipo de selecciones: es posible que -por desconocimiento o por convicción- no consideren relevante la distinción entre los diversos microtextos ficcionales, pero también puede que tomen esta decisión amparándose en que el microrrelato es una forma transgenérica, *des-generada* y equiparable a cualquier texto microficcional.

Por otro lado, en las antologías que denominamos genéricas, es decir, aquellas en las que se pretenden seleccionar exclusivamente microrrelatos, se percibe un mayor interés del antólogo por limitar su colección a textos que cumplan cánones más

restrictivos, sin que se excluyan por ello microrrelatos limítrofes que presenten hibridismo y otros muchos que se aprecia apropiación genérico-textual.

#### **ANTOLOGÍAS POLIGENÉRICAS: NO TODO ES LO QUE PARECE**

La consideración del microrrelato como variante no diferenciada del cuento da origen a antologías de relatos breves en que aparecen algunos microrrelatos. Pero ya se precisó que este tipo de selecciones han quedado al margen de la muestra que se analiza en este trabajo, formada por volúmenes dedicados al microrrelato o al minicuento y publicados en España desde la década de los noventa. Entre estas antologías, la orientación poligenérica no es demasiado abundante. Probablemente, esto se deba a que los volúmenes antológicos proliferan en nuestro país en un período reciente en que el canon del microrrelato ya ha sido establecido. En algunas de ellas parece que el antólogo es consciente del criterio de selección ambiguo que ha aplicado y lo manifiesta con términos poco específicos en los títulos -cuentos, microcuentos, historias mínimas-, aunque otras están encabezadas por el término microrrelato, a pesar de que en la selección se incluyen diversos tipos de microtextos.

En cualquier caso, el criterio genérico es el más espinoso de todos los que se manejan en una selección de microrrelatos y habremos de aplicar cierta flexibilidad al valorar su aplicación. Para revisar algunos de los volúmenes que hemos calificado como poligenéricos, nos detendremos especialmente en la concepción que el elaborador muestra del microrrelato o del microcuento y su coherencia con la selección de textos que ofrece.

José Díaz, en su “Breve historia y definición del microcuento” (165-67), que cierra la selección de su antología *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*<sup>78</sup> y precede a una cuidada bibliografía con datación de los autores y las obras de procedencia, realiza una excelente síntesis de la historia y la teoría del microrrelato. Así justifica su selección (167):

En esta antología hemos recogido algunos precedentes antiguos y modernos del género. Entre los autores en español que, mediado el siglo XX, asentaron el microcuento como forma literaria hemos procurado incluir los textos que forman el “canon”. Entre los autores posteriores el único criterio ha sido el gusto personal del antólogo.

Precisamente, al recoger “precedentes antiguos y modernos” se incluyen algunos textos que no se pueden considerar exactamente microrrelatos. También, la concepción de brevedad que aplica José Díaz es un tanto laxa –en general, propone como límite para el microcuento las dos cuartillas, pero algunos de los relatos que incluye son más extensos- y, aunque menciona rasgos canónicos como la elipsis, la sugerencia, la narración subyacente o la intertextualidad, no todos los microtextos que recoge responden a estas características. Así, encontramos textos que fácilmente se podrían adscribir a otros géneros: “El entrecano y las dos prostitutas” (20), de Esopo, es una fábula clásica con moraleja explícita; “El pobre campesino, en el cielo” (104-05), de Jacob y Wilhem Grimm, es un cuento corto con ecos populares y final moralizante; y “Cuentos largos” (141) de Juan Ramón Jiménez, es una temprana y condensada poética del microrrelato, por lo que se podría considerar una suerte de microensayo. Y también cuentos que difícilmente consideraríamos microrrelatos, no solo por su extensión –dos páginas o más-, sino porque la proporcionalidad de esta respecto a lo narrado es más

---

<sup>78</sup> Díaz, José. (ed.). *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

propia del relato breve: “El otro yo” (71-72), de Mario Benedetti; o “El cerdito” (109-11), de Juan Carlos Onetti. Estas y otras inclusiones han llevado a no considerar este volumen como una antología de microrrelatos, aunque contenga un buen número de ellos y la calidad de las obras seleccionadas no pueda cuestionarse (Víctor Vilardell, “*Ojos de aguja...*”, 12)<sup>79</sup>.

Además, en *Ojos de aguja* hay algunos textos limítrofes: el magnífico “Breve antología de la literatura universal” (152), de Faroni -Luis Landero-, ¿está más cerca del microrrelato o del microensayo?; y “Continuidad de los parques” (144-46), de Julio Cortázar, ¿se puede leer como microrrelato -así lo hace David Lagmanovich (*El microrrelato...* 207-220)- o más bien es un relato breve?

La antología *Lavapiés. Microrrelatos*<sup>80</sup> surgió de una original iniciativa de la editorial Ópera Prima: realizó un llamamiento para que los escritores que se sintieran identificados con el proyecto enviaran un relato inédito, con una extensión máxima de tres páginas y cuyo asunto estuviera relacionado con el popular barrio madrileño de Lavapiés, como metonimia del mestizaje y de una nueva realidad *pluriétnica* y multicultural. El volumen está formado por treinta y cinco relatos escritos por autores españoles e hispanoamericanos, tanto consagrados –Benjamín Prado, Paula Izquierdo, Lorenzo Silva, Alfonso Sastre, José Luis Sampedro...- como noveles<sup>81</sup>. Al margen del interesante fondo social del proyecto y de diferencias evidentes en cuanto a la calidad de los textos, esta compilación plantea un problema desde su mismo título: de los treinta y cinco textos, solo se podrían considerar microrrelatos unos ocho: “El hombre que no escuchaba” (11), de Benjamín Prado; “El testigo” (51), de Ernesto Santana; “El

---

<sup>79</sup> <http://ficcionario.webcindario.com/pdf/31oct08.pdf>. Última fecha de consulta: 11/07/2011.

<sup>80</sup> Pastor Bustamante, Antonio (ed.). *Lavapiés. Microrrelatos*. Madrid: Ópera Prima, 2001.

<sup>81</sup> El editor, Antonio Pastor Bustamante, explica en un vídeo promocional, “Antología *Lavapiés. Microrrelatos*” cómo se gestó el proyecto a partir de su propia experiencia, así como la inquietud social y literaria que se pretendía reflejar en el libro. Nada dice en torno al género cuyo nombre ha elegido para encabezar el volumen (<http://www.esmadrid.com/es/videoteca>; 15/07/2008; última fecha de consulta: 11/7/2011).

invisible” (69), de Enrique Falcón; “La señora Carmen” (91), de Olga Lucas; “Ínsula de Lavapiés” (103), de Manuel Moya Escobar; “Butu-Ebo” (117), de Francisco Ruano; y, como ejercicio de ingenio minificcional, “Estación mestizaje” y su complementario “Propuesta de ejercicio de mestizaje” (123-24), de Gonzalo Bartolomeu. El resto son simplemente cuentos o relatos breves.

El caso de *Antología de cuentos e historias mínimas*<sup>82</sup> es muy distinto ya que en la obra, dedicada claramente al cuento, aparecen tres grupos de narraciones organizadas en cinco partes: tras un prólogo en que Miguel Díez explica sucintamente la evolución del cuento y sus rasgos fundamentales, además de justificar la organización y selección de su antología, aparecen las siguientes secciones: un bloque con cuatro relatos del siglo XIX, tres apartados con veintinueve cuentos del siglo XX, agrupadas por su procedencia -hay textos de la literatura española e hispanoamericana y de otras literaturas- y se añade, casi a modo de apéndice, un bloque titulado “Historias mínimas”, con cuarenta y dos textos cortos. Así justifica el antólogo en el prólogo la incorporación de este apartado y la elección de los textos que lo conforman (38):

Nosotros presentamos aquí una variada selección de “historias mínimas”, como cajón de sastre en el que tienen cabida distintas muestras de este tipo de narraciones: antiguas y modernas, de diversos autores –aunque predominan los hispánicos-, fábulas o apólogos, de corte poético o simbólico, intertextuales o metaliterarias, costumbristas, críticas, intencionadas y humorísticas.

Queda claro, por tanto, que el mismo Miguel Díez, al considerar que el único criterio común a estas piezas es la brevedad -aunque en otro párrafo de la misma página alude a ellas como muestras de un “subgénero narrativo”-, no reconoce en su elección rasgos distintivos suficientes que delimiten su estatuto genérico. Así, nos encontramos

---

<sup>82</sup> Díez R., Miguel (ed.). *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. El bloque “Historias mínimas” se extiende desde la página 361 a la 406.

ante una auténtica recopilación poligénica donde, junto a microrrelatos canónicos, encontramos otros muchos de variada filiación. Por ejemplo, “El ángel de la muerte y el rey de Israel” (363-64) es un fragmento de *Las mil y una noches*; “La rama” es un cuento de León Tolstói; “El grano de oro” es un apólogo de Rabindranath T. Tagore (373), etc. Tal vez, esta imprecisión selectiva condicione la crítica negativa hacia esta última parte que Santos Sanz Villanueva realiza en su reseña, ya que considera este apéndice como “un tributo a la moda”, aunque matiza que la inclusión de estas piezas breves “como testimonio de una modalidad narrativa posee pleno sentido en el libro” (*El Cultural*, 13/3/2002).

El escritor argentino Eduardo Berti es el responsable de la antología *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*<sup>83</sup>, que se presenta como la primera parte de un recorrido por el relato muy breve en la literatura universal no hispánica. En su prólogo, “Historia de la brevedad” (7-12), justifica los criterios de su selección -cuentos con un máximo de trescientas cincuenta palabras, escritos hasta principios del siglo XX y en idiomas distintos del castellano- por la ausencia de este tipo de antologías en un panorama en que se ha atendido principalmente al microrrelato hispánico de los siglos XX y XXI.

Respecto al estatuto genérico de los textos recogidos, que es el aspecto que más nos interesa en este apartado, Berti explica que ha pretendido mostrar la variedad de ancestros de la microficción contemporánea, es decir, ofrecer antepasados más o menos lejanos de la hiperbrevedad. Si el volumen se lee bajo esta premisa -hacemos notar que en el título no aparecen términos contemporáneos como microficción o microrrelato-, parece coherente que se integren diversos géneros que con los únicos requisitos de brevedad, ficcionalidad y narratividad han conformado una larga y variada tradición de

---

<sup>83</sup> Berti, Eduardo (ed.). *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

textos breves de la que el microrrelato se ha alimentado. Otra cosa muy distinta es que algunos lectores o críticos hayan querido ver en este volumen una antología de microrrelatos, algo que desde nuestro punto de vista no es, a pesar de que existan opiniones como la que reproducimos a continuación (Ana Rodríguez Fischer, “El año del cuento”, *Babelia* 01/08/2009): “Que el microrrelato no es un fenómeno literario reciente, deudor de la atomizada sociedad posmoderna y bla, bla, bla... lo demuestra Eduardo Berti en *Los cuentos más breves del mundo* (Páginas de Espuma), un primer volumen antológico de dicho "género" que abarca de Esopo a Kafka”.

Será suficiente extraer algunos ejemplos para ilustrar esta variedad genérica de la que se nutrirá el microrrelato, que Eduardo Berti recoge en orden cronológico. De las tradiciones antiguas orientales y de la literatura clásica grecolatina podemos encontrar, por ejemplo, fábulas (Esopo, Síndifas, Aftonio), epigramas (Platón, Cayo Lucilio), leyendas, parábolas y apólogos (Chuang Tzu, Lie Yukou, Han Fei), casos ejemplarizantes (Valerio Máximo, Plutarco, Filóstrato) o anécdotas humorísticas (Marcial, Hierocles -o Filagrios-). En la Edad Media, la tradición antigua y clásica se retoma intensificando su valor didáctico en *enxiemplos*, de los que Berti ofrece una amplia muestra procedente de la literatura persa y árabe (Qâbus, Usmah ibn Munqidh, Mohammad Awfi) y europea (Petrus Alfonsi, Jacques de Vitry), que con frecuencia adquiere tintes cristianos (Santiago de la Vorágine, Ramon Llull). Ya en la Edad Moderna, estos géneros van evolucionando y se acentúa su carácter irónico (Bocaccio, Agnolo Fierenzuola, Lodovico Domenichi) o gnómico (Leone Battista Alberti, Bartolomeo Scala). En los textos seleccionados por Berti entre la literatura de los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX, se aprecia cierta reelaboración de los géneros tradicionales con un amplio predominio de la anécdota (Jean-Paul Richter, Charles Nodier, Henry Burger, Robert Louis Stevenson), aunque no faltan textos que revisan la

fábula (Gotthold Lessing, Anna Letitia Aikin Barbauld) o el chiste (Nicolas de Chamfort, Voltaire) y cuentos con mayor desarrollo narrativo (Mark Twain, Jessie Adelaide Middleton). Y en algunos de los últimos textos reconocemos auténticos microrrelatos (Ödön von Horváth, Franz Kafka).

Es evidente que Berti ha realizado un ingente esfuerzo en la recopilación y organización de los textos, de cuyos autores aporta útiles fichas al final del volumen. Sin embargo, sería recomendable que se indicara en cada caso su procedencia exacta, ya que algunos son fragmentos que formaban parte de una narración más compleja -como el caso de los relatos enmarcados- y otros proceden de diarios, epistolarios o cuadernos de trabajo. En consecuencia, su autonomía o, lo que es lo mismo, la legitimidad de su lectura exenta, presenta diversos grados.

### ***Microantología del microrrelato o cómo sembrar confusión***

Como se puede comprobar en el cuadro “Antologías del corpus y criterios de selección”, el título de varias de las consideradas poligenéricas anuncia cierta ambigüedad en cuanto al género: *Ojos de aguja. Antología de microcuentos, Antología de cuentos e historias mínimas, Grandes minicuentos fantásticos, Fábula rasa, Mil y un cuentos de una línea, Los cuentos más breves del mundo...* Sin embargo, hay otras en que se emplea el término ‘microrrelato’, aunque después se incluya diversidad de formas textuales. Precisamente, consideramos que los dos volúmenes aparecidos bajo el título *Microantología del Microrrelato y Microantología del Microrrelato II*<sup>84</sup> son ejemplos que pueden ilustrar cierta confusión respecto a la conceptualización del género.

---

<sup>84</sup>Rus, Miguel Ángel de (ed.) (Prólogo de Alicia Arés). *Microantología del microrrelato*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2009.

Rus, Miguel Ángel de (ed.) (Prólogo de Vera Kukharava). *Microantología del microrrelato II*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2010.

En general, ambas entregas se podrían caracterizar por lo siguientes rasgos: son poligenéricas, ya que en ellas se incluyen diversos tipos de textos microfccionales e incluso relatos que, por su extensión, complejidad narrativa y desarrollo discursivo responden claramente al género del relato breve; son textos cuya brevedad no ha sido precisada, limitada ni explicitada por el editor; su heterogeneidad afecta también a la temática de los textos y a los autores; en ambos volúmenes se ofrecen variadas muestras de la literatura universal; en el volumen I, los escritores son decimonónicos, del siglo XX y de nuestros días; en el volumen II, el criterio cronológico se amplía a escritores de todos los tiempos; y, finalmente, el antólogo ha concebido su selección desvinculada de cualquier otra actividad -concursos, medios de comunicación, actividades académicas o didácticas-, pero ofrece numerosos textos aparecidos con anterioridad en otras antologías distribuidas en soporte tradicional o digital y en el volumen II se incluyen algunos textos publicados en los *blogs* de los autores.

Además de estos rasgos, ambas tienen en común algunas carencias: falta de organización interna, es decir, los textos se suceden sin estructura o relación alguna –tal vez se puedan intuir vagas asociaciones entre algunos textos en el volumen de 2010- y, en consecuencia, sin que el lector sepa muy bien a qué obedece la disposición elegida por el editor; y, teniendo en cuenta la heterogeneidad de autores y textos, se echa en falta la datación de los autores, indicaciones sobre la procedencia de los textos o un mínimo apéndice bibliográfico.

Para profundizar en el rasgo caracterizador que aquí más nos interesa, la selección de textos de variada filiación genérica, comencemos por el título: *Microantología del microrrelato*. Con la reiteración del prefijo *micro-*, Miguel Ángel de Rus insiste en el significado ‘muy pequeño’, aludiendo a que se trata de selecciones

limitadas (treinta y tres textos en el volumen de 2009, setenta y ocho en el de 2010) y a que el género al que pertenecen es el microrrelato.

La sorpresa llega cuando al hojear el primer volumen observamos que, como mucho, son cinco los textos que podrían considerarse microrrelatos: “Un creyente”( 24), de George Loring Frost; “Un modelo de agricultor” (25), de Jules Renard”; “Un mensajero imperial” (47-48), de Franz Kafka; “El ascensor” (49), de Joaquín Leguina; y “*M.C*” (55), de Juan Antonio Bueno Álvarez.

Al abrir el segundo volumen, parece que se ha afinado algo este criterio, ya que los textos son, en general, mucho más cortos y bastantes se podrían calificar como microtextos. Pero una lectura detenida arroja información muy distinta, porque muchos de esos textos breves no son microrrelatos: la antología comienza con el extracto de un poema de William Butler Yeats, “Ahora que estamos casi establecidos en nuestra casa...” (15); podemos leer apólogos y fábulas con moraleja explícita como “El hombre que tenía dos esposas” (123), de Esopo, “El león” (137), de Jean de la Fontaine o “La zorra y el busto” (147), de Félix María Samaniego; se incluye también la prosa gnómica, como la “Sátira X” (153), de Décimo Junio Juvenal, de la que de nuevo se reproduce un extracto, como avisa el propio editor en esta ocasión; y, en fin, varios relatos que ningún crítico o lector del ámbito hispánico identificaría con el microrrelato: “El ateo” (46-48), de Fabricio de Potestad; “No me queda más remedio” (88-100), de Gonzalo López Cerrolaza, “En la romería de Sokólniki” (129-31), de Antón Chéjov, etc.

Tampoco el prólogo de cada volumen contribuye a establecer o justificar los criterios de las selecciones. En el primero, Alicia Arés explica que los textos presentan dos puntos en común: la brevedad, que se erige como fundamento imprescindible del microrrelato y consiste en reflejar la máxima intensidad en una extensión mínima; y una mirada crítica que va desde la ironía hasta el sarcasmo (5-6). Pero muchos de los textos

recogidos son de cuatro o cinco páginas y la relación proporcional entre intensidad y extensión responde a la que habitualmente se produce en el relato breve; no obstante, se adjudica -creemos que erróneamente- la etiqueta “microrrelato” a trece textos y de “relato breve” a veintitrés. Es posible que la explicación se encuentre en las siguientes palabras de la prologuista (6):

Esta *Microantología de Microrrelato* sería la mejor publicada en el mundo hasta el momento si no fuera porque no se trata sólo de microrrelatos, sino porque el editor, con la intención perversa de que el lector tenga lectura suficiente para ir desde la estación de Atocha a la de Recoletos, desde Paseo de Gracia a la Plaza de Cataluña, de San Sebastián a Anoeta, o de Alzira a Catarroja, ha incluido algunos relatos breves atendiendo a su calidad y brillantez.

Y si escuchamos las declaraciones del editor en el acto de presentación del libro, que tuvo lugar en Madrid, el 26 de junio de 2009, se intuye que el objetivo principal que persigue esta publicación es su rentabilidad comercial buscada en la relativa brevedad, que se asocia a la falsa idea de que el microrrelato es casi cualquier texto accesible para un escritor o un lector poco exigente al que el ajetreo de la vida moderna incapacita para escribir o leer “obras serias”<sup>85</sup>.

Tampoco el prólogo del volumen II ayuda a restar confusión, ya que Vera Kukharava lo cierra con una sentencia que consideramos incoherente respecto al contenido de la selección, ya que se afirma que la antología ofrece “un panorama de imprescindible lectura para quien quiera conocer la realidad del microrrelato a través de los tiempos, idiomas y continentes” (14). Es decir, una colección poligenérica se ofrece

---

<sup>85</sup> Transcribimos algunas de las afirmaciones que Miguel Ángel de Rus realizó en dicha presentación: “Ya no hay nadie capaz de escribir *El conde de Montecristo*. No tenemos tiempo. Estamos haciendo cosas más importantes que escribir libros. Así pues, *Microantología del Microrrelato*. Lamentablemente, este es el futuro” (<http://www.youtube.com/watch?v=i9wJThEwFCU>, 08/07/2009, última fecha de consulta: 15/07/2011). Nos gustaría interpretar que Miguel Ángel de Rus realizó estas declaraciones desde la ironía, pero la información que su editorial ofrece sobre los dos antologías no lo corrobora: [www.edicionesirreverentes.com/Cercanias/Microrrelatos.html](http://www.edicionesirreverentes.com/Cercanias/Microrrelatos.html) y [www.edicionesirreverentes.com/narrativa/microrrelato2.html](http://www.edicionesirreverentes.com/narrativa/microrrelato2.html).

como un material magnífico para la difusión de la conceptualización y la historia del microrrelato.

Basta con recalcar en algunas reseñas para apreciar de qué manera estas antologías pueden contribuir a desprestigiar el género. Así, en el titular de una reseña anónima aparecida en la publicación digital *Xornal.com*, “*Microantología del Microrrelato II*, cuentos para gente ocupada”, se asume que el microrrelato es un género menor y que es la lectura idónea para quien vive sumido en la vorágine de asuntos realmente importantes. Y en otra reseña del mismo volumen, titulada “Hacia una nanoliteratura” e incluida en *El cuarto poder*, Juan Ángel Juristo señala que el microrrelato expresa la vacuidad propia de nuestro tiempo, que ha sido cimentada por teóricos interesados en construir un género inexistente<sup>86</sup>.

#### **AFIANZAMIENTO Y DIFUSIÓN DEL ESTATUTO GENÉRICO**

Se ha considerado que la mayor parte de las antologías de la muestra presenta una clara intención de distinguir el microrrelato de otras formas microficcionales o del cuento. Para ello, se ha tenido en cuenta que los textos de las colecciones no fueran fragmentos y que presentaran brevedad e intensidad extremas, virtualidad narrativa y ficción compleja, rasgos derivados de un singular proceso de creación que implica un proceso de recepción necesariamente activo<sup>87</sup>.

Sin embargo, es necesario advertir de que son varias las antologías en que, de manera esporádica, aparecen microtextos que no son microrrelatos o que al menos

---

<sup>86</sup> Estas reseñas se pueden consultar en las publicaciones digitales *Xornal.com* (08/03/2011) y *El cuarto poder* (22/04/2011), respectivamente (última fecha de consulta: 16/07/20011): [www.xornal.com/artigo/2011/03/08/extras/libros/antologia-microrrelato-ii-cuentos-genteocupada/201103\\_0817363400842.html](http://www.xornal.com/artigo/2011/03/08/extras/libros/antologia-microrrelato-ii-cuentos-genteocupada/201103_0817363400842.html) y [www.cuartopoder.es/detrasdelsol/%C2%BFhacia-una-nanoliteratura/29](http://www.cuartopoder.es/detrasdelsol/%C2%BFhacia-una-nanoliteratura/29).

<sup>87</sup> La complejidad que se le supone al microrrelato es un rasgo difícilmente cuantificable y su percepción puede ser subjetiva. Por ejemplo, algunos de los textos que conforman las antologías resultantes de certámenes literarios plantean serias dudas al respecto, aunque hayan sido clasificadas como genéricas.

pueden considerarse formas limítrofes dentro de la minificción, aunque estas incursiones ocasionales en el polimorfismo de la brevedad no hayan sido consideradas suficientes para clasificarlas como poligenéricas. Solo expondremos algunos ejemplos ilustrativos, aunque se trata de una práctica muy extendida y cuya interpretación puede resultar controvertida.

En *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*<sup>88</sup>, preparada por Joseluís González, surgen algunas dudas respecto a ciertos textos. Así, “Los ojos culpables” (55), atribuido a Ah’med Ech Chiruani en *Cuentos breves y extraordinarios*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se podría considerar un minicuento porque presenta los elementos propios de la brevedad textual -concisión del discurso, intensidad y tensión narrativas, lenguaje preciso- pero apenas podemos reconocer otros rasgos definidores del microrrelato, como el adelgazamiento de la fábula, la incertidumbre narrativa o la densidad sémica. También nos parecen cuentos breves de carácter tradicional “Un campesino llega al cielo” (75), de Jacob y Wilhelm Grimm, o “La compra de un buen caballo” (79), relato anónimo de la tradición china. Algo similar ocurre con el microtexto “Fecundidad de la memoria” (71), de Juan Valera, aunque en esta ocasión la forma breve que reconocemos es el chiste.

La “Antología de textos”, que figura como apéndice en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*<sup>89</sup>, contiene una selección de gran valor canónico, aunque algunos microtextos no responden a los rasgos genéricos del microrrelato. Por ejemplo, “Los diez mandamientos del escritor” (348), de Fernando Aínsa, es un decálogo y, como tal, es un texto prescriptivo o preceptivo, aunque algunos de los “mandamientos” –solo algunos- posean cierta virtualidad narrativa y el conjunto ofrezca la ironía, el

---

<sup>88</sup> González, Joseluís (ed.). *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

<sup>89</sup> Noguero Jiméñez, Francisca (ed.). “Antología de textos” en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 345-406.

distanciamiento y el carácter metaliterario tan frecuentes en la literatura posmoderna. Un caso muy diferente es la entrada de María Elena Lorenzín, en que tras el título “Pesadilla de escritor” (377) aparece el dibujo de una hoja en blanco, por lo que se convierte en un microrrelato visual, ya que combina el lenguaje verbal y la imagen. También en la serie “Menudencias” (388), de Reina Roffé, se puede apreciar cierto desvío del género, ya que son reflexiones más próximas a la escritura aforística que al microrrelato.

Para terminar con esta ejemplificación, citaremos la antología *Grandes minicuentos fantásticos*<sup>90</sup> en la que Benito Arias García, junto a una abrumadora mayoría de microrrelatos, incluye una primera sección titulada “Apuntes” donde se pueden encontrar microtextos como los siguientes: “Aforismos” (19-22), de Georg Christoph Lichtenberg, con alternancia entre los que son claramente narrativos y los que son exclusivamente gnómicos; “Planes y proyectos de novelas y relatos” (23), de Charles Baudelaire, compuesto por una serie de títulos que se pueden interpretar como esbozos de relatos, aunque cada uno se expresa con un breve sintagma; o “El diccionario de lo que no existe” (24), de Ramón Gómez de la Serna, pieza inclasificable de gran alcance imaginativo, lírico e irónico que combina elementos expositivos y argumentativos propios del ensayo.

Otra cuestión muy diferente es que los microrrelatos de las antologías presenten lo que Gérard Genette denomina *architextualidad*, y que en el microrrelato hemos explicado como la facultad que posee este género de apropiarse y asimilar otros modelos textuales, con lo que se pueden apreciar rasgos que lo vinculan a un *architexto* o categoría diferente. Pero esta es una característica propia del género, por lo que su

---

<sup>90</sup> Arias García, Benito (ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*. Madrid: Alfaguara, 2007.

presencia en las colecciones antológicas no supone modificación alguna en su clasificación o caracterización.

### **Los microrrelatos de *La nave de los locos* llegan a puerto seguro**

Entre las antologías que reflejan con más claridad el reconocimiento del estatuto genérico del microrrelato, destacamos *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*<sup>91</sup> (2010), preparada por Fernando Valls a partir de las contribuciones de ochenta escritores que colaboraron durante dos años en las secciones “Microrrelatos” y “Microrrelatos y más” de su bitácora *La nave de los locos*<sup>92</sup>. Como indica Javier Perucho en su breve reseña, se trata de una iniciativa pionera y acorde con los nuevos medios de difusión, aunque con unos sólidos cimientos asentados por el mismo Valls, comprometido con el género como teórico, crítico, antólogo, difusor y editor (“Apología de un género...” 24-25). Durante los primeros años de este siglo, Valls alentó el género en la revista *Quimera* y reunió en la antología *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*<sup>93</sup> (2005) numerosas contribuciones de escritores que participaron con sus creaciones microficcionalas en sucesivas entregas, ha publicado *Soplando vidrio y otros ensayos sobre el microrrelato español* (2008) y dirige la colección “Reloj de Arena”, de la editorial Menoscuarto, dedicada al cuento brevísimo.

En el prólogo, “Microrrelatos: entre la red y el libro”, Valls reflexiona sobre varios aspectos relacionados con la teoría, la historia y la difusión del microrrelato (13-24). Al abordar el asunto del género, perfila claramente las cualidades que ha de tener un texto para ser considerado microrrelato: brevísimo, narrativo y extremadamente

---

<sup>91</sup> Valls, Fernando (selección y prólogo). *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010.

<sup>92</sup> Se comentaron los rasgos de este *blog* (<http://nalocos.blogspot.com>) en “El microrrelato en la era de la globalización” (Capítulo 9, Parte II), concretamente en el apartado “Revistas digitales, *blogs* y redes sociales”. Se puede consultar la síntesis de su caracterización en el cuadro “*Blogs* dedicados a la microficción”.

<sup>93</sup> Rotger, Neus, y Francisco Valls (eds.). *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona: Montesinos, 2005.

concentrado, lo cual implica necesariamente un alto grado de intensidad, precisión y concisión. Y se insiste en que la brevedad por sí misma no implica adscripción genérica alguna. La aplicación de estos principios a su selección justifica que, como el propio antólogo indica, se hayan excluido otras formas microficcionales e incluso composiciones narrativas muy breves caracterizadas por su simplicidad, rapidez o facilidad (16-18).

La nómina de escritores representa la vitalidad del microrrelato hispánico contemporáneo, aunque el principal criterio de inclusión ha sido su participación previa en el *blog*, decidida por el administrador de la bitácora. No es de extrañar, por tanto, la ausencia de clásicos del género, aunque en unos pocos casos se han incluido textos que aparecieron en el *blog* a modo de homenaje a sus autores, ya fallecidos (Francisco Ayala, Mario Benedetti, Antonio Pereira, Pablo Antoñana o David Lagmanovich). Pero entre los escritores de referencia en el género, la mayoría se encuentran en plena vitalidad creativa, como Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Julia Otxoa, José Emilio Pacheco, Raúl Brasca, José María Merino o Luis Mato Díez. Con todos ellos se alternan muchos jóvenes creadores que ya han publicado libros de cuentos o de microrrelatos, como Orlando Romano, Ginés S. Cutillas, Carmen Camacho o Andrés Neuman; y jóvenes promesas, autores ocasionales o participantes en certámenes de microrrelatos como Fabiana Calderari, Héctor Kalamicoy o Luis Carlos Azuaje.

Si la proyección editorial de sus creadores no ha sido un condicionante para su inclusión en esta antología, tampoco lo han sido las fronteras nacionales, dentro del ámbito hispánico y del idioma castellano. Así, encontramos autores argentinos, mexicanos, chilenos, venezolanos, uruguayos, panameños, peruanos, españoles y algunos de identidad nacional “mixta”, como José de la Colina, Fernando Aínsa, Federico Patán, Fernando Iwasaki o Andrés Neuman.

Los textos del volumen están agrupados por autores y su disposición obedece a un criterio cronológico, como se puede comprobar en el útil apéndice “Biobibliografías” (337-52). El período temporal es bastante amplio, ya que entre la fecha de nacimiento del primer autor, Francisco Ayala (1906-2009), y la de la última, Cristina García Morales (1985), hay un lapso de casi ochenta años. Además, es necesario destacar que más de la mitad de los ochenta escritores incluidos han nacido con posterioridad al año 1960, lo que supone una amplia representación de las generaciones más jóvenes.

Las características que se van espigando están íntimamente relacionadas con la vinculación de esta antología al *blog* de Fernando Valls, donde se dieron a conocer previamente los textos. Como explica el antólogo, casi todos eran inéditos cuando se publicaron en *La nave de los locos*, aunque hay algunas excepciones referidas a textos que se incluyeron como homenaje a sus autores (Pedro de Miguel, Gonzalo Suárez, José Emilio Pacheco...). El requerimiento de inéditos y la solicitud de los mismos a todo tipo de escritores implican que la antología refleje el sugerente y dinámico panorama del microrrelato actual en el ámbito hispano.

Respecto a las tendencias del microrrelato presentes en la colección, respetaremos las someras indicaciones que Valls plantea en el prólogo (21-22), aunque las hemos agrupado según los aspectos de los distintos niveles o planos con los que se relacionan y proponemos una serie de ejemplos que las pueden ilustrar<sup>94</sup>.

Los mundos representados en esta colección son variados, de modo que hay ejemplos de *narrativa fantástica*, como el relato en primera persona “Soy un fantasma” (122), de Pedro Herrero; de *narrativa simbólica*, como “Hilvanados” (134), de Julia Otxoa, en se plantea el problema de la inconsistencia de cierta identidad masculina; o de

---

<sup>94</sup> Emplearemos la cursiva para marcar los términos utilizados por Fernando Valls en su prólogo para enunciar las tendencias.

*narrativa realista*, que puede llegar a ser “naturalista”, ahondando en lo más sórdido del mundo que nos rodea, como en “Estado carencial”(232), de Pepe Cervera.

Los autores aplican diversidad de tratamientos a las historias, que pueden presentarse en clave de *reflexión metaliteraria*, como el planteamiento en *mise en abyme* de “En la última línea” (101), de Enrique Jaramillo Levi; desde el *humor*, en vertientes como la ironía -“La culta dama” (64), José de la Colina, la parodia -“El poeta se levanta” (78), de Federico Patán- o el sarcasmo -“Despedida”, de Pilar Galán-; o desde una *visión culturalista*, como en “Herencia familiar” (221-22), de Antonio Serrano Cueto, con alusiones al varón rampante y al vizconde demediado, célebres personajes creados por Italo Calvino, y a los legendarios gemelos fundadores de Roma, Rómulo y Remo. Pero, sobre todo, abundan los microrrelatos que emplean la *intertextualidad*, que remite a hipertextos emblemáticos de todas las épocas: Adán, el protagonista de “Reflejo” (320), de Ildiko Nassr es un personaje bíblico; en “Rehabilitación de Circe” (146), de Diego Muñoz Valenzuela, se revisa la célebre figura mitológica, ya visitada por Julio Torri; la estela de la mariposa de Chuang Tzu se extiende en títulos como “Chuang Tzu” (204), de Manuel Moyano y “La metamorfosis, según Chuang Zu” (63), de José de la Colina, que lo combina con el homenaje al célebre personaje creado por Franz Kafka; no podían faltar las variaciones sobre *El Quijote*, uno de los hipertextos más visitados -“Quijotescas III” (195), de Juan Romagnoli-; y, por supuesto, tampoco falta la sombra del dinosaurio monterrosiano, como en “La excepción a la regla” (106), de Julio Ricardo Estefan, en el que se combinan recursos intertextuales y metaficcionales sobre la propia escritura.

Aunque hay un predominio de *textos estrictamente narrativos*, algunos microrrelatos asumen otros modos de discurso. Así, Valls destaca la presencia de *otros dialogados*, como “Un encuentro en la Morgue” (170), de Luis García Jambrina, que

recuerda a las *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Y se podrían añadir formas de discurso peculiares, que son asumidas en algunos microrrelatos de la colección: “Carta encontrada entre los restos de una pila de libros quemados” (208), de Julio Ricardo Estefan es un hipotexto de *El Quijote* en forma epistolar; en “Remake” (187), de Fernando Iwasaki, se sigue el modelo textual de los anuncios por palabras; y “Aviso de robo” (156), de Lilian Elphick, es un microrrelato con resonancias líricas en un formato de texto instruccional.

El antólogo no plantea ningún requisito específico respecto a la extensión de los microrrelatos, ya que prima la concentración y la intensidad frente a la cuantificación de la brevedad. En la colección se encuentran *piezas de una línea*, como “Microtimias” (307-08), de Javier Puche, quince microrrelatos que, como reza la nota a pie de página, son producto de un reto consistente en utilizar solo seis palabras, tomado como modelo la pieza atribuida a Hemingway (“For sale: baby shoes, never worn”). Otros textos *superan la página* y algunos tienen una extensión más propia del relato breve que del microrrelato, como “La huerta de Job” (53-56) y “La solitaria” (57-60), de los de José Jiménez Lozano, que tienen más de tres páginas.

También en el estilo se aprecia diversidad de tendencias, ya que junto a microrrelatos de *prosa descarnada* como los de Pilar Galán -en “Buenos propósitos” (257) se añade cierta carga crítica y en “Despedida” (262), humorística-, leemos otros de *acendrado lirismo* con el que, por ejemplo, Lilian Elphick sublima la relación entre el escritor y el lector en “Abismos habituales IV” (158) y Carmela Greciet transmite una equivocada manera de amar en “Amor y basura” (201), que contiene un lenguaje poético desgarrador.

En definitiva, si *La nave de los locos* se erige como excelente plataforma para dar a conocer la actividad del microrrelato hispánico en Internet, la antología *Velas al*

*viento* es la proyección necesaria de esa plataforma en el ámbito editorial. Y con la variedad de autores y tendencias recogidos en la colección se consigue ofrecer una mirada amplia y completa del presente del microrrelato hispánico, a la vez que se abre una puerta por la que ya se atisba su futuro.



## CAPÍTULO 12

### TEMAS, MOTIVOS Y CLAVES EN LAS ANTOLOGÍAS DE MICRORRELATOS

Como género cuyo pleno desarrollo se produce en la época de la posmodernidad, la innovación temática en el microrrelato se revela sobre todo en el tratamiento desmitificador, desrealizador o transgresor con que se abordan tanto verdades que hasta el momento han sido consideradas universales como temas, tópicos y asuntos arraigados en el acervo cultural. Al mismo tiempo, los autores no eluden motivos extraídos de la realidad actual, que superponen con frecuencia a otros procedentes de la tradición.

Ya se ha explicado que, además de los temas y motivos, para profundizar en el contenido de los microrrelatos habrá que considerar la variedad y combinación de conjuntos referenciales -seres, estados, procesos, acciones o ideas semejantes o con unas características comunes (Rodríguez Pequeño, 187)- así como la diversidad de modelos del mundo: lo verdadero (tipo I); lo ficcional verosímil (tipo II); lo fantástico verosímil (tipo III); y lo fantástico inverosímil (tipo IV) (*ibídem*, 185). Además, la combinación del mundo del autor y distintos mundos de los personajes en un mismo microtexto (Martín, *Mundos...* 147) es muy frecuente en el microrrelato<sup>95</sup>.

A esta complejidad en cuanto al contenido hay que añadir ciertos rasgos pragmáticos como la diversidad de actitudes e intenciones con que el autor plantea su relato, que abre un amplio abanico de posibilidades: tratamiento humorístico, crítico, distanciador, lúdico, etc.

---

<sup>95</sup> Parte I, Capítulo 4, apartado “Un criterio funcional: el referente”.

## **VARIEDAD DE CONTENIDOS Y TRATAMIENTOS**

Como se puede observar en el cuadro “Antologías del corpus y criterios de selección”, lo más frecuente es que en las colecciones antológicas se recojan textos que ofrecen variedad de referentes, mundos, temas y motivos, es decir, que presenten heterogeneidad temática.

Si nos centramos en el plano del contenido, podemos apreciar que el microrrelato presenta tres orientaciones o tendencias predominantes: todo aquello que en un sentido amplio se suele asociar con lo fantástico, como el desvanecimiento de la línea que separa realidad y ficción, mundo real y mundo imaginario, lo sobrenatural y lo natural, lo habitual o conocido y lo extraño o ajeno a nuestra experiencia, el pensamiento racional y lo onírico o absurdo...; el afán por recurrir a hipertextos literarios o no literarios para subvertirlos o transmutarlos; y actitudes distanciadoras, irónicas, paródicas o satíricas en las que subyace una intención crítica o lúdica.

Como consecuencia, las selecciones antológicas reflejan abundancia de microrrelatos que se consideran fantásticos en un sentido amplio del término, microrrelatos con diversos grados o tipos de humor y microrrelatos intertextuales. Pero estas tres tendencias, aunque puedan estar relacionadas con el contenido, surgen sobre todo a partir de determinados tratamientos del mismo que, a su vez, refleja ciertas actitudes e intenciones por parte del autor.

En cuanto a la disposición de los textos, los antólogos suelen preferir otros criterios de organización interna para su selección –alfabética, cronológica, según la extensión, por encadenamiento de relatos...- o, simplemente, no se aplica ningún tipo de orden o estructura. No obstante, destacaremos un volumen en que los textos, sin presentar unidad temática, aparecen estructurados según criterios relacionados con el

contenido, aunque se combinen con otros de carácter formal y, sobre todo, con la tradición literaria de la que proceden.

### ***Fábula rasa. Entre el homenaje y la transmutación***

*Fábula rasa* (2005)<sup>96</sup>, título que Enrique Turpin toma prestado a Guillermo Cabrera Infante, es un volumen antológico que esconde una grata e inesperada sorpresa: a pesar de que el título orienta al lector hacia otro género, al consultar el índice y, más tarde, al leer con detenimiento los textos que conforman la selección, se observa que cerca del setenta por ciento de los mismos responden a los rasgos del microrrelato contemporáneo.

Como es lógico, el lector espera encontrar una explicación que indique qué sentido ha de otorgar al término ‘fábula’ con que se presenta el libro. En el prólogo, Turpin elude la definición de fábula y explica que se trata de un relato cuya ficción ofrece “las múltiples caras de esa verdad en la que se reside sin querer” según la máxima horaciana del “enseñar deleitando” (16-17). Como la selección se centra en textos de los últimos cien años de la literatura hispánica, el antólogo expone la evolución de la fábula en este período (17): el género se aparta del ámbito poético y se adentra en el de la narración, al mismo tiempo que rechaza la lección didáctico-moral que residía en la moraleja explícita o en la tesis evidente, adopta una mirada irónica y se adentra en el reino del descreimiento y el desencanto; para ello, los autores revisan hipertextos que reverencian como canónicos -mitos, alegorías y parábolas bíblicas, fábulas de la tradición oriental o clásica, bestiarios, ...-, lo que no les impide realizar

---

<sup>96</sup> Turpin, Enrique (ed.). *Fábula rasa*. Madrid: Alfaguara, 2005.

ejercicios de transgresión y subversión para crear una literatura en segundo grado que exige un lector activo y capaz de interpretar una obra abierta.

Al terminar este prólogo de *Fábula rasa*, llega la segunda sorpresa: no hay mención alguna al microrrelato, al minicuento o a la microficción. Ni rastro. Y, sin embargo, entre sus textos se pueden encontrar, por poner cuatro ejemplos emblemáticos, microrrelatos de Augusto Monterroso como “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, “La Cucaracha soñadora”, “La oveja negra” o “La rana que quería ser una rana auténtica”. Está claro que para Enrique Turpin “fábula deberá ser todo aquello que se lea como tal” (16), pero esta máxima se podría aplicar a cualquier género, y resulta cuando menos sorprendente que el seleccionador no repare en que los rasgos que perfila para la fábula contemporánea no son otros que los de la literatura posmoderna en general y que si a ellos se suman otros como brevedad extrema, virtualidad narrativa o ficcionalidad compleja, estamos ante microrrelatos.

Tampoco Edgardo Dobry, autor de la reseña “La fábula en el cruce de todos los caminos” (*Babelia*, 15/10/2005) alude a la zona de intersección entre fábula y microrrelato que se evidencia en esta selección, aunque no puede pasar por alto la indefinición genérica sobre la que gravita un volumen en que percibe “materiales heterogéneos”.

Más allá de esta indefinición genérica, la selección de textos en *Fábula rasa* es sumamente interesante. Se presenta en cinco apartados que, encabezados por sugerentes títulos y subtítulos, aluden a diversas fuentes hipertextuales. Es decir, se trata de una antología cuyos textos tienen en común la evidente filiación cultural, a partir de la cual surgen creaciones con referentes, mundos posibles, temas y motivos variados. Mencionaremos algunos de los microrrelatos que se incluyen en estas secciones para que se aprecien mejor los criterios que guían los agrupamientos.

La primera sección, “Ovidio encuentra a Kafka. De mitos, metamorfosis y palimpsestos literarios” está conformada por todo tipo de metalepsis sobre personajes y obras míticas de la tradición literaria, cuya revisión da lugar a microrrelatos emblemáticos como “Teoría de Dulcinea” (31), de Juan José Arreola; “Parábola de Cervantes y de Quijote” (32), de Jorge Luis Borges; “Versión bárbara de Tristán e Isolda” (34), de Marco Denevi; “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” (48), de Augusto Monterroso; “Última escena” (100), de Fernando Iwasaki, etc.

En los microrrelatos del segundo apartado, “Nuevos evangelios apócrifos. Fábula bíblica y palimpsestos parabólicos”, se lleva a cabo el mismo ejercicio intertextual, aunque en este caso el hipertexto es *La Biblia*, como se puede apreciar en los siguientes títulos: “La muerte de Eva” (103), de Ramón Gómez de la Serna; “Caná” (111), de Fernando Quiñones; “La honda de David” (114), de Augusto Monterroso; “Lázaro” (142), de Mario Benedetti; “Goliat” (150), de Manuel Vicent...

El tercer bloque, “Regreso al origen. Fábula clásica de tradición oriental”, está dedicado a la revisión de cuentos, leyendas, parábolas y fábulas de la antigüedad oriental, como vemos en “El ratón que roía el tiempo” (161), de Ramón Gómez de la Serna; “Fábula” (165), de Adolfo Bioy Casares; “La fama” (168), de Felipe Benítez Reyes; o “El mapa del tesoro” (203), de Ana María Shua.

El cuarto apartado, “Fauna ejemplar. Fábula esópica y otros animales” está conformado por microrrelatos con predominio de intertextualidad genérica, ya que se caracterizan por apropiarse de la superestructura propia de las fábulas protagonizadas por animales, revisitadas a lo largo de la tradición literaria occidental: “El león y el cronopio” (232), de Julio Cortázar; “La tortuga y la liebre”, (244) de Guillermo Cabrera Infante o “Fábula” (278), de Medardo Fraile- o por presentar una clara la hibridación

con el bestiario, como en “La cabra” (248), de Cristóbal Serra; “El búho” (254), de Javier Tomeo; o “La araña” (258), de Juan José Millás.

El título de la quinta y última sección, “El alma de las cosas. *De rerum natura*”, es un homenaje al poema homónimo de Tito Lucrecio Caro (siglo I a. C.) y los microrrelatos que se integran en ella tienen en común una mirada que descubre la verdad subyacente, insólita, simbólica e incluso onírica del mundo que nos rodea, como se puede apreciar en “Zapatos” (329), de Juan José Millás; “A propósito de la letra F” (330), de Javier Tomeo; “Monólogo del títere” (332), de Manuel Moyano o “Convivencia imposible” (337), de Ana María Shua.

A la vista de estos ejemplos, se puede concluir que *Fábula rasa* es una antología en que se prima la intertextualidad planteada como homenaje a hipertextos de la tradición literaria y como transmutación de sus temas, motivos y formas. Muchos de los textos recogidos, que presentan además rasgos como brevedad, intensidad y virtualidad narrativa, son microrrelatos que tienen en común su intertextualidad, pero que conforman un conjunto heterogéneo, tanto por la diversidad de fuentes como por la variedad de tratamientos y enfoques.

### **¿ANTOLOGÍAS TEMÁTICAS?**

Aunque no son muchos, hemos adscrito algunos de los volúmenes de la muestra a la categoría de ‘antologías temáticas’. En realidad, esta etiqueta se aplica a selecciones con referentes, motivos, enfoques o claves comunes, pero en muy pocas ocasiones se trata de antologías con verdadera unidad temática.

La propuesta de un referente a partir del cual se convoca un certamen de microrrelatos o se confecciona una antología “de encargos” es bastante frecuente y ya se

ha visto el caso de *Lavapiés. Microrrelatos*, surgida en torno a una reflexión sociológica sobre el mestizaje étnico y cultural. A partir de este referente, perteneciente al mundo de lo verdadero, y bajo el amplio techo temático del nacimiento de una nueva sociedad multicultural, cada autor participante crea un relato de ficción con sus propios temas y configuración referencial, aunque casi siempre desde el compromiso y la solidaridad. Como ejemplos, se pueden citar tres microrrelatos que ilustran estas diferencias: en “El hombre que escuchaba” (11) de Benjamín Prado, predomina el tema de los verdaderos lazos que unen a los seres humanos; en “La señora Carmen” (91), de Olga Lucas, el de la esencia inconformista y contestataria de la juventud; y en “Ínsula de Lavapiés” (103), un microrrelato simbólico de Manuel Moya Escobar, el de la manipulación ideológica a la que están sometidas las nuevas realidades sociales.

Más interesantes desde el punto de vista literario parecen las antologías de microrrelatos que presentan tres tendencias consideradas temáticas, aunque habrá que matizar este calificativo: la intertextualidad a partir de un único hipertexto, lo fantástico y el humor.

Con motivo del homenaje a la gran novela de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Juan Armando Epple elaboró *MicroQuijotes* (2005)<sup>97</sup>. Como afirma Epple en el prólogo, en el marco del activo interés que ha suscitado el *Quijote* en la cultura contemporánea, “Uno de los géneros que ha canalizado con mayor soltura este vínculo dialogante con el *Quijote* es, tanto en Lationamérica como en España, el relato breve y la minificción” (8). *MicroQuijotes* es una muestra de ello, ya que es un volumen compuesto por microrrelatos inspirados en la novela cervantina cuya disposición cronológica remite a las etapas en el desarrollo del microrrelato: formación (Rubén Darío), legitimación (Jorge Luis Borges, Marco

---

<sup>97</sup> Epple, Juan Armando. *MicroQuijotes*. Barcelona: Thule, 2005.

Denevi, Augusto Monterroso...) y consolidación (David Lagmanovich, Rogelio Guedea, Pía Barros...).

*MicroQuijotes* es una antología cuyo rasgo fundamental es el carácter intertextual de los textos seleccionados, creados a partir de un único e imponente hipertexto con enormes posibilidades interpretativas. Pero en los microrelatos recogidos no se trata tanto de reinterpretar la matriz original, como de *resemantizar* y ampliar su radio de significaciones mediante transgresiones y desplazamientos cuyo germen ya había sido depositado en la obra por el propio Miguel de Cervantes, quien deja constancia de la débil línea que separa lo verdadero de lo ficticio, lo verosímil de lo inverosímil o lo insólito de lo fantástico, así como de las diversas perspectivas desde las que se puede percibir y estar en el mundo. Todo ello hace que este volumen, más que una antología temática sea un compendio de motivos, temas, personajes, perspectivas, técnicas narrativas, actitudes autoriales e intenciones que tienen en común un *macro-texto* de referencia: *El Quijote*.

En el repertorio de microrrelatos que conforman la selección se aprecian varias estrategias metaficcionales estrechamente vinculadas a un renovado tratamiento de algunos temas que ya aparecían en la obra original. Con la ayuda de la reflexión que el propio Epple realiza en el prólogo (11-13) y de la aportación crítica de la reseña realizada por María Mizzi (118-20), iremos recorriendo algunas de ellas y proponiendo ejemplos de microrrelatos. En muchos de ellos se aprecian nuevas perspectivas sobre la realidad codificada en el texto matriz, ya que el enfoque narrativo se desplaza hacia personajes como Sancho Panza, Aldonza Lorenzo o la contrafigura idealizada que es Dulcinea del Toboso: “Teoría de Dulcinea” (25), de Juan José Arreola; “Dulcinea del Toboso” (29), de Marco Denevi; “Don Quijote y Dulcinea” (59), “Pensaba Sancho” (61) y “Habla Aldonza” (62), de David Lagmanovich. En otros, el desplazamiento se

relaciona con la autoría y los conflictos derivados de nuestras representaciones del mundo, de modo que surge un Cervantes que se identifica con su creación hasta llegar a ser un personaje mítico -“Cervantes” (36), de José de la Colina- o confundirse con el propio don Quijote -“Doble personalidad” (67), de Lilian Elphick-; también se borran los límites entre el mundo de lo real verdadero y el mundo de la ficción al atribuirse la autoría de la obra a Sancho Panza -“En un lugar de La Mancha” (37), de José Emilio Pacheco-; se reivindica a Cide Hamete Benengeli como verdadero autor de la obra o, al menos como personaje de un mundo verdadero no ficcional -“El acto del libro” (22) y “Un problema” (23-24), de Jorge Luis Borges; “¿Qué te parece, Zoraida?” (58), de Armando José Sequera-, etc. En un nutrido grupo de microrrelatos, el desplazamiento metaficcional se produce al situar a los personajes o ciertos episodios en contextos más próximos -“D. Q.” (17-20), de Rubén Darío; “Don Quijote 2005” (65-66), de Diego Muñoz Valenzuela- o al plantear conflictos internos propios del mundo contemporáneo en personajes de la novela -“Don Quijote cuerdo” (28) y “Realismo femenino” (30), de Marco Denevi-; -, de modo que los principios que alimentan la obra cobran un sentido transhistórico. Por último, destacan aquellos microrrelatos en que el interés se desplaza hacia el lector, como los textos de Andrés Gallardo: “La memoria pertinaz” (38), “La súbita reconsideración” (39), “La colección” (40) y “La lectura póstuma” (41).

Junto a esta preferencia por la intertextualidad, la atracción por lo fantástico es otra de las tendencias predilectas en el panorama del microrrelato contemporáneo. Pero, al igual que los microtextos que toman como referencia un mismo hipertexto no tienen por qué presentar coincidencia temática, tampoco los microrrelatos fantásticos han de tener un tema común. En general, se trata más bien de microrrelatos que comparten modelos de mundo -el de lo fantástico verosímil (tipo III) y el de lo fantástico inverosímil (tipo IV)-, por lo que responden más bien a un subgénero.

En la antología *Grandes minicuentos fantásticos* (2004), de Benito Arias García, se aprecia la polarización de los más de doscientos microtextos recogidos en estos dos tipos fundamentales: los fantásticos e inverosímiles, que calificaríamos como “maravillosos”, y los que ofrecen como verosímil algo que debiera pertenecer al mundo de la fantasía inverosímil, es decir, contienen el elemento transgresor por el que los identificamos como “fantásticos”. Ejemplos emblemáticos del primer tipo serían “El gnomo” (228), de Juan Perucho; “Silencio de sirenas” (72), de Marco Denevi; o “La esfinge de Tebas” (66), de René Avilés Fabila. Y entre los segundos, mucho más numerosos, se encontrarían algunos célebres microrrelatos como “Llamada” (75), de Frederic Brown; “El pozo” (197), de Luis Mateo Díez; o “Ecosistema” (200), de José María Merino. A estos dos tipos básicos habría que añadir todos aquellos microtextos que, sin ser fantásticos, juegan con lo insólito, lo inesperado o lo contrario a la lógica o a nuestro conocimiento del mundo. No hay más que leer varios de los textos procedentes de *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, e incluidos en esta antología (146-48), para comprender en qué consiste esta transgresión.

Además, Benito Arias García agrupa los microcuentos de su selección según motivos o temas comunes en secciones que corroboran este criterio de estructuración: “Dios y Diablo. Cielo e infierno”, “Fantasmas”, “La muerte y los muertos”, “Mujeres especiales, mujeres fatales”, “Metamorfosis e incorporaciones”, “El terror”, “Maquinarias”, “Dobles”, “Lugares fantásticos”, “Cosas”, “Zoología fantástica y seres imaginarios”, “Poderes”, “Sueños” y “Fantástica metafísica”. Aunque en algunos apartados se priorizan criterios formales: “Apuntes”, “Mitos y leyendas”, “Surrealismo” y “Homenajes”.

La otra gran tendencia en el microrrelato contemporáneo está relacionada con el humor. El relativismo, la actitud crítica ante el mundo o la distancia que el escritor toma

respecto a la tradición se plasman con frecuencia en la intención lúdica y en el deseo de producir sorpresa o desconcierto en el lector. Todo ello produce que la historia se trate en clave irónica, paródica o satírica y que se elabore un discurso plagado de procedimientos humorísticos más o menos sutiles. Por tanto, no estamos ante unos determinados temas, sino ante una forma de abordar cualquier contenido.

Este requisito es el que aporta unidad a las antologías *Cuentos para sonreír* (2009), *Más cuentos para sonreír* (2009) y *Cuentos alígeros* (2010)<sup>98</sup>, volúmenes publicados como resultado de tres convocatorias del Premio Algazara de Microrrelatos, en cuyas bases se puede leer el siguiente requerimiento:

El tema del microrrelato será libre, pero podrán no admitirse textos que incluyan asesinatos, violencia, desesperación, maltratos, suicidios o cualquier otra situación escabrosa que haga que la lectura del microrrelato no sea agradable. Se dará prioridad a los microrrelatos cuya temática sea optimista, vital y entusiasta.

Por otro lado, en la cubierta de los tres volúmenes -de doscientos setenta y dos, trescientos cuatro y trescientos veintisiete textos, respectivamente-, se insiste en que son selecciones alegres, optimistas, atractivas, agradables y de fácil lectura, aunque se trata de afirmaciones deudoras de intereses comerciales, ya que recursos como la ironía, la parodia o la sátira no tienen por qué ser ‘alegres’ ni ‘optimistas’ y, además, exigen la participación activa de un lector competente que contradice la ‘fácil lectura’.

Basta con revisar los microrrelatos ganadores en las tres ediciones, casi todos ellos lejanos al simple juego de ingenio, a la ocurrencia o al chiste: en *Cuentos para*

---

<sup>98</sup>AA. VV. *Cuentos para sonreír* (I Premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2009.

\_\_\_\_\_. *Más cuentos para sonreír* (II Premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cuentos alígeros* (III Premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2010.

Bases del certamen: <http://www.hipalage.com/bases-tercerpremioalgazarahipalage.pdf> (última fecha de consulta: 23/07/2011).

*sonreír*, “El generador” (281), de Carlos Sendra Baquedano, y “Una tetera maravillosa” (282), de Guillermo Boyra Eizaguirre; en *Más cuentos para sonreír*, “El fabricante de lunes” (311), de Susana Corroto Villacañas, y “Teléfono” (312), de Daniel Gutiérrez Pachés, y “El dedo y la luna” (313), de Esther Nieto Moreno de Diezmas; y en *Cuentos alígeros*, “Oferta de empleo” (333), de María Soraya Geijo Uribe, “Inocencia perdida... y recuperada” (334), de Iñaki Goitia Lucas, y “Alegre Baciuelmo” (335), de Enrique Ortiz Aguirre. En ellos se aprecia que, junto a los procedimientos humorísticos, el contenido se aborda desde miradas oníricas, metafísicas, filosóficas o metaficcionales y que no falta la intertextualidad endoliteraria y exoliteraria. Y la complejidad afecta también a un discurso en que algunos títulos se muestran altamente relevantes y significativos, hay finales epifánicos, se emplean símbolos, metonimias, metáforas, paradojas o se desautomatizan expresiones lexicalizadas.

Al margen de estas orientaciones hacia la intertextualidad, lo fantástico y el humor, algunas antologías sí nacen en torno a un tema, que suele ser amplio, de modo que se permita su diversificación en distintos motivos y enfoques. Propondremos tres ejemplos muy diferentes y abordaremos otro más con mayor profundidad.

A una reciente iniciativa de la editorial Hipálage se debe *Amigos para siempre* (2011)<sup>99</sup>, volumen que se propone como el primero de los dedicados a una serie de certámenes de “microrrelatos temáticos” cuya primera convocatoria (2010) se orientó al tema de la amistad. En el libro se seleccionan trescientos cuarenta y dos textos participantes, incluidos los dos ganadores, que cierran el volumen: “Triunvirato”, de Ramón Jiménez Pérez, y “Luis”, de Vanessa Requena Fernández<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> AA.VV. *Amigos para siempre* (I Premio de Microrrelatos Temáticos). Sevilla: Hipálage, 2011.

<sup>100</sup> Los certámenes de microrrelatos orientados hacia temas, motivos o subgéneros son bastante frecuentes y en algunos casos se publican selecciones de los textos participantes en volúmenes impresos. Sin embargo, su distribución suele ser muy limitada o, incluso, las obras solo se consiguen por demanda directa. Algunos ejemplos de ello pueden ser *Microrrelatos mineros* (libros resultantes las convocatorias del Premio Manuel Nevado, desde 2004), parte de ellos referenciados por José Luis Campal Fernández en

También pueden considerarse temáticas dos antologías dedicadas al erotismo y al sexo que, aunque surgen de planteamientos muy distintos, tienen algunos aspectos comunes en su factura: *Microscopios eróticos* (2006)<sup>101</sup> y *Perversiones. Breve catálogo de parafilias ilustradas* (2010)<sup>102</sup>.

La primera de estas antologías, *Microscopios eróticos*, surgió como proyecto del Máster de Edición de la Universidad de Salamanca y el Grupo Santillana. En ella se recogen cerca de cincuenta microrrelatos, escritos por autoras hispánicas e ilustrados con fotografías de Sheila Vélez Núñez. En el prólogo (13-15), Francisca Noguero aclara que esta selección, conformada por un conjunto de microrrelatos agrupados “bajo el rótulo común del erotismo”, supone la reivindicación de una sexualidad femenina que se rebela contra el discurso patriarcal. Este tema se diversifica en subtemas: la conciencia del propio placer en “Alcachofa” (19-20), de Esther Andradi, “Fueguito” (76), de María Rosa Lojo, o “La flaca” (79), de Ana María Shua; la demanda de un papel activo para la mujer en el juego sexual en “Más abajo, por favor” (101), de Paulina Soto, o “Maldición” (27-28), de Pía Barros; o las fantasías eróticas más variadas en “Los masoquistas” (80), de Ana María Shua y “El primer amor” (117), de Zaída Soto, o “El sueño del tren” (141-142), de Cristina Siscar.

Como indica el título y se explica en el prólogo, el tema común de los cuarenta y seis microrrelatos de *Perversiones. Breve catálogo de parafilias ilustradas*, escritos por autores hispánicos contemporáneos, es la parafilia, “que puede definirse como el deseo patológico hacia personas que no consienten o a las que se les produce algún daño

---

su artículo “El mundo minero en los microrrelatos del siglo XXI” (412); o los volúmenes *100 microrrelatos erótico-románticos*, *100 microrrelatos de terror*, *100 microrrelatos de ciencia-ficción* y *200 Microrrelatos de Terror ArtGerust*, que GERÜST CREACIONES gestiona –edita, publica y distribuye– a partir de los correspondientes concursos que ha convocado en 2010 y 2011.

<sup>101</sup> Luengo, Libertad, M<sup>a</sup> Fernanda Morenés, Cristina Moreno, Elvira Navarro, Ana Pérez y Yiling Yu (eds.) (Prólogo de Francisca Noguero). *Microscopios eróticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

<sup>102</sup> López, José Antonio (sel.) (Prólogo de Federico Villalobos y José Antonio López). *Perversiones. Breve catálogo de parafilias ilustradas*. Granada: Traspies, 2010.

(pedofilia, sadismo, exhibicionismo, voyeurismo...) o como la necesidad obsesiva de realizar ciertas conductas sexuales normales (sexo oral, masturbación, homosexualidad...)” (7-8). El volumen surge vinculado al *blog Parafilias ilustradas*<sup>103</sup>, y muchos microrrelatos van acompañados de ilustraciones realizadas por varios artistas. Entre los escritores que han participado en este proyecto, se pueden encontrar autores de reconocido prestigio como Ángel Olgoso, Andrés Neuman o Raúl Brasca junto a otros que son conocidos sobre todo por su actividad en la *red*. Algunos microrrelatos de esta compilación destacan por la densidad sémica de su historia o por la capacidad connotativa de su discurso, como “Ataduras” (14), de Rafael Linero, y “Bibliofilia” (73), de José Abad.

#### **Una antología temática: *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos***

El volumen *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos* (2005)<sup>104</sup>, cuya selección corre a cargo de Raúl Brasca, es una antología temática que merece la pena analizar con mayor profundidad.

Raúl Brasca ostenta una amplia trayectoria como elaborador de antologías de microficción, ya que es responsable de una decena de volúmenes, la mayoría de ellos publicados en Argentina. Esta labor ha supuesto una valiosa aportación no solo a la difusión, sino también a la consolidación y canonización del microrrelato, del que se han perfilado la historia y los rasgos distintivos a lo largo de las reflexiones teóricas que el antólogo ha ido incluyendo en los respectivos prólogos a sus selecciones.

---

<sup>103</sup>En <http://parafiliasilustradas.blogspot.com> se puede encontrar información sobre los autores de los microrrelatos y de las ilustraciones, así como un amplio glosario de parafilias existentes o inventadas. También se solicita la participación de escritores e ilustradores para publicar un segundo volumen según los mismos criterios: microrrelatos con un máximo de doscientas cincuenta palabras e ilustraciones a una tinta (última fecha de consulta: 24/07/2011).

<sup>104</sup> Brasca, Raúl (selección y prólogo). *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*. Barcelona: Thule, 2005.

Consciente de la relevancia de sus aportaciones, el mismo Brasca ha justificado las modificaciones en sus criterios de selección (“Criterios de selección...” 107-19). Por un lado, en la serie compuesta por *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), *Dos veces bueno dos. Más cuentos brevísimos latinoamericanos* (1997) y *Dos veces bueno tres. Cuentos breves de América y España* (2002), Brasca ha ido fijando rasgos canónicos perceptibles en textos emblemáticos que actualmente son referencias obligadas para el estudio del género. Por otro lado, ha realizado compilaciones desde variados puntos de vista, de modo que se han ido ampliando y diversificando los posibles enfoques adoptados para elaborar antologías de microficciones: la autoría de los textos, en *4 voces de la microficción argentina I* (2009); los motivos temáticos, en *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales e imaginarios* (2004) y en *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas* (2008), ambas en colaboración con Luis Chitarroni, así como en *Nosotras, vosotras y ellas* (2006); o la sensibilidad como lectores, que guía la elaboración de *Antología del cuento breve y oculto* (2001), denominada por el mismo Brasca *anti-antología* porque “en lugar de seleccionar los textos de acuerdo con una definición previa de minificción, elegirlos con el único requisito de que nuestra sensibilidad de lectores nos indicara que podían pertenecer al mismo libro” (“Criterios...” 112), lo cual se podría aplicar también a *La flor del día. Trofeos de la lectura* (2007) que, como la anterior, fue elaborada en colaboración con Luis Chitarroni. A todas ellas hay que añadir la antología temática que abordaremos, la única que este antólogo ha publicado en España hasta el momento.

En su título, *De mil amores*, el núcleo del sintagma alude al criterio que se prima en esta selección y con el numeral hiperbólico ‘mil’ se apunta hacia la variedad de planteamientos, tratamientos e interpretaciones de los que es susceptible el complejo sentimiento amoroso. El amor se percibe así como una de las verdades universales que

la microficción ha *resignificado* una y otra vez, de modo que el lector debe alejarse de esquemas preconcebidos para comprender nuevas posibilidades y enfoques (Claudia Turco, “*De mil amores...*” 76).

En el prólogo, Brasca establece un vínculo entre la esencia del sentimiento amoroso y algunos rasgos de la microficción, ya que ambos se caracterizan por la ambigüedad, la paradoja y la diversidad (7). Esta variedad implícita al sentimiento amoroso le lleva a organizar los casi cien textos en ocho secciones, cada una de las cuales responde a un motivo temático o subtema que queda reflejado en el sugerente título que la encabeza. Es el antólogo quien agrupa los microrrelatos en función de su propia interpretación, quien los recontextualiza en una obra concebida y diseñada por él, quien invita al lector a compartir en cada bloque la asociación temática de los textos, la variedad de tonos y enfoques, los contrastes entre diversos tratamientos de un mismo motivo... Ilustraremos la unidad, coherencia y diversidad en cada una de las secciones con algunos microrrelatos de la colección.

En la primera sección, “*Primeras armas*”, se aborda el descubrimiento de la atracción sexual en dos textos que contrastan por el tratamiento del tema: el relato mítico y alegórico de la pareja primigenia en “*El amor*” (11), de Eduardo Galeano; y la narración irónica en torno a la represión de los impulsos adolescentes en “*El balón*” (12), de René de Obaldía.

En los diecisiete microrrelatos que conforman “*Encuentros*”, se puede encontrar una amplia casuística de encuentros amorosos: onírico en “*Sueño*” (30), de Edmundo Valadés-; metafísico en “*A una mujer*” (20), de Robert Browning; simbólico en “*Esta mujer, la otra*” (21), de Rogelio Guedea; fantástico en “*Los ancianos fieles*” (25), de Javier Villafañe; insólito en “*Carrusel aéreo*” (16), de José María Merino; sorprendente

en “Juegos de seducción” (19), de Juan Romagnoli; o irónico en “Diálogo amoroso” (27), de Segio Golwarz.

Los dieciocho microrrelatos que integran “Desencuentros” tienen en común la ausencia de amor o el desamor, que se explica por razones lógicas, por encadenamiento de hechos absurdos o por giros inexplicables, pero, sobre todo, son desamores relatados con distanciamiento: “Adánica” (49), de Juan Armando Epple, y “La ruptura” (54), de David Lagmanovich, destilan humor; en “Agradecimiento” (44), de Julia Otxoa, o “Acto de amor”, (53) de Juan Sabia, predomina la ironía; y “Crédito” (51), de María Tena, o “Pedagogía equivocada (52), de Tomás Arauz, rezuman sarcasmo crítico y amargo.

El sexo es el tema central en los trece textos de la sección “Los abrazos”, aunque en general no interesa tanto el acto sexual en sí mismo como las posibilidades semánticas y discursivas que ofrece su tratamiento. En este bloque se encuentran algunos microtextos que pueden plantear dudas genéricas y a los que nos referiremos más adelante: “12” (59), de Oliverio Gironde; “Canción Cubana” (62), de Guillermo Cabrera Infante; o “Sexo” (64) de Wilfredo Machado.

“Matrimonios” está compuesto por diecisiete textos en los que, sin excluir otros motivos, predomina la tediosa cotidianidad conyugal. La universalidad del tema se matiza con la mirada irónica propia del microrrelato contemporáneo, de modo que se configura tanto en la subversión de mitos, procedimiento de “Los héroes deben permanecer solteros” (75), de Marco Denevi, como en la recreación de situaciones habituales propias de la rutina posmoderna, que aparece en “El paso del tiempo” (82), de Pablo Urbany.

En las trece piezas de “Variaciones triangulares” se revisa el esquema clásico del trío amoroso, aunque de nuevo el humor y la ironía prevalecen sobre la mirada

melodramática o trágica, como se aprecia en los siguientes ejemplos: “Expiación” (99) y “La viuda inconsolable” (100), de Ambrose Bierce; “Tragedia” (102), de Vicente Huidobro; y “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” (107), de Augusto Monterroso.

La mayoría de los quince textos de “Otras variaciones” persiguen producir desconcierto y desasosiego en el lector al presentar lo fantástico, inverosímil e insólito como posible: Tanith Lee crea unos extraños personajes en “Eustace” (113); Carlos Gracia Traín plantea códigos de conducta insólitos o inverosímiles en “Vecinos” (119); Roberto Bañuelas, ilusiones o deseos anómalos en “Original y copia” (114); y Carlos A. Schilling recrea mundos fantásticos en “La mujer del desierto” (122).

El último bloque temático, “Quimeras”, está formado por dos textos en que se reinterpreta el ideal romántico de la mujer inalcanzable: “Anima mea” (133), de Miguel Gomes; y “La quimera” (134), de Rafael Pérez Estrada.

Recalemos en otro de los criterios adoptados por el antólogo para elaborar esta selección. A pesar de que Brasca suele preferir en los títulos de sus antologías la denominación de ‘cuento breve’ y de que en sus prólogos y artículos opte por utilizar el término ‘microficción’, el subtítulo de este volumen es *Antología de microrrelatos amorosos*. El término ‘microrrelatos’ no se ha escogido al azar. Consideramos que se emplea por ser el más extendido en España, lugar en que se publica el volumen, y porque los textos recogidos reflejan los rasgos genéricos propios del microrrelato, con contadas excepciones. Frente a la *transgenericidad* de algunas antologías elaboradas por Brasca, en *De mil amores* solo encontramos dos textos que pudieran contravenir claramente estos rasgos: el poema en endecasílabos “12” (59), de Oliverio Girondo, que pertenece claramente al género lírico; y el texto “Sexo” (64), de Wilfredo Machado, cuya formulación y ausencia de narratividad lo aproximan a la literatura aforística.

Para Claudia Turco, otros textos también plantearían dudas genéricas (“*De mil amores...*” 70-77): “Canción cubana” (62), de Guillermo Cabrera Infante; “XII” (23), de Javier Tomeo; “¿Cuál es la verdadera” (31) y “El tirador galante” (76), de Charles Baudelaire; “Cuadrilla” (41), de Carlos Drummond de Andrade; y los textos de Ambrose Bierce, “La viuda devota” (22) y “La viuda inconsolable” (100). Sin embargo, el célebre e ingenioso texto de Guillermo Cabrera Infante contiene un evidente movimiento narrativo y no consideramos que la disposición tipográfica de sus líneas haya de convertirlo necesariamente en un poema. Respecto al texto de Javier Tomeo, interpretamos que, al igual que el resto de sus *Historias mínimas*, se trata de un microrrelato que ha adoptado ciertos rasgos del discurso dramático, aunque es plenamente narrativo en su esencia y, además, no está concebido para ser representado, sino leído. Consideramos que en los textos de Charles Baudelaire, Carlos Drummond de Andrade y Ambrose Bierce ya se manifiestan los rasgos genéricos que adquiriría el microrrelato, aunque procedan de volúmenes titulados *Pequeños poemas en prosa*, *Fábulas fantásticas* y *Alguma poesia*, respectivamente porque en una etapa en que el género aún se estaba formando, no existía una denominación apropiada para el mismo.

Los criterios cronológico y geográfico que se han adoptado en esta antología están íntimamente relacionados con su planteamiento genérico, ya que se recogen textos de setenta y ocho autores representativos de las distintas etapas en la evolución del microrrelato: algunos de los principales precursores del microrrelato, tanto no hispánicos -como Ambrose Bierce y Charles Baudelaire-, como hispánicos -Vicente Huidobro o Julio Torri-; muchos de los autores de la etapa de legitimación del género, como Marco Denevi, Juan José Arreola o Augusto Monterroso; y seguidores que tanto en España como en Hispanoamérica representan la consolidación definitiva del mismo, como Luisa Valenzuela, Ana María Shua, José María Merino, Luis Mateo Díez, Julia

Otxoa y un largo etcétera. Pero como indica Brasca en el prólogo, no ha querido limitar la antología a autores consagrados (8), sino que junto a muchos textos emblemáticos procedentes de volúmenes de autor o presentes en otras antologías, ha recogido también textos participantes en certámenes, como los convocados por las revistas *El cuento*, de México, y *Puro Cuento*, de Argentina, así como algunos difundidos por el Círculo Cultural Faroni y *Ficticia*. En cualquier caso, la diversidad cultural de los autores y la variedad en la procedencia de los textos se puede comprobar en la útil bibliografía con que se cierra la selección (135-38).

El amplio conocimiento que Raúl Brasca tiene de la microficción y su dilatada experiencia como elaborador de antologías quedan patentes en esta difícil tarea de componer una antología temática de microrrelatos. Desde nuestro punto de vista, el mayor acierto de la colección estriba en la dicotomía entre la unidad textual que ha conseguido construir en torno al tema del amor y la diversidad propia del microrrelato, género que permite agrupar en poco más de cien páginas tal sucesión de motivos, tratamientos, actitudes e intenciones que el lector se ve obligado a pasar rápida y sucesivamente de la reflexión a la sorpresa, de la comprensión al rechazo o del desasosiego a la sonrisa.

## CAPÍTULO 13

### LA BREVEDAD COMO CONSIGNA

La brevedad, el rasgo más fácilmente identificable del microrrelato, ha planteado dos problemas conceptuales básicos: su medición y su vinculación con otros rasgos genéricos.

Cuantificar y fijar la brevedad que ha de tener el microrrelato ha sido un asunto muy discutido por teóricos y críticos. Esta polémica se proyecta también en las antologías, ya que los elaboradores de las mismas mantienen posturas divergentes: hay selecciones en que se recogen textos de muy diferentes extensiones y otras, con un criterio más restrictivo, presentan mayor homogeneidad en la extensión de los textos; unos antólogos precisan y fijan explícitamente un límite de extensión textual y otros no; y quienes explicitan los límites, pueden optar por medir los textos en páginas, líneas, palabras o caracteres.

Creemos que estas vacilaciones son consecuencia de cierta falta de consenso, pero, sobre todo, de la consideración de la brevedad como un rasgo cuantitativo independiente de otros. Lo recordaremos una vez más, el microrrelato no es tal solo por ser breve, sino por aunar un tipo de brevedad textual que conlleva concisión del discurso, intensidad y tensión narrativas, así como la elaboración de un lenguaje preciso y connotativo; además, ha de ser un texto narrativo que, debido a las limitaciones de espacio, con frecuencia poseerá una narratividad más virtual que fáctica y condensará en su historia una ficción compleja de gran densidad sémica. Todo ello supone una exigente labor en su elaboración y una lectura activa y competente. Si se pasan por alto

las interrelaciones de la brevedad discursiva con rasgos de otros planos, será fácil caer en algunos planteamientos erróneos o, al menos, equívocos, que se perciben en ciertas antologías. Si la cuantificación de su brevedad con medidas concretas pudo haber tenido cierto sentido en etapas tempranas, en la etapa de consolidación y normalización del género en que nos encontramos debería ser una opción superada. En el microrrelato, la brevedad ha de darse por supuesta, ya que es causa y efecto de otros rasgos genéricos. Y si bien es cierto que el conjunto de estos rasgos conducen a que los textos adopten preferentemente la medida máxima de una página o poco más, esta medida no es normativa ni canónica.

#### **CUANDO LA BREVEDAD SE DA POR SUPUESTA**

En general, los antólogos que asumen el estatuto genérico del microrrelato y, con ello, el conjunto de rasgos que lo definen, identifican y diferencian de otras formas no ven necesario fijar de manera explícita un límite de extensión como requisito de sus selecciones. Muchos de ellos entienden que la brevedad del microrrelato no es tanto un aspecto cuantitativo y medible, sino más bien un rasgo cualitativo íntimamente relacionado con otros, por lo que comprenden que su limitación explícita no aportaría nada y, sin embargo, podría proyectar una imagen desvirtuada de la compleja esencia del género. Basta con consultar los prólogos de algunas antologías de referencia para observar que la brevedad del microrrelato se plantea en estos términos. Veamos tres ejemplos que corroboran esta postura.

En el prólogo a *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*<sup>105</sup> (1990), Antonio Fernández Ferrer expone unas

---

<sup>105</sup> Fernández Ferrer, Antonio (ed.) *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz, 1990.

esclarecedoras e intuitivas afirmaciones, sobre todo si tenemos en cuenta la temprana fecha en que se publica este volumen (11):

[...] en las páginas siguientes pueden encontrarse textos de una sola línea, la mayoría no llega a las diez, y, excepcionalmente, ocupan una página entera. [...] Y hasta cierto punto, podemos pensar que la unidad básica, enmarcadora de estos textos mínimos, no es otra que la página, la abismal y legendaria “página en blanco”. La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de “un tirón”, abarcadora de todo relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible, pero con la máxima intensidad.

Quince años después, David Lagmanovich explica en la introducción de *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*<sup>106</sup> (2005) que, si bien el límite inferior del microrrelato no presenta problemas, el límite superior está sujeto a condicionamientos relacionados con la evolución del género, la tradición literaria en que se inscribe cada autor o la percepción individual y subjetiva de creadores y lectores. Por ello, considera que la limitación de su brevedad es una cuestión secundaria y sujeta a variaciones, aunque actualmente el límite más habitual, explícito o tácito, sea la página impresa (22-24).

Finalmente, en una de las antologías más recientes, *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*<sup>107</sup> (2011), Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel abordan la cuestión de la brevedad en relación con otros rasgos genéricos fundamentales, lo que demuestra un notable avance en la conceptualización conjunta de los mismos. Para estas profesoras, la brevedad “no tiene por qué vincularse canónicamente al concepto de cantidad ni al límite (número de palabras, líneas o páginas) sino más bien a la idea de proporción” (12). Se trata de llevar hasta sus últimas

---

<sup>106</sup>Lagmanovich, David. (ed.). *La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

<sup>107</sup> Encinar, Ángeles y Carmen Valcárcel (eds.). *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial, 2011.

consecuencias la célebre máxima sobre la relación inversa que extensión e intensidad mantienen en el cuento y que en el microrrelato afecta a estrategias centrífugas de omisión, condensación y elipsis y a procedimientos centrípetos de connotación, sugerencia y apelación a todo tipo de saberes compartidos entre escritor y lector.

### ***Por favor, sea breve: las antologías menguantes de Clara Obligado***

En este capítulo parece necesario abordar con mayor profundidad dos antologías elaboradas por Clara Obligado que anuncian la consigna de la brevedad en su mismo título. En octubre de 2001 se publicaba *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*<sup>108</sup>, que enseguida se convirtió en un sorprendente éxito editorial -quince mil ejemplares vendidos- y constituyó todo un revulsivo para el afianzamiento definitivo del microrrelato en España. Casi nueve años después, vio la luz *Por favor sea breve 2. Antología de microrrelatos*<sup>109</sup>, que aspiraba a revalidar el éxito de su predecesora y pretendía recoger nuevas tendencias en un panorama cultural en que, por fin, el microrrelato parece haber sido aceptado. En ambos libros se sigue una misma línea en cuanto a los criterios de selección y a la organización de los textos, pero existen ciertas diferencias que se intuyen en las respectivas portadas de las antologías y que Clara Obligado y el editor Juan Casamayor han explicado en diversas entrevistas y actos promocionales<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Obligado, Clara (ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.

<sup>109</sup> Obligado, Clara (ed.) (Prólogo de Francisca Noguero). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

<sup>110</sup> Además de diversas reseñas –Ángel Basanta en *El Cultural* (5/03/2010) y Carles Geli en *Babelia* (21/08/2010)-, en Internet se pueden consultar varias entrevistas con Clara Obligado y Juan Casamayor: en *Culturamas. La revista de información cultural en Internet* ([www.culturamas.es/blog/2010/03/06/entrevista-a-clara-obligado](http://www.culturamas.es/blog/2010/03/06/entrevista-a-clara-obligado)), realizada por Sergi Bellver; en *Silencio se lee* ([www.porfavorseabreve.com](http://www.porfavorseabreve.com)); fecha de emisión: 27/02/2010), realizada por Charo Vergaz con motivo de la presentación de *Por favor, sea breve 2* en la librería Rayuela de Valladolid; y en *Un idioma sin fronteras*, de Radio Exterior de España (también en [www.porfavorseabreve.com](http://www.porfavorseabreve.com)); fecha de emisión: 12/11/09), realizada por Susana Santaolalla (última fecha de consulta de las tres entrevistas: 2/08/2011).

Como síntesis de los criterios que guían la selección en ambas antologías, en “Palabras galvanizadas”, prólogo de Francisca Noguerol para *Por favor, sea breve 2*, se indica que en este libro se mantienen las cualidades del primero: “reunión de creadores españoles e hispanoamericanos, mujeres y hombres, procedentes de generaciones diversas e interés por compilar tanto textos canónicos como otros no demasiado conocidos” (11). A estos puntos comunes, se añaden unas exigencias similares en cuanto a la calidad de los textos, a sus rasgos genéricos y a la disposición de los microrrelatos en una secuencia de extensión decreciente, que evidencia la acusada relación inversa entre intensidad y extensión textual, característica en el microrrelato.

En sus primeras reflexiones acerca de la elaboración de *Por favor, sea breve*, Obligado ya exponía claramente cuáles habían sido los principales criterios que habían guiado su labor y que, según sus propias palabras, suponía una propuesta editorial con una “perspectiva cuádruple”: “didáctica, estímulo creativo, participación equitativa y promoción de autores de primer nivel desconocidos en la Península” (“Breve historia de *Por favor, sea breve*” 41-42). A partir de la sistematización de estos criterios por parte de la antóloga (“La creación de textos mínimos” 337-38), iremos aportando ejemplos que ilustran cómo se configuran en ambas selecciones.

Los textos debían estar escritos en castellano, ya que se pretendía aunar la creación minificcional hispánica con el objetivo de ofrecer un panorama conjunto de la misma y de difundir la intensa labor de autores hispanoamericanos que en España eran poco conocidos, sobre todo en el momento en que se publicó la primera selección.

En los ciento sesenta y siete textos de más de cien autores que se recogen en *Por favor, sea breve*, encontramos un balance de la microficción a ambos lados del Atlántico. Desde el punto de vista cronológico, están representadas las diversas etapas en la evolución del género, que recorreremos con algunos textos: a su titubeante

nacimiento en el Modernismo y las Vanguardias pertenecen “El nacimiento de la col” (52), de Rubén Darío, “Tragedia”(51), de Vicente Huidobro, “A Circe” (147), de Julio Torri, “La niña” (77) de Juan Ramón Jiménez, “Sueño del violinista” (144), de Ramón Gómez de la Serna...; a la etapa de legitimación, con la presencia de clásicos del microrrelato, se pueden adscribir “Francisco de Aldana” (188), de Juan José Arreola, “Un sueño” (138), de Jorge Luis Borges, “La Oveja negra” (142), de Augusto Monterroso; “La uña” (103), de Max Aub...; la etapa de consolidación está representada por textos de autores hispanoamericanos como “La cola” (43), de Guillermo Samperio, “Este tipo es una mina” (176), de Luisa Valenzuela, o “Travesía” (89), de Raúl Brasca, junto a otros de escritores españoles como “Terapia” (115), de José María Merino, o “El pozo” (128), de Luis Mateo Díez; y, para tomar el pulso a la vitalidad del microrrelato en el momento de la publicación, se incluyen también textos de autores que ya entonces despuntaban en el cultivo del género, como los de Hipólito G. Navarro “Almez” (101), “Territorios” (109) y “Árbol de fuego” (140), o los de Andrés Neuman, “Felicidad” (41), “La cita de su vida” (150) y “Despecho” (177). La proporción entre autores hispanoamericanos (68%) y españoles (32%) es muy desigual en este primer volumen, lo que la antóloga justifica con dos argumentos irrefutables: no se puede comparar la producción de un país frente a la de una veintena y, además, el desarrollo y afianzamiento de la microficción en Hispanoamérica se produce en fechas más tempranas que en España.

En la segunda antología, este panorama se modifica bastante, ya que se ha producido la definitiva consolidación del microrrelato en nuestro país y, en palabras de la antóloga, “en este momento la microficción tiene una vitalidad impresionante en España”, lo que se refleja en la incorporación de un mayor número de escritores españoles –casi la mitad del total- y en la decidida apuesta por los jóvenes creadores. A

lo largo de los casi doscientos textos que conforman *Por favor, sea breve 2*, se observa un desplazamiento de la atención hacia el microrrelato como género vivo y dinámico, ya que la mayoría de las creaciones son de autores que podemos calificar como actuales -con excepciones como Ramón Gómez de la Serna-, aunque algunos de ellos, como Antonio Fernández Molina o David Lagmanovich ya hayan fallecido. Así, junto a textos de autores nacidos antes de la década de los sesenta, encontramos otros pertenecientes a escritores más jóvenes: “Larga distancia” (137), “La chica del autoestop, I” (138) y “Abuelita está en el cielo” (166), de Fernando Iwasaki (43); “Cuenta atrás” (208) y “Conjugación” (210), de Ángel Olgoso; “Por aproximación” (91), “La repetición” (115), “El bis” (124) y “El milagro”(187) de Eduardo Berti; o “Huellas” (153), de Rubén Abella.

Estas diferencias entre ambas entregas se representan en las imágenes que ilustran sus portadas. Como ha explicado la misma antóloga en “La era de la hormiga”, prólogo del segundo volumen, “sucede que el dinosaurio ya está en el Parnaso y ha dado origen al reino de la hormiga. Hormigas, hormigas por todas partes, movedizas, dinámicas, textos diminutos que ya no se pueden contar” (8). Por eso, la portada de *Por favor, sea breve* se ilustra con un gran dinosaurio -el microrrelato clásico-, que parece dar paso a lo que viene detrás, y en *Por favor sea breve 2*, con un dinosaurio en retirada seguido de una hormiga -en alusión a *la mano de una hormiga* de “Cuentos largos”, de Juan Ramón Jiménez-, con la que se representa la legión formada por los cultivadores actuales del microrrelato. Y, según Obligado, no se trata solo de un incremento cuantitativo, sino también de un aumento en la calidad y la diversidad de tendencias, sobre todo en España: “Hoy en España hay muchísima energía y calidad, las fuentes están más abiertas que nunca: desde listas de la compra a series de televisión, pasando

por clásicos como Blancanieves” (Carles Geli, “Un relámpago de palabras”, *Babelia* 21/08/2010).

Precisamente, la lectura atenta del amplio corpus contenido en estas antologías permitiría plantear aspectos o tendencias de la minificción a partir de los textos seleccionados, como muestra Francisca Noguerol en “Palabras galvanizadas”, donde distingue las siguientes orientaciones en los microrrelatos recogidos en *Por favor, sea breve 2: fantasía, terror, imagen, poesía, juegos metaficcionales y lingüísticos y compromiso* (15-20). Veamos unos cuantos ejemplos, algunos de ellos propuestos por la profesora Noguerol, que corroboran este planteamiento.

En la categoría de *fantasía*<sup>111</sup> se incluye lo insólito, imposible y sobrenatural, que se aprecia en textos como “Fragilidad de los vampiros” (46), de María Rosa Lojo; “Ángeles” (188), de Espido Freire; o “En una exposición” (43), de Ángel Olgoso.

El *terror* constituye la base macabra de muchos y en otros se percibe como efecto desasosegante. Algunos textos que pueden ejemplificarlo son “Ropa usada, I” (93), de Pía Barros; “Córtame el nudo, gordiano”(120), de David Roas; “El alma que venía todas las noches” (41), de Harold Kremer; “Mundos para-lelos” (173), de Guillermo Bustamante Zamudio; “Problemas de teoría literaria, II” (109), de Juan Armando Epple; “Silencia”(184), de Guillermo Samperio; “Suicidio” (106), de Silvia Ruete.

La creación del microrrelato a partir de una *imagen* o su concepción como minificción más pictórica que narrativa se aprecia en “Solemidad de la berenjena” (216), de Catalina García-Herreros; “Semillas” (186), de Alejandra Kamiya; “Imaginaria (199), de Fabián Vique; o “Helena” (197), de Alba Omil.

---

<sup>111</sup> Marcaremos en cursiva los términos empleado por Francisca Noguerol.

También están presentes los microrrelatos en que se prima el ritmo y la *transreferencialidad* propios de la *poesía*: “No entendía” (70), de Eugenio Mandrini; o “Las piedras de amar” (60), de Rafael Courtoisie.

La subversión de las normas literarias mediante *juegos metaficcionales* es una tendencia presente en buen número de textos: “El método deductivo” (202), de Gabriel Jiménez Emán; “Daguerrotipo” (92), de Rafael Camarasa; “Amor I” (162) y “Amor II” (179), de Raúl Brasca; “Signo Libra” (44), de Andrés Elías Florez Brum; “Casualidad” (119), de Ángela Adriana Rengifo; “La casa despierta” (136), de Diego Muñoz Valenzuela; o “La hormiga en el asfalto” (79), de José María Merino. También la transgresión mediante *juegos lingüísticos* es un aspecto recurrente: “Huyamos” (219), de Ana María Shua; “Último cuento” (118), de Juan Carlos García Rey, “Trastornos literarios” (36), de Flavia Company; o “Palabras parcas” (159), de Luisa Valenzuela.

Y, finalmente, el *compromiso* y la denuncia social, que en la historia del microrrelato ha llegado a tener alcance político, están representados en “El tiempo detenido” (165), de Raúl Brasca.

Uno de los deseos que alentó la tarea de Clara Obligado desde la primera entrega fue la incorporación de textos de escritoras, ya que había observado que en las antologías predominaba lo que ella denomina “literatura masculina” frente a la “literatura femenina”. Efectivamente, aunque en ninguna de las dos obras se llega a la paridad, se aprecia un notable esfuerzo por incorporar voces de mujeres, ya que en ambas aparecen textos de más de treinta escritoras. En varias ocasiones, Obligado ha insistido en este aspecto y afirma que las autoras de microrrelatos aportan nuevos enfoques y formas de escribir minificción: “Para ellas son objetos de todos los días [una lavadora, unas tijeras o una sábana] que se vuelven inquietantes; también suelen ser muy críticas con la maternidad” (Carles Geli, “Un relámpago...”).

Otro interesante principio del que parte Obligado para elaborar estas antologías es la combinación de autores con reconocida trayectoria microficcional y autores que se han dado a conocer recientemente o que incluso son desconocidos para la mayoría de los lectores. Esta premisa condiciona la procedencia de los textos seleccionados: junto a creaciones procedentes de obras publicadas con anterioridad en volúmenes de autor, antologías o revistas, encontramos textos inéditos, como se puede comprobar en los apéndices de ambos volúmenes (*Por favor, sea breve 1*, 195-03; y *Por favor, sea breve 2*, 227-37). Muchos de ellos proceden de su Taller de Escritura Creativa, labor en la que Clara Obligado es pionera en España, otros han sido finalistas o ganadores en diversos certámenes y, sobre todo en la segunda entrega, también se recogen textos aparecidos en soporte digital (*blogs* y *páginas web*). De este modo, las antologías de Clara Obligado se muestran como un verdadero crisol de la creación minificcional alentada y difundida en todos los medios y soportes.

En relación con el estatuto genérico de los textos seleccionados, se ha de tener en cuenta otro de los requisitos que la antóloga se autoimpuso desde el principio: las creaciones debían haber sido concebidas por sus creadores como textos íntegros y completos en sí mismos, es decir, debían cumplir con la autonomía del microrrelato y no ser fragmentos, aunque por su carácter fractal fueran susceptibles de ser recontextualizados. En *Por favor, sea breve*, hay una única excepción, señalada como tal por Obligado: el fragmento sin título de César Vallejo (183), extraído de “El buen sentido”, en su obra *Poemas en prosa*.

Pero hay otros aspectos interesantes en estas antologías respecto al género de los textos y la evolución en su conceptualización y denominación. Aunque Clara Obligado declara que “el género, proteico por naturaleza, tiene la ventura o presenta el dilema de no dejarse enjaular”, por lo que rechaza la polémica terminológica (“La era de la

hormiga” 9), creemos que los subtítulos de las antologías no son casuales. En la primera, “Antología de relatos hiperbreves”, se utiliza un término que arraigó en España a partir de la actividad del Círculo Cultural Faroni y de su antología *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) en un momento de cierta indecisión conceptual y terminológica. Sin embargo, en la segunda, “Antología de microrrelatos”, ya aparece el término con mayor aceptación en el ámbito español. Por otro lado, en varias entrevistas, Clara Obligado se muestra consciente de que una selección antológica es subjetiva y manifiesta su preferencia por las microficciones narrativas. En consecuencia, sus selecciones revelan un claro reconocimiento del microrrelato como forma diferenciada y apenas podemos localizar microtextos en los que no haya cierto grado de narratividad.

Pero si se ha decidido abordar estas antologías en el capítulo dedicado a la brevedad es porque, además de que en el título de ambas el concepto aparece explícito, la antóloga ha decidido disponer los textos según su extensión, en un orden decreciente. Como ella misma ha reconocido, tomó la idea del “orden menguante” de la obra *Los tigres albinos* (2000), de Hipólito G. Navarro. En *Por favor, sea breve*, el primer texto -“El campeonato mundial de pajaritas” (11), de Luis Britto García- consta de treinta y tres líneas y el último-“Amenazas” (193), de William Ospina- es un escueto y sugerente diálogo de carácter fabulístico que contiene solo once palabras. Así mismo, la selección de *Por favor, sea breve 2* comienza con “El conductor” (27), microrrelato de treinta y seis líneas escrito por Rodrigo Soto, y se cierra con “El fantasma” (223), creación en que Guillermo Samperio plasma el silencio con la página en blanco tras el título. Es decir, entre los primeros textos de cada volumen, de poco más de una página, hasta los últimos, reducidos a la mínima expresión, se dispone una secuencia en paulatina progresión, que es decreciente respecto a la extensión y, en consecuencia, creciente en cuanto a la intensidad. Lo más relevante de esta disposición es que la variedad de

extensiones y su orden menguante revelan la verdadera esencia de la brevedad en el microrrelato, que se asocia a otros rasgos genéricos y se consigue con variados procedimientos: el lector puede apreciar la relación inversa entre extensión e intensidad en distintos grados que, conseguida mediante diversas estrategias, tensionan el relato con fuerzas centrípetas propiciadas por procedimientos de omisión, condensación o elipsis, y centrífugas a partir de la connotación, la sugerencia o la evocación. Si se realiza una lectura lineal de los textos, se puede seguir la evolución secuencial de esa proporcionalidad inversa característica del microrrelato.

En conclusión, consideramos que *Por favor sea breve* y *Por favor sea breve 2* son antologías que han contribuido decisivamente a la consolidación, canonización y difusión del microrrelato hispánico en España: las selecciones de Clara Obligado constituyen un corpus que refleja una profunda conceptualización del género, dibuja su evolución y contempla la diversidad de tendencias, además de que la inclusión de textos procedentes de diferentes circuitos –editorial, didáctico, concursos, Internet- muestra la verdadera vitalidad de este género en la actualidad. La particular disposición de los textos constituye una cualidad añadida, ya que a partir de esta secuenciación basada en su extensión decreciente se otorga a la brevedad su verdadero valor pragmático: se reconoce el complejo proceso de elaboración que supone para los creadores encerrar altos grados de intensidad, profundidad o evocación en textos mínimos –“escribir microrrelatos es como dar tres saltos mortales para caer en la cabeza de un alfiler”-; y se constata que la exactitud de esas “píldoras de luz” consigue convocar un silencio productivo que, tras la fascinación inicial, conduce a la relectura y a la reflexión<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Las dos expresiones que van entre comillas han sido extraídas de las declaraciones de Clara Obligado en las entrevistas realizadas por Sergi Bellver y Susana Santaolalla, ya citadas.

## PÁGINAS, LÍNEAS, PALABRAS, CARACTERES

El hecho de que la brevedad en el microrrelato sea cualidad innegable y requisito imprescindible no ha evitado que muchos antólogos hayan sentido la necesidad de cuantificarla, medirla y limitarla. En “Aproximación cuantitativa a los criterios de selección en las antologías de la muestra” (*Cuadro 5*), se puede apreciar que en más de la mitad de las antologías analizadas se explicitan límites respecto a la extensión de los textos, si bien algunas proceden de diversas ediciones de un mismo concurso o certamen literario.

A la vista de este afán por limitar y precisar la extensión de los textos, surgen algunas preguntas: ¿Existe alguna similitud en la concepción de estas antologías? ¿Qué razones pueden tener los antólogos para restringir sus selecciones según este criterio? ¿Cuáles son las unidades de medida que se emplean con más frecuencia?

Las antologías en que se precisa la extensión de los microrrelatos se pueden agrupar en tres tipos, según se hayan concebido: la mayoría surge de concursos; otras son compilaciones de textos encargados a los autores para tal fin; y, por último, hay selecciones antológicas en que se recogen textos publicados con anterioridad en volúmenes de autor o en otras antologías.

En las bases de los concursos de microrrelatos es habitual que figure la extensión máxima de los textos y, en consecuencia, todos los volúmenes analizados que están relacionados con este tipo de certámenes se rigen por normas explícitas. Aunque la limitación de la extensión obedece a razones prácticas y extraliterarias, en la mayoría de los casos se apunta hacia la medida máxima de la página o la media página, es decir, al golpe de vista que se vincula a la unidad de efecto y a la posibilidad de relectura. Y en este aspecto, como en otros muchos, *Quince líneas. Relatos hiperbreves*<sup>113</sup> (1996), del

---

<sup>113</sup> Círculo Cultural Faroni (ed.). *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona: Tusquets, 1996.

Círculo Cultural Faroni, ostenta la condición de pionera, ya que con esta antología se inició una tendencia seguida, con ciertas variaciones, por la mayoría de las publicaciones vinculadas a concursos de microrrelatos.

Se emplean diversas unidades de medida, que pueden ser páginas, líneas, palabras o caracteres: en *Nubes de papel*<sup>114</sup> (2006), el folio DIN-A4; en *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves: Nuevos relatos mínimos*<sup>115</sup> (2001), quince líneas; en *A contrarreloj I y II*<sup>116</sup> (2007 y 2008, respectivamente), un máximo de diez líneas o mil caracteres; en los tres volúmenes de *Relatos en cadena*<sup>117</sup> (2008, 2009 y 2010), cien palabras; en *I Certamen Universitario Campus-Microrrelatos...*<sup>118</sup> (2009), trescientas palabras; en los volúmenes resultantes del Premi de Microrelats El Basar<sup>119</sup> -*Microvisions* (2005), *Microvisionaris* (2006), *Microveus* (2007), *Microbis* (2008), *Microorganismes* (200) y *Dreceres* (2010)-, dos mil caracteres; y en los volúmenes temáticos surgidos a partir de los concursos convocados por la editorial Hipálage -*Cuentos para sonreír, Más cuentos para sonreír, Cuentos alígeros y Amigos para siempre* (2009, 2010 y 2011), mil caracteres.

Los casos de las compilaciones conformadas por textos solicitados o encargados expresamente a los autores son bastante similares a los de los concursos, como se puede apreciar en las ya citadas *Lavapiés. Microrrelatos* (2001), para la que se solicitaron textos con un máximo de tres páginas, y *Perversiones. Breve catálogo de parafilias*

---

<sup>114</sup> AA. VV. *Nubes de papel* (Libro recopilatorio del I Certamen Nacional de relatos ultra cortos). Santander: Ex libros e Instituto para el fomento de la cultura, 2006.

<sup>115</sup> Círculo Cultural Faroni (ed.). *Galería de hiperbreves: Nuevos relatos mínimos.*, Barcelona: Tusquets, 2001.

<sup>116</sup> AA VV. *A contrarreloj I* (I Premio Nacional de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2007.

AA VV. *A contrarreloj II* (II Premio Nacional de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2008.

<sup>117</sup> AA. VV. (Prólogo de Carles Francino). *Relatos en cadena. Los mejores microrrelatos en la Cadena Ser*. Madrid: Alfaguara, 2008.

AA. VV. (Prólogo de Javier Rioyo). *Relatos en cadena (2008-2009)*. Madrid: Alfaguara, 2009.

AA. VV. (Prólogo de Fernando Valls). *Relatos en cadena (2009-2010)*. Madrid: Alfaguara, 2010.

<sup>118</sup> Gracia Mainé, Antonio de, Rafael Jiménez Fernández y Manuel Francisco Romera Oliva (eds.). *I Certamen Universitario "Campus-Microrrelatos"*. Madrid: Vision Libros, 2009.

<sup>119</sup> En la publicación de estos volúmenes han participado Montcada Comunicació, el ayuntamiento de Montcada y Reixac (Barcelona) y la editorial Debarris (Barcelona).

*ilustradas* (2010), cuyos textos no podían superar las doscientas cincuenta palabras. Creemos que, simplemente, los editores pretenden conformar volúmenes con cierta homogeneidad y encuentran que la vía más fácil es limitar la extensión de los textos. Otra cuestión es que la extensión fijada sea la más adecuada para la escritura del microrrelato. Así, desde nuestro punto de vista, al requerir textos de hasta tres páginas, los responsables de la editorial Ópera Prima causaron cierta confusión respecto al tipo de textos que solicitaban y recibieron tanto relatos breves como microrrelatos, a pesar del subtítulo que los encabeza.

Pero en algunas antologías concebidas sin vínculo alguno con concursos o encargos también se precisa una determinada extensión de los textos como requisito para su inclusión. Así, en *Grandes minicuentos fantásticos* y *Los cuentos más breves del mundo*, la limitación -quinientas y trescientas cincuenta palabras, respectivamente- puede deberse a cierta indecisión respecto al estatuto genérico por parte de los antólogos, ya que tanto Benito Arias como Eduardo Berti basan sus selecciones en la acusada brevedad de los textos y no en el resto de rasgos definidores del microrrelato, con lo que, sobre todo en la segunda, se pueden encontrar todo tipo de microtextos que en algunos casos ni siquiera fueron concebidos para su lectura exenta.

La conclusión parece bastante clara: no tiene mucho sentido basar la selección de los textos para una obra colectiva en una determinada extensión de los mismos. Es posible que esta percepción exclusivamente cuantitativa de la brevedad sea funcional para convocar un certamen, donde se supone que el jurado filtrará debidamente los textos participantes según criterios literarios que resultaría difícil expresar en las bases del concurso. Pero una antología desvinculada de este tipo de actividades y concebida por un editor, un crítico o un investigador no debería basarse únicamente en la extensión de los textos, ni siquiera si se le añade su necesaria pertenencia al género narrativo.

### ***Mil y un cuentos de una línea: “ni todos son cuentos ni todos tienen una línea”***

En *Mil y un cuentos de una línea* (2007)<sup>120</sup>, Aloe Azid -José Díaz, editor de Thule que ya había realizado la selección *Ojos de aguja. Antología de microrrelatos-*, elabora un volumen cuyo reclamo fundamental es el juego estético creado en torno a dos ejes: la brevedad de los textos y su manipulación tipográfica. Evidentemente, estos criterios pueden resultar atractivos y sin duda favorecen la distribución comercial del libro, pero creemos que no son parámetros literarios válidos que justifiquen una selección antológica.

Empecemos por el título: *Mil y un cuentos de una línea*. Como indica Fernando Valls, “ni son cuentos, ni todos tienen una línea, aunque sean mil y uno” (“¿Son cuentos?”, 2/05/2008<sup>121</sup>). En su prólogo, José Díaz explica este título-homenaje con la evocación de dos anécdotas: una conversación entre Salvador Garmendia y Luis Britto García sobre la posibilidad de escribir mil y un cuentos de una línea (1970) y la aparición de *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1981), obra en que Gabriel Jiménez Emán, a modo de provocación hacia el lector, solo incluye uno con la característica anunciada en el título (6-7). José Díaz, consciente de que en su selección no solo se incluyen *cuentos*, barajó la posibilidad de emplear el término “nanoficciones” en el paratexto, aunque lo desestimó por considerarlo poco inteligible para el lector común (7).

Esta antología está formada por microrrelatos hiperbreves o ultracortos, aforismos, sentencias, greguerías, juegos de ingenio y chistes de diversa calidad. Entre ellos, hay que destacar las contribuciones de grandes clásicos del microrrelato en castellano, como Max Aub, Augusto Monterroso, Juan José Arreola o Marco Denevi; figuras importantes para el desarrollo del género, como Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Rafael Pérez Estrada o Antonio Fernández Molina; y autores que

---

<sup>120</sup> Aloe Azid (ed.). *Mil y un cuentos de una línea*. Barcelona: Thule ediciones, 2007.

<sup>121</sup> Artículo publicado en *La nave de los locos* (<http://nalocos.blogspot.com>). Última fecha de consulta: 12/7/2011. La reseña también apareció publicada en la revista *Mercurio* 101 (mayo de 2008), 31.

constatan su consolidación, como Luisa Valenzuela, Luis Mateo Díez, Ana María Shua, David Lagmanovich, José María Merino o Julia Otxoa. Entre los autores no hispánicos, aparecen algunos cuyos textos ya habían aparecido en antologías anteriores, como Franz Kafka, Jacques Prévert, Jacques Stenberg o Geog Chistoph Lichtenberg.

Por otro lado, la limitada extensión de los *cuentos* constituye su principal reclamo y el volumen se configura en torno a este principio, aunque la selección no cumpla exactamente las expectativas que este plantea: aunque en origen algunos de los textos hiperbreves no eran de una línea, han sido manipulados para ajustarlos a esa medida, como se puede apreciar en “La pareja perfecta” (229), de René Avilés Fabila, o “La timidez” (286), de Jacques Stenberg. El editor se toma esta libertad en un intento constante por adecuar la estética gráfica -líneas rectas, curvas, inclinadas, semiborradas, trazadas a modo de dibujos o esbozos, vistas como en un espejo, con cambios en el tipo de letra.... - al contenido de los textos, que han sido agrupados por temas, motivos o enfoques.

Los microtextos se disponen en veintiséis secciones cuyos títulos proporcionan cohesión interna, basada en la recurrencia léxica del término ‘línea’: en muchos de ellos se explora la polisemia del término (“La línea curva”, “La línea onírica”, “La línea de la locura”, “La línea aérea”, “La línea del amor”...); y en otros casos se juega con la dilogía (“La línea de la vida”), la paronomasia (“Alienados”) o el neologismo (“Meteolínea”). En estos epígrafes se intuye que los agrupamientos se han realizado, salvo algunas excepciones, según un criterio basado en el contenido. Vayamos espigando algunos.

El primer apartado, “El horizonte: la línea”, y el último, “La línea escrita”, se nutren de microtextos metaliterarios y metalingüísticos, como “Fecundidad” (13), de Augusto Monterroso; o la serie “Silencio” (332-33), de Guillermo Samperio.

En los apartados “La línea mítica”, “La línea bestiaría”, “La línea sauria” y “Érase una línea” se reconocen fácilmente motivos literarios de carácter mítico, tradicional, popular y de “la constelación del dinosaurio”: “Prometeo a su buitres predilecta” (77), de Juan José Arreola; “El escarabajo” (101), de Jules Renard, “Otro dinosaurio” (109), de Eduardo Berti; o “Fábula en miniatura” (140-41), de Marco Denevi.

En secciones como “La línea curva”, “La línea recta”, la línea onírica”, “la línea filosófica” o “La línea política” se juega con el enfoque o el tratamiento de los temas, que puede ser filosófico, onírico, desautomatizador o desrealizador: “En legítima defensa” (21), de Ángel Guache; “El sueño” (56), de Luis Mateo Díez; “La verdad” (147), de Alejandro Jodorowsky...

Hay secciones, como “La línea aérea” y “Meteolínea”, conformadas por microtextos que se centran en diversos motivos del mundo natural donde se pueden encontrar microtextos con títulos de ese campo asociativo: “Meteorología” (330), de Carlos Vitale, o “Vendaval” (121), de Virginia Vidal.

Y también encontramos bloques que recorren temas universales como la locura, la alienación, el amor, el sexo, la muerte o el más allá –“La línea de la locura”, “Seres alienados”, “La línea del amor”, “La línea erótica”, “La línea de la muerte” o “Más allá de la línea”-, temas que se reflejan en títulos esclarecedores: “La cita” (60), de José María Merino; “Monstruo” (83), de Ángel Olgoso; “Pasiones” (209), de Pía Barros; “Variaciones sobre la inmortalidad VII” (295), de René Avilés Fabila; y un larguísimo etcétera.

En definitiva, parece que José Díaz ha querido primar en *Mil y un cuentos de una línea* el efecto visual y lúdico que producen ciertos recursos basados en el ingenio, en detrimento de criterios literarios e incluso de cierto respeto hacia los textos

originales. El resultado es un libro muy atractivo desde una perspectiva comercial, aunque pensamos que la selección no cumple con unos requisitos coherentes –más allá de la medida aproximada de una línea- y la manipulación tipográfica de los textos sobrepasa la lógica recontextualización y reorganización que ha de ejercer cualquier antólogo.



## **CAPÍTULO 14**

### **FRONTERAS Y PUENTES EN LA SELECCIÓN DE MICRORRELATOS:**

#### **ESPACIO, IDIOMA Y TIEMPO**

Como numerosos estudiosos y críticos han reiterado y nosotros hemos explicado en diversos capítulos de este trabajo, las formas breves han existido desde la antigüedad en tradiciones literarias de todo el mundo y han evolucionado a lo largo de los siglos hasta la actualidad. Entre ellas, formas narrativas como cuentos brevísimos, anécdotas, casos, chistes, apólogos, mitos o leyendas ocupan un lugar preeminente. Algunos detractores del estatuto genérico del microrrelato utilizan este argumento para demostrar que no se trata de un género moderno ni nuevo. Y la presencia de numerosas muestras de microficción en la Historia de la Literatura universal se ha empleado como contraargumento para refutar la existencia del microrrelato de identidad hispánica. Pero la mayoría de los especialistas en microficción perciben las formas antiguas como antecedentes lejanos que sirvieron de base tradicional para que fuera posible el proceso de mixtificación y depuración de otros muchos influjos, que fueron asumidos de manera sincrética a partir del Modernismo y las Vanguardias. Todo ello propició el surgimiento del microrrelato hispánico, que en sus inicios presentó mayor pujanza en Hispanoamérica y que, en su paulatina evolución, se ha ido consolidando a ambos lados del Atlántico.

Las tensiones y vacilaciones teóricas respecto al origen, la evolución y la identidad del microrrelato se ven reflejadas en las colecciones antológicas que nos ocupan. En algunas se muestra una percepción universalista del minicuento, por lo que

se recogen microtextos pertenecientes a tradiciones de diversos países y continentes; y otras se centran en el microrrelato hispánico, aunque en algunos casos también se incluyen ejemplos de posibles influjos foráneos. Dada la mayor pujanza inicial del microrrelato en Hispanoamérica, aunque las selecciones se orienten hacia el microrrelato hispánico, los autores hispanoamericanos suelen estar representados en una proporción mayor que los españoles.

El afán por restringir las antologías al ámbito nacional, regional o local es menos acusado en España que en Hispanoamérica, pero en nuestro país existen algunas compilaciones que ejemplifican esta tendencia e incluso dan cuenta de la creación microficcional en otras lenguas peninsulares, como el catalán o el gallego.

También se aprecian diferencias en cuanto al lapso temporal que se pretende abarcar, de modo que encontramos selecciones de microtextos de todos los tiempos, otras restringidas a la historia del microrrelato hispánico y algunas que solo reflejan la actividad creativa más próxima al momento de su publicación. Además, algunos antólogos optan por la ordenación cronológica de los autores, frente a otros criterios de organización –orden alfabético, agrupación por temas o tendencias, disposición según la extensión de los textos- o a la ausencia de una estructura clara.

#### **LÍMITES GEOGRÁFICOS: DE LA UNIVERSALIDAD AL LOCALISMO**

Como se puede apreciar en el gráfico que expresa la aproximación cuantitativa al criterio geográfico (*Cuadro 5*), los elaboradores de volúmenes antológicos publicados en España han optado mayoritariamente por recoger microtextos pertenecientes a la literatura hispánica, procedentes tanto de Hispanoamérica como de España. Al margen de las dudas que pueda plantear la validez de los porcentajes en una muestra que no

pretende ser exhaustiva, consideramos que este claro predominio demuestra el reconocimiento de la identidad hispánica del microrrelato.

Las antologías dedicadas al microrrelato hispánico son heterogéneas respecto al modo en que han sido concebidas, a su finalidad y al tipo de destinatarios. Muchas son resultado de concursos o convocatorias en los que no se discrimina a los participantes en función de su nacionalidad, sino que únicamente se solicita que los textos estén escritos en castellano y, en consecuencia, los autores participantes son tanto españoles como hispanoamericanos. Así ocurre, por ejemplo, en *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996), *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001), *Lavapiés. Microrrelatos* (2001), *Relatos en cadena* (2008, 2009, 2010), *Campus-Microrrelatos* (2009), *Cuentos para sonreír* (2009), *Más cuentos para sonreír* (2009), *Relatos alígeros* (2010), *Perversiones* (2010) o *Amigos para siempre* (2011). Algunas colecciones están vinculadas a actividades académicas o didácticas, como la compilación con que se cierran las actas del II Congreso Internacional de Minificción, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004), o *Microscopios eróticos* (2006), trabajo editorial resultante de un prestigioso Máster. Otras, como *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005) y *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010), han surgido a partir de las colaboraciones de creadores en publicaciones especializadas, en soporte tradicional o digital. Finalmente, ejemplos de productos editoriales independientes que reflejan la actividad pasada o presente del microrrelato hispánico son *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001) y *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos* (2009), *Fábula rasa* (2005), *MicroQuijotes* (2005), *La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico* (2006), y *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011). Consideramos que la existencia de todas estas antologías dedicadas al microrrelato hispánico consigue que los lectores

españoles reconozcan el microrrelato como un género con especial relevancia en la literatura escrita en castellano, sin adscribirlo exclusivamente a la tradición hispanoamericana o española.

También se aprecia un porcentaje bastante significativo de selecciones en que se recogen textos pertenecientes a la literatura universal. A veces, como en *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (2008), el elaborador no solo trasciende límites cronológicos y geográficos, sino también genéricos, por lo que se incluyen todo tipo de microtextos de culturas diversas y procedentes de épocas anteriores a la formación del microrrelato. Pero, por lo general, en estas antologías el microrrelato hispánico y, en especial, el hispanoamericano, sigue representando el grueso de las selecciones, que se abren, a veces tímidamente, a otros autores considerados inspiradores, precedentes o seguidores del género. La reiteración de ciertos nombres es indicativa de este criterio, de modo que, por ejemplo, se recurre con frecuencia a escritores como Jacob Ludwig y Wilhelm Grimm, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Ambrose Bierce, Itsván Örkény o Frederic Brown, como se puede apreciar en *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), *Grandes minicuentos fantásticos* (2004) o *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos* (2005).

En este recorrido por el alcance geográfico de las antologías, llegamos a aquellas que muestran un criterio más restrictivo, es decir, las colecciones en las que se incluyen microrrelatos de un país o de una región. Aunque en España no han proliferado este tipo de volúmenes, hemos consignado algunos que responden a distintas concepciones y objetivos, por lo que nos detendremos algo más en su análisis<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> En este trabajo hemos restringido la presencia de antologías de ámbito local o regional que, subvencionadas por instituciones públicas o privadas, han sido publicadas en ediciones no venales o en

Aunque no ha sido la práctica habitual, algunos certámenes convocados en España con carácter nacional, restringían la participación de los concursantes al plantear en sus bases el requisito de residencia en nuestro país (Premio Nacional de Microrrelato Hipálage, ediciones I y II) o estar en posesión de un documento acreditativo de la nacionalidad española (I Certamen Nacional de Relatos Ultracortos). En consecuencia, los autores de las selecciones resultantes -*A contrarreloj* I y II (2007 y 2008) y *Nubes de papel* (2006)- son españoles en su mayoría. Sin embargo, lo más frecuente es que en los concursos de microrrelatos se solicite que los textos estén escritos en castellano, pero no se aluda a la nacionalidad de los participantes, por lo que en el resto de las colecciones vinculadas a este tipo de actividades se incluyen tanto escritores españoles como hispanoamericanos, cuya proporción depende sobre todo de la difusión que el concurso haya logrado alcanzar.

Dedicados específicamente al microrrelato nacional solo se han registrado dos títulos publicados el mismo año 2007, aunque muy diferentes en cuanto a su concepción y contenido: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*<sup>123</sup> y la “Selección de textos” con que se cierra *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*<sup>124</sup>.

El primero de ellos ya se comentó con motivo de la exposición acerca de la situación del microrrelato contemporáneo en Argentina. Laura Pollastri plantea un recorrido cronológico del microrrelato argentino contemporáneo en una selección de textos que abarca desde las creaciones de Enrique Anderson Imbert, Isidoro Blaistein,

---

ediciones comerciales de escasa distribución y proyección fuera de su ámbito geográfico (como ejemplos se pueden encontrar las antologías promovidas por el ayuntamiento de Montcada i Reixac: *Microvisions*, *Microvisionaris*, *Microveus*, etc.). Sin embargo, nos consta la proliferación de este tipo de iniciativas, no siempre vinculadas a premios o concursos, que sería imposible recoger aquí en su totalidad.

<sup>123</sup> Pollastri, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, 2007. La relevancia de este volumen se abordó en “Consolidación y canonización del microrrelato” (Parte II, Capítulo 8), concretamente en el apartado “Afianzamiento de una sólida tradición: México y Argentina”.

<sup>124</sup> Gómez Trueba, Teresa. (ed.). “Selección de microrrelatos”. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 133-243.

Juan Filloy, Eduardo Gudiño Kieffer, Pedro Orgambide y Saúl Yurkievich hasta las de jóvenes narradores como Alejandro Bentivoglio, Patricia Calvelo, Diego Golombek, Fernando López, Valeria Nassr, Juan Romagnoli y Orlando Romano, pasando por microrrelatistas consagrados como Luisa Valenzuela, Ana María Shua o David Lagmanovich, entre otros. Como se expresa en el prólogo, la selección se enmarca en unas coordenadas espacio-temporales que intentan comprender la producción microficcional de autores que permanecían activos en el año 2000 y que escribían desde cualquier punto del ámbito nacional argentino, no solo en el entorno cultural y académico de Buenos Aires (20-21). No deja de ser curioso que una editorial española haya acogido este proyecto y que, sin embargo, hasta el momento no haya uno similar dedicado al microrrelato en España, si bien es cierto que el arraigo del género fue más temprano y potente en ese país.

Hasta el momento, solo en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007), se puede reconocer la intención de compilar exclusivamente muestras del microrrelato español. En la “Selección de textos” que cierra este volumen, resultado de las Jornadas celebradas en Valladolid durante los días 22, 23 y 24 de noviembre de 2006 y coordinadas por la profesora Teresa Gómez Trueba, se recogen creaciones de diez autores altamente representativos de la vitalidad del género en nuestro país –Julia Otxoa, Pedro Ugarte, Roberto Lumbreras, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Francisco Silvera, José Jiménez Lozano, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez y Andrés Neuman-, todos ellos españoles o residentes en España.

Ante este vacío en el ámbito editorial, surge la siguiente pregunta: ¿Estaría justificada la publicación de una antología de microrrelato español, del mismo modo que se han publicado colecciones de microrrelato mexicano, colombiano, argentino...? Consideramos que la respuesta ha de ser afirmativa, ya que podría ser una buena

muestra del arraigo, la vitalidad y las posibles peculiaridades del género en nuestro país, siempre y cuando se planteara en el marco del microrrelato hispánico y no se entendiera como una imposición de fronteras, que resultaría artificial y no respondería a la realidad de su evolución histórica y de su difusión actual<sup>125</sup>.

Por último, abordaremos una iniciativa aún más controvertida, la publicación de antologías restringidas al microrrelato en una comunidad autónoma. Aunque constituyen excelentes plataformas para el reconocimiento de autores de amplia trayectoria creativa y para la difusión de otros con menor proyección, el criterio localista que las inspira tiene numerosos detractores. Como ejemplos de este tipo de publicaciones se han seleccionado dos títulos representativos: *Relatos relámpago*<sup>126</sup> (2007) y *Microrrelato en Andalucía*<sup>127</sup> (2009).

El librito *Relatos relámpago* está dedicado a la creación microficcional de cinco autores extremeños nacidos entre 1967 y 1976. En el prólogo, Luis Landero explica el título y la concepción genérica que alimenta esta publicación con estas sugerentes palabras (10-11):

Miniaturas, unas pocas líneas que aspiran a contener un pedacito propio de realidad, sugerencias, trazos sintácticos que le dan forma a lo que en su origen quizá fuera una mirada, porque ahí está todo cuanto uno necesita saber para escribir o para entender algo del mundo: mirar, con atención, con paciencia, con acuidad. Y así, la realidad, el diario vivir, está lleno de relatitos, de relámpagos que iluminan en la noche del alma historias posibles, de esbozos donde no falta nunca un personaje, un conflicto, un tiempo y un espacio, un principio de trama.

---

<sup>125</sup> Las inexplicables carencias que afectan tanto a la investigación como a la selección antológica del microrrelato español se verán pronto subsanadas por la obra de inminente publicación, *El cuarto género narrativo. El microrrelato español (1906-2011)*, de Irene Andres-Suárez, en que se aborda más de un siglo de microrrelato español, según nos informa amablemente su elaboradora. Sin duda, será una valiosa e imprescindible aportación al panorama del microrrelato hispánico.

<sup>126</sup> AA. VV. (Prólogo de Luis Landero). *Relatos relámpago*. Badajoz: Junta de Extremadura, 2007.

<sup>127</sup> Domene, Pedro. M. (ed.). *Microrrelato en Andalucía*. Málaga: Revista *Batarro*, 2009 (aunque la fecha que figura en el libro es 2007).

Las creaciones de cada autor –representados por desigual número de piezas, desde las siete a las dieciséis- aparecen precedidas por poéticas en que los escritores plasman reflexiones metaliterarias de lo más variadas: en “La parte por el todo o como sobrevivir con sopas de sobre” (15-18), José María Cumbreño delimita los rasgos genéricos del microrrelato; Pilar Galán plantea cuestiones generales en torno al arte de narrar (39-41); Elena García Paredes esboza un contraste simbólico entre el cuento y el microrrelato (59); en su “Poética”, Francisco Rodríguez Criado justifica su dedicación a la escritura con un texto de carácter autobiográfico (83-88); y en los cinco puntos de los que consta la “Micropoética” (119-20) de Juan Ramón Santos, se pueden encontrar, algo camuflados, consabidos principios del género como la extrema brevedad, que este autor cuantifica en un máximo de cuarenta líneas, la importancia de la omisión y la elaboración de un discurso conciso.

En las microficciones de estos autores extremeños se pueden reconocer tendencias recurrentes en el microrrelato hispánico, como las tres que proponemos a continuación. Lo fantástico e insólito está presente, por ejemplo, en “La bolsita de té” (19), de José María Cumbreño, o en “Al despertar” (89-90), de Francisco Rodríguez Criado. Se recurre a la intertextualidad transgresora en “La verdad sobre *La metamorfosis*” (104-105), de Francisco Rodríguez Criado, o en el texto de Elena García Paredes, “Variación sobre un episodio apócrifo” (78), que supone una actualización subversiva de la historia de Romeo y Julieta. El humor en sus distintas facetas se aprecia en textos como “Grafología o también cómo la falsificación cambia el futuro” (52), de Pilar Galán, o “La voz de Marcela” (106) y “La mano de Dios” (101), de Francisco Rodríguez Criado. No faltan microtextos próximos a lo gnómico, como “Objetos” (24-26), de José María Cumbreño, y a lo pictórico o descriptivo, como “Las fotos del neceser” (32-36), del mismo autor.

También son muchos los aspectos discursivos propios del microrrelato que encontramos en esta selección, como la apropiación de otros modelos textuales: en “Cosas que me sacan de quicio” (27-29), de José María Cumbreño, se emula el discurso de las listas empleadas en la actividad cotidiana; en “SMS” y “Sin papeles” (60 y 64), de Elena García Paredes, se imitan los mensajes breves a dispositivos móviles y el diálogo conversacional similar al texto dramático, respectivamente; y en “Lettres françaises” (126), de Juan Ramón Santos, se asume un modelo epistolar. Y se pueden rastrear fácilmente procedimientos narrativos y estilísticos habituales en el género: la relevancia de los títulos queda patente en “Literatura. Del salón en el ángulo oscuro” (55), de Pilar Galán; la importancia de las epifanías se comprueba en “Entre tinieblas” (136), de Juan Ramón Santos; y los juegos metaliterarios y metalingüísticos son fundamentales en el desarrollo de “Exégesis” (127), también de Juan Ramón Santos.

Ahora bien, aunque los microrrelatos de *Relatos relámpago* reflejan las tendencias y aspectos genéricos y característicos del microrrelato hispánico, los textos son de desigual calidad. Nos sumamos a la valoración de Fernando Valls, quien en el epígrafe “Sobre una antología de nuevos narradores extremeños” de su ensayo *Soplando vidrio* (267-74), destaca los microtextos de José María Cumbreño y Francisco Rodríguez Criado y, aunque realiza un balance positivo de esta antología, indica que algunos microrrelatos revelan cierta tendencia al “facilismo”.

*Microrrelato en Andalucía* es una obra más ambiciosa. En “Son cuentos” (7-12), prólogo de título poco afortunado desde nuestro punto de vista, Pedro M. Domene repasa la naturaleza y la historia del microrrelato, justifica la elaboración de una antología de microrrelatos escritos por escritores andaluces contemporáneos y explica algunos de los criterios por los que se ha guiado en la selección de autores y textos.

La colección está conformada por más de ciento cincuenta textos de treinta y un escritores que, ordenados cronológicamente desde Manuel Talens (1948) a Cristina García Morales (1985), cubren un período de casi cuarenta años, aunque su obra microficcional se concentra sobre todo en la última década del siglo XX y en la primera del XXI. Como se puede leer en el útil apéndice (209-17), entre ellos hay cultivadores ocasionales del microrrelato -Manuel Talens, Felipe Benítez Reyes o Pablo García Casado-, jóvenes promesas que han obtenido premios en diversos certámenes -Mónica Gutiérrez Sancho, Javier Puche o Cristina García Morales- y también autores de amplia y reconocida trayectoria que ya han publicado libros de cuentos o de microrrelatos y cuya obra ha sido recogida en otras antologías, como Hipólito G. Navarro, Fernando Iwasaki -nacido en Perú, pero residente en Sevilla-, Ángel Olgoso, José Alberto García Avilés, Manuel Moyano o Francisco Silvera. Esta diversidad explica la heterogeneidad en las poéticas del microrrelato que, a modo de pórticos, preceden a las aportaciones creativas de cada uno y justifica en cierta medida las siguientes afirmaciones vertidas por Fernando Valls en su reseña, “El microrrelato en Andalucía”: “[estas poéticas revelan el] desconocimiento que algunos de estos autores parecen tener del género, del microrrelato, pues lo confunden con el cuento e incluso con el artículo, del que sólo es un pariente, no más allegado -por cierto- que de la poesía”<sup>128</sup>.

El amplio corpus de microrrelatos recogido en *Microrrelato en Andalucía* comprende textos narrativos cuya extensión no suele exceder la página impresa y que, en general, poseen la condensación, capacidad de sugerencia y elaboración discursiva propias del género. Su diversidad puede responder a cualquiera de las tipologías que se han establecido para el microrrelato hispánico. Por ejemplo, encontraremos fácilmente ejemplos de los cinco tipos básicos que hemos planteado a partir de su esencia

---

<sup>128</sup> *La nave de los locos* (11/03/2010). Última fecha de consulta: 12/07/2011.

transgresora: “El bazar del fantasma” (44), de Felipe Benítez Reyes, es de carácter fantástico; en “Sacamuelas” (125), de Javier Mijé, se plantea una situación insólita; “Ingenio” (98), de José Alberto García Avilés, se desarrolla aparentemente según la lógica de causa y efecto, pero el giro final lo convierte en un relato alógico; “Las tres caperucitas y el lobo” (71), de Fernando Iwasaki, puede calificarse como microrrelato *transcultural*, ya que en él se subvierte el cuento tradicional; y en “Hittler” (51), de Manuel Moya, el título nos da la clave para interpretar en clave histórica un relato ultracorto de apariencia fabulística.

Tras estas aproximaciones a *Relatos Relámpago* y a *Microrrelato en Andalucía*, consideramos que se pueden extraer dos conclusiones, que ya se intuyen en sus respectivos prólogos, dado que ambas colecciones se presentan como muestras locales de un fenómeno más amplio: por un lado, se trata de trabajos encomiables que facilitan el conocimiento de la vitalidad del microrrelato en zonas geográficas determinadas; por otro, sus textos no muestran rasgos específicos que resulten singularizadores del microrrelato en Extremadura o en Andalucía, sino que responden a los rasgos genéricos del microrrelato hispánico.

### **El alcance universal de *La mano de la hormiga***

En varios estudios sobre el microrrelato se pueden encontrar referencias a la antología elaborada por Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), como hito de inflexión que supuso el impulso definitivo para que se consolidara y normalizara el microrrelato en España (Valls, *Soplado vidrio...* 303; Ródenas de Moya, “Consideraciones...” 90; etc.). Como sabemos, en nuestro país los procesos de formación legitimación y consolidación del género fueron más tardíos, dispersos y débiles que en Hispanoamérica

y, aunque se ha demostrado que con anterioridad a la década de los noventa la narrativa brevísima fue cultivada por diversos escritores, será a partir de esta antología cuando en España se extienda su reconocimiento y difusión como categoría genérica, a pesar de ciertas vacilaciones que pueden apreciarse tanto en su título como en su composición.

Con el título, *La mano de la hormiga*, Fernández Ferrer valora el relevante papel de la temprana “poética de la brevedad”, que Juan Ramón Jiménez adelantó en “Cuentos largos”. Aunque el subtítulo, *Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, sitúa este proyecto en un momento en que a la hiperbrevedad narrativa aún no se le otorgaba un claro estatuto genérico en nuestro país, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en cierta indecisión terminológica, ya que hoy denominaríamos microrrelatos a la mayor parte de “los cuentos” que conforman esta colección. También en este subtítulo se anuncia uno de los aspectos más interesantes de esta antología: se recogen muestras textuales de la literatura universal, “del mundo”, pero el antólogo es consciente de la relevancia que el cuento brevísimo ha adquirido en la literatura escrita en castellano, por lo que apostilla “y de las literaturas hispánicas”, precisión que, de no ser por ese motivo, sería innecesaria.

Ya en el prólogo (7-13) aparecen importantes principios conceptuales que, expresados más como intuiciones que como certezas, serían ampliamente desarrollados por investigadores y críticos en años posteriores. Así, Fernández Ferrer reconoce que el tipo de narratividad que poseen estas piezas responde a máximas establecidas para el cuento por Edgar Allan Poe –brevedad, intensidad, economía, unidad de efecto y desenlace imprevisto- y que en el ámbito anglosajón ya se habían antologado cuentos muy breves en títulos como *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories* (1983), recopilación elaborada por Irving Howe e Iliana Wiener Howe, y *Sudden Fiction. American Short-Short Stories* (1986), antología de Robert Shapard y James Thomas,

traducida al castellano por Jesús Pardo. Pero señala ciertas diferencias entre la poética del cuento que alienta los relatos breves y la de las piezas de su selección: el establecimiento de un límite aproximado en la extensión de una *página, unidad básica y enmarcadora*<sup>129</sup> que permite la *lectura instantánea*; la búsqueda de la *mínima expresión posible* con la *máxima intensidad*; y la necesidad de que sean textos *autosuficientes*.

Respecto a la genealogía y evolución de esta forma, a la que denomina *cuento o relato microscópico*, Fernández Ferrer considera que, más allá de su parentesco con formas brevísimas presentes en diversas culturas desde tiempos inmemoriales, se empieza a conformar como *modalidad autónoma, de talante específico y singular* en los siglos XIX y XX. Por ello restringe su selección a estos períodos y, aunque se recogen textos pertenecientes a la literatura universal, el antólogo es consciente de la pujanza de estas narraciones brevísimas en la literatura del siglo XX en Hispanoamérica, se reconoce deudor de la labor realizada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1951) y llama la atención sobre la menor aportación a esta forma literaria por parte de escritores españoles. Todas estas observaciones justifican la abundante presencia de autores hispanoamericanos contemporáneos, aunque el antólogo ofrece sorprendentes hallazgos pertenecientes tanto a la literatura española como a literaturas no hispánicas.

Al aplicar estos principios a su selección, Fernández Ferrer muestra que, como cualquier antólogo, interpreta los criterios establecidos desde la subjetividad. Así, el límite de la página en blanco es relativo, porque lo que de verdad interesa es el “golpe de vista instantáneo”, por lo que se juega con la disposición del texto, de modo que hay algunos de treinta líneas junto a otros de una sola. También la intensidad de los microtextos es desigual, aunque en general tienden a condensar una ficción amplia

---

<sup>129</sup> En estos dos párrafos, distinguimos en cursiva los términos exactos utilizados por Antonio Fernández Ferrer en su prólogo (7-13).

mediante una expresión concisa. Es probable que la aplicación de la pretendida “autosuficiencia” de los microtextos sea lo más controvertido, ya que el antólogo lo entiende como completud de significado, sin tener en cuenta si el texto fue escrito para su lectura exenta o no, de modo que en esta antología se combinan fragmentos con textos independientes, al igual que ya hicieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la obra que Fernández Ferrer reconoce como modelo.

La colección consta de más de cuatrocientas piezas escritas por ciento cincuenta y seis autores. Como se indica con exactitud en “Procedencia de los textos”, estos han sido extraídos de fuentes variadas: obras de autor, antologías y publicaciones periódicas como revistas especializadas y suplementos culturales (447-52). Además, se añaden algunos inéditos de autores que figuran en el “Agradecimiento” final (455). Los textos aparecen agrupados por autores y estos se disponen según un orden alfabético, lo cual dificulta un seguimiento cronológico, que intentaremos trazar a grandes rasgos.

En su panorámica, el antólogo incluye microtextos de autores decimonónicos, habitualmente excluidos de la historia del microrrelato, como los fragmentos sin título de E. Theodor Amadeus Hoffmann (243), Prosper Merimée (321), Friedrich Nietzsche (346) o José Martí (297); y textos como “Realeza” (387), de Arthur Rimbaud, o “La herencia” (416), de León Tolstoi, más próximos al cuento brevísimo que al microrrelato. Aunque Antonio Fernández Ferrer amplía el período cronológico habitual en que se suelen situar los precedentes del género, no consideramos que su opción manifieste la intención de incluir textos de etapas pregenéricas desvinculados del microrrelato contemporáneo, ya que se excluyen formas breves más antiguas.

Se recogen piezas de autores cuyas obras se suelen citar como precedentes del microrrelato y muy cercanos aún al poema en prosa: “Mi bisabuelo” (87), de Aloysius Bertrand; “El reloj” (82), de Charles Baudelaire; o “La resurrección de la rosa” (154),

de Rubén Darío. Hay textos representativos de la etapa de formación del género en Hispanoamérica: “Diógenes” (384), de Alfonso Reyes; “A Circe” (420), “El mal actor de sus emociones” (421) o “La humildad premiada” (423), de Julio Torri; “Un paciente en disminución” (186), de Macedonio Fernández; o “Teoría de las puertas” (437), de Luis Vidales. También se deja constancia de los irregulares comienzos de esta forma en España con textos de autores de referencia obligada y de otros menos habituales: “El recto” (247) y cuatro textos pertenecientes a *Aforismos* (248-41), de Juan Ramón Jiménez; diecinueve textos de Ramón Gómez de la Serna (212-30), procedentes de *Greguerías*, *Trampantojos*, *El alba y otras cosas*, *Caprichos* y *Realidades*; “Palacio de hielo” (116), de Luis Buñuel; “El invisible” (84), de José Bergamín; o una pieza ultracorta y sin titular de Miguel Mihura (329).

De los autores considerados clásicos, pertenecientes a la etapa de legitimación, los hispanoamericanos están ampliamente representados: diez textos de Juan José Arreola, entre los que figuran algunos emblemáticos como “Infierno V” (44) o “Cuento de horror” (48); entre los de Jorge Luis Borges encontramos “Diálogo sobre un diálogo” (102), “La trama” (103), “Nota para un cuento fantástico” (104) o “Una pesadilla” (106); de Marco Denevi destaca “El precursor de Cervantes” (160); Julio Cortázar está presente con cuatro piezas de *Historias de cronopios y de famas* (142-44), además de otras tan conocidas como “Por escrito gallina una” (146); y, por supuesto, de Augusto Monterroso, de quien se seleccionan nueve textos, podemos encontrar “La cucaracha soñadora” (331), “La Oveja negra” (332) o sus célebres hiperbreves “Hoy me siento bien, un Balzac, estoy terminando esta línea” (334) y “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, que aparecen sin título (335). El proceso de legitimación del microrrelato también está representado por autores españoles, aunque no se recogen textos de Ana María Matute, a quien hemos dado un papel relevante: de los nueve

textos de Max Aub (54-42), la mayoría proceden, como era de esperar, de *Crímenes ejemplares*; y también encontramos textos de autores como Carlos Edmundo de Ory (355), Álvaro Cunqueiro (152-53), Antonio Fernández Molina (187-97) o Gonzalo Suárez (407).

Respecto al microrrelato hispánico posterior, se incluyen numerosos escritores hispanoamericanos, que pueden ser autores ocasionales de microrrelatos -Gabriel García Márquez (202-04), por ejemplo- o cultivadores habituales del género, como Eduardo Galeano (198-01). Y se aprecia un notable esfuerzo por incluir una muestra representativa del microrrelato en España, con textos de Rafael Pérez Estrada (358), Antonio Muñoz Molina (342-43), Juan Pedro Aparicio (39), Juan José Millás (330), Luis Mateo Díez (171-80) o José María Merino (322-24). Precisamente, algunas aportaciones, como “El sueño” o “El pozo”, de Luis Mateo Díez, y las piezas sin título procedentes de *Tres historias de viajeros*, de José María Merino, serán recurrentes en antologías posteriores, lo que las convierte en referencias obligadas del microrrelato español contemporáneo.

Además del recorrido cronológico que posibilita esta antología, uno de los aspectos más interesantes de esta amplia colección es que, junto a la abundante presencia del microrrelato hispánico, se ha rastreado en múltiples fuentes para ofrecer textos narrativos brevísimos pertenecientes a otras literaturas. Hay nombres que no sorprenden, ya que sabemos que pudieron ejercer un influjo decisivo en el género escrito en castellano: escritores europeos como Franz Kafka (260-70), Bertolt Brecht (112-13), Itsván Örkény (351-54) o Jacques Sternberg (395-04); y estadounidenses como Nathaniel Hawthorne (236-238), Frederic Brown (114) o Ambrose Bierce (88-93). Pero algunos textos suponen verdaderos descubrimientos para la reconstrucción de la dispersa y compleja historia del género desde una perspectiva universal. Así, Fernández

Ferrer ofrece fragmentos y microtextos sin titular de autores tan dispares como H. P. Lovecraft (288), Fernando Pessoa (364-65) o Federico Fellini (185); minicuentos independientes de Leonora Carrington -“El niño Jorge” (134)- o de Sakutarō Hagiwara -“El pulpo que no murió” (246)-; una serie de microrrelatos de Kostas Axelos -“Lo real y lo imaginario”, “La muerte”, “Las voces del silencio”, “El amor” (73-76)- ; y no deja de sorprender encontrar breves textos narrativos pertenecientes a autores como Søren Kierkegaard (271), Ígor Stravinski (406) o Bertrand Russell (392), de los que cabría esperar otro tipo de escritos.

Pero esta inspiración universal con que Fernández Ferrer afrontó su colección de “cuentos microscópicos” llevaba aparejada el riesgo de incluir piezas que carecieran de los rasgos genéricos propios del microrrelato. Es verdad que algunos microtextos poseen carácter fragmentario, ya que no se crearon como textos autónomos -aunque recontextualizados en esta colección adquieran sentido completo-, y que unos cuantos -sobre todo los más antiguos- podrían calificarse de cuentos brevísimos o anécdotas, más que de microrrelatos. Pero, en general, la selección se ha guiado por los principios de brevedad, concisión, narratividad y ficcionalidad. Y el antólogo ha intentado que hasta en los textos más próximos a lo gnómico -aforismos de G. C. Lichtenberg (277-83) o greguerías de Ramón Gómez de la Serna (221-30)- se pueda atisbar una historia subyacente.

Por todo ello, matizaríamos la opinión de Fernando Valls, para quien *La mano de la hormiga* es una recopilación “donde convive todo tipo de textos breves en prosa, no siempre narrativos” (*Soplando...* 303). Consideramos que, teniendo en cuenta el escaso reconocimiento genérico y la limitada difusión que el microrrelato había tenido en España hasta el año 1990, la antología de Fernández Ferrer supuso un revulsivo fundamental que despertó el interés por el género entre lectores, investigadores y

elaboradores de antologías que siguieron su estela. Sus defectos –si es que se pueden llamar así- obedecen a la magnitud de un proyecto ambicioso y a la escasa información acerca del microrrelato con que se contaba en el momento de su publicación. Pero, desde la perspectiva actual, este volumen constituye un valioso vademécum que los interesados en el género deberían consultar. Y, en cualquier caso, se trata de una obra cuyo interés permanece inalterable y que, en nuestra opinión, se erige como un clásico de referencia obligada para conocer el microrrelato y disfrutar de su lectura.

### **MICRORRELATO, MICRORELAT, MICROCONTO...**

Se suele dar por supuesto que el idioma en que se escribe el microrrelato hispánico es el castellano. Sin embargo, el interés que esta forma literaria ha despertado en España en los últimos años ha propiciado que también haya arraigado en otras lenguas peninsulares. Como muestras representativas de ello, abordaremos dos iniciativas muy diferentes que reflejan que en España el microrrelato también se escribe en catalán y en gallego.

Hasta el momento y durante seis años consecutivos (2005-2010), la emisora Montcada Comunicació en colaboración con el ayuntamiento de Montcada y Reixac ha convocado sucesivas ediciones del concurso de microrrelatos “El Basar”. Esta iniciativa no tendría nada de particular -en Cataluña se convocan otros certámenes de microrrelatos- si no fuera porque como resultado de cada una de estas ediciones se ha publicado un volumen con una selección de textos tanto en catalán como en castellano: *Microvisions* (2005), *Microvisionaris* (2006), *Microveus* (2007), *Microbis* (2008), *Microorganismes* (2009) y *Drecceres* (2010).

En la línea de otros concursos vinculados a emisoras de radio o a medios de comunicación impresos, Montcada Comunicació ha realizado con este proyecto una labor de difusión en varios frentes. Por un lado, el funcionamiento del concurso, ampliamente publicitado, resulta muy atractivo para los participantes y para los interesados en el género, ya que los microrrelatos finalistas de cada mes se leían en el programa *El Basar de la Cultura*, de Montcada Ràdio y se daban a conocer en la revista quincenal *La Veu de Montcada i Reixac* y en la web [www.montcदारadio.com](http://www.montcदारadio.com), donde se podían escuchar. Además, la selección de microrrelatos participantes en cada convocatoria para su publicación en una antología supone un acicate fundamental para los autores noveles que pretenden abrirse camino en el ámbito editorial. De hecho, son varios los escritores presentes en estos volúmenes cuya trayectoria en el microrrelato se ha ido consolidando con posterioridad, como es el caso de Ginés S. Cutillas (Valencia, 1973), participante en *Microvisions*, *Microvisionaris* y *Microveus*, que colaboraría en otras colecciones ya citadas -*Por favor sea breve 2* (2009), *Perversiones* (2010) o *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010), entre otras- y ha publicado recientemente el libro de microrrelatos *Un koala en el armario* (2010).

Para analizar el planteamiento y la configuración de las antologías de El Basar, nos centraremos en la última aparecida hasta el momento: *Dreceres. Microrelats*<sup>130</sup> (2010), con prólogo de Sònia Hernández (9-10) e ilustraciones de Juan Manuel Guisado. Como en los volúmenes anteriores, el título alude a las reducidas dimensiones de los textos –recordemos que en este concurso se solicitan textos con un máximo de dos mil caracteres-, aunque en este caso la metáfora va más allá y alude a las “trampas” que se ocultan en los atajos de la brevedad, es decir, a las estrategias con que se

---

<sup>130</sup> AA.VV. (Prólogo de Sònia Hernández). *Dreceres. Microrelats*. Barcelona: Debarris, Montcada Comunicació y Ayuntamiento de Montcada i Reixac, 2010.

construye un microrrelato para conseguir que el lector llegue donde el autor se propone.

En palabras de Sònia Hernández:

Les dreceres sempre tenen alguna part de trampa. No són més que una estratègia per arribar abans, amb menys temps i amb menys esforç al lloc on ens adrecem. [...] Aquí és on rau la trampa: per arribar a traçar una dreuera cal conèixer molt bé el terreny per on ens movem, de la mateixa manera que s'han de complir molts requisits per arribar a un bon microconte.

Y en los párrafos siguientes, Sònia Hernández deja claro que un buen microrrelato no lo es simplemente por su brevedad, sino sobre todo por los interrogantes que plantea al lector mediante estrategias basadas en conceptos como la precisión, la elipsis, la revelación o la evocación, que este habrá de desentrañar e interpretar para trascender de lo aparente y llegar a lo más subyacente y oculto.

En la selección que conforma *Dreueres. Microrelats* encontramos seis textos en catalán y treinta y seis en castellano, aunque esta proporción no es fija en los volúmenes anteriores, escritos por autores procedentes de diversos puntos de la geografía universal. Así, encontramos varios textos de participantes residentes en el mismo municipio que convoca el certamen, Montcada y Reixac, como “Atrapado en el miedo” (31), de Juan Manuel Gago, o “Creo” (37-38), de Alba Muñoz. Pero también hay creaciones llegadas desde otros puntos de Cataluña: unos en catalán, como “Perseguit” (41), de Jaume Segura; y otros en castellano, como “Desmemoria” (59), de Carmen Nieto (Castellar del Vallès). Además, hay textos enviados desde diversas ciudades del territorio nacional -“Reloj de Arena” (15), de César Romero (Sevilla), o “La vieja puerta” (83), de María del Carmen Guzmán (Málaga)-; de Latinoamérica -“Historias del Sertao” (47), de Elías Serra (Brasil), o “La construcción de la historia” (35), de Marcelo Gobbo (Argentina)-; e incluso de diversos puntos de Europa y Norteamérica, como “La raya” (43-44), de

Natalia Rubio (Luxemburgo), o “La gran crisis” (71), de M. Carmen Estévez (Estados Unidos).

Tal vez lo más llamativo de esta colección sea su planteamiento bilingüe, aunque, desde nuestro punto de vista, también son relevantes otros aspectos: la diversa procedencia de los textos, que evidencia el carácter internacional del certamen y su gran difusión más allá de nuestras fronteras, y el rigor en la selección, que denota el buen hacer del jurado. Sin duda, la combinación de estos factores contribuye a que estas antologías de modesta factura resulten interesantes por su calidad y capacidad de trascender limitaciones geográficas o lingüísticas.

Los autores que escriben en gallego también se han visto atraídos por la narración brevísima en los últimos años. Ahí están iniciativas como el *Certame Mundanal de Contos Ultralixeiros* o el libro en edición no venal *Mini.relatos* (1999). Sin embargo, nos interesa especialmente la peculiar obra de Xosé Manuel Eyré, *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa*<sup>131</sup> (2008), por la combinación de reflexión teórica y creación, su original planteamiento respecto al idioma de los textos y la vinculación de todo ello a una intención didáctica que pretende guiar la formación de lectores y escritores de microrrelatos.

### **Una particular percepción del *microconto* desde Galicia**

Xosé Manuel Eyré organiza *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa* (2008) del siguiente modo: “Sobre a narrativa mínima e o microconto”, en que se abordan aspectos teóricos de la microficción y del microrrelato, seguida de una antología de textos que el mismo autor califica de canónicos (44-95); y una segunda parte en que se realiza una aproximación a la micronarrativa gallega a través de textos

---

<sup>131</sup> Eyré, Xosé Manuel. *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa*. Vigo: Xerais, 2009.

organizados cronológicamente en dos partes, “Antecedentes” (99-02) y “Século XX (e algúns anos do XXI)” (103-03). Es decir, en el libro, el gallego se emplea como idioma para la reflexión, la traducción y la creación, lo que implica que todos los microrrelatos se ofrecen en esta lengua, independientemente de cuál fuera el idioma en que se escribieron.

En la primera parte, se traducen al gallego microrrelatos de autores hispánicos y no hispánicos. Entre ellos, una mayoría pertenecen a autores hispanoamericanos considerados padres o clásicos del género: Julio Torri, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Augusto Monterroso...- o posteriores -Mario Benedetti, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Alejandra Pizarnik... También hay una notable representación de autores no hispánicos, cuyos textos se recogen reiteradamente en antologías de narrativa breve o brevísima: Oscar Wilde, Franz Kafka, Frederic Brown, Raimond Quenau o Italo Calvino. Ocupan un espacio notable los de textos escritos originalmente en portugués, como los de Ivan Lessa, Rubem Braga o Fernando Sabino. Y, sin embargo, sorprende la escasísima presencia del microrrelato escrito por autores españoles, ya que Max Aub, Joan Perucho -con un microrrelato escrito originalmente en catalán- y Julia Otxoa parecen ser las únicas referencias. Como ayuda a la exégesis de cada texto, Xosé Manuel Eyré añade comentarios sobre su sentido, las estrategias narrativas empleadas o las claves necesarias para interpretar su intertextualidad.

En la segunda parte, Eyré defiende una tesis que repite en el epílogo (205-07) sobre la genealogía de la micronarrativa gallega, cuyo nacimiento y desarrollo vincula especialmente a la crónica neopopular, hasta que se desvincula de la misma en la época de la posmodernidad y adquiere los rasgos canónicos del género. En su recorrido por microtextos creados en gallego, tras unos pocos fragmentos de textos anteriores al siglo XX, ofrece una nutrida antología en que casi todas las muestras se podrían considerar

microrrelatos, a excepción de algunos aforismos, como los de Rafael Dieste (105-06). Los textos son de procedencia variada, ya que junto a autores consagrados como Alfonso D.M. Rodríguez Castelao (108-11) o Álvaro Cunqueiro (112-14), se sitúan creaciones de autores mucho más jóvenes, aunque con libros publicados -Darío X. Cabana (120-22), Xosé Miranda (190-91) o Anxo Pastor (166-69)- y otros que se han dado a conocer por medio de certámenes o páginas *web*, en especial el *Certamen Mundanal de Contos Ultralixeiros* y la página *www.contosinfimos.com* (desaparecida en la actualidad). Sin embargo, las particularidades más destacadas en esta selección son otras: cada autor va precedido de una exposición sobre su narrativa y cada texto va seguido de una invitación en la que Eyré guía al lector para que este responda sobre el relato que acaba de leer o elabore una creación inspirada en la lectura correspondiente.

En esta obra, Eyré muestra claramente su interés por dar a conocer los aspectos generales del microrrelato y, en particular, del *microconto* en Galicia, así como de potenciar el gallego como lengua de creación y traducción. Pero, sobre todo, intenta hacernos ver que el microrrelato es una forma literaria que implica una nueva forma de lectura con modificaciones sustanciales respecto al modo en que se leen otras formas narrativas como la novela o el cuento. Sin embargo, con su insistente afán por orientar al lector para que comprenda e interprete las piezas de la selección, muestra un didactismo que consideramos mal entendido, ya que entra en contradicción con su defensa de lectura vertical, activa, reflexiva y abierta propiciada por el género (33). En este sentido, guiado por su entusiasmo, pronostica que este nuevo modelo de lectura y de lector impulsará la sustitución de la novela por el microrrelato como género literario

del siglo XXI, afirmación que consideramos excesivamente arriesgada y poco verosímil<sup>132</sup>.

## MIRADAS DIACRÓNICAS Y SINCRÓNICAS

Uno de los criterios que necesariamente ha de tener en cuenta un antólogo en el momento de elaborar su selección es el cronológico. En las antologías de microficción, los elaboradores deciden cuáles serán las coordenadas temporales en que se enmarcan los textos elegidos. Ciertas vacilaciones respecto a la historia del microrrelato y a su estatuto genérico propician que haya selecciones en que se recogen microtextos de etapas pregenéricas, es decir, muestras de brevedad narrativa que forman parte de la tradición, aunque aún no se puedan considerar microrrelatos. En otros casos, existe una clara intención de reflejar por medio de los ejemplos textuales la historia del microrrelato, ceñida aproximadamente al período que va desde los últimos años del siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI. Y también hay antólogos que solo pretenden reflejar la creación microficcional más reciente o incluso coetánea a la publicación de su libro. Además, el criterio cronológico puede tener consecuencias en la organización de los textos antologados, ya que algunas colecciones se ordenan según la mirada diacrónica de su elaborador. Repasaremos estas opciones en algunos títulos ya mencionados al abordar otros criterios.

En *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (2008) se muestra la existencia de todo tipo de formas narrativas muy breves desde la tradición clásica hasta principios del siglo XX. Es decir, casi todos los textos recogidos pertenecen a lo que se

---

<sup>132</sup> Se puede consultar una síntesis de las opiniones de Xosé Manuel Eyré en torno al microrrelato en la entrevista realizada por M. Dopico, “O relato posmoderno”, en *Galicia.Hoxe.com* (<http://www.galicia.hoxe.com> 4/03/2009; última fecha de consulta: 16/08/2011).

pueden denominar etapas pregenéricas del microrrelato. Además, Eduardo Berti dispone los textos en orden cronológico.

En otras antologías, se combina una mayoría de microrrelatos con algunas formas breves más antiguas, como en *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), de Joseluís González; *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), de José Díaz; o “Historias mínimas”, dentro de *Antología de cuentos e historias mínimas* (2002), elaborada por Miguel Díez.

También puede suceder que el elaborador de la antología establezca un criterio cronológico propio que no coincida exactamente con el que habitualmente se establece en la historiografía del género. Este es el caso de *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), en que Antonio Fernández Ferrer recoge textos de autores decimonónicos cuya representatividad como precedentes del microrrelato es cuestionable.

Por supuesto, son varias las antologías en que se extraen textos pertenecientes a distintas etapas del microrrelato contemporáneo –*De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos* (2005) o *MicroQuijotes* (2005) pueden ser ejemplo de ello-, pero la selección que muestra con mayor claridad la evolución del microrrelato hispánico es *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), elaborada por David Lagmanovich.

La composición de antologías solo con textos coetáneos al compilador o incluso la selección de los más recientes o actuales obedece a varios condicionantes. Es evidente que si una compilación se realiza por solicitud directa a los autores de los microrrelatos, por su participación en un medio de comunicación o como resultado de un concurso, la colección solo contará con creaciones de escritores en activo. Pero, además, la consolidación y normalización del género en la última década propicia que

ya no parezca necesario realizar antologías que reflejen la historia del género, sino que se estima más relevante ofrecer una perspectiva sincrónica de la actividad creativa actual. Así, se aprecia cómo Clara Obligado modifica este criterio en sus dos antologías aparecidas hasta el momento: en *Por favor sea breve* (2001), los microrrelatos recogidos pertenecen a diversas etapas del género; y en *Por favor sea breve 2* (2009), la elaboradora declara que ha pretendido mostrar “las tendencias actuales” del microrrelato (8). También en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011), Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel reúnen “un nutrido grupo de autores, españoles e hispanoamericanos, que da buena idea de los caminos que el microrrelato está transitando en los últimos años” (21).

### **Corpus y canon del microrrelato hispánico: *La otra mirada* de David Lagmanovich**

Como indicaba Fernando Valls en el obituario publicado en *El País* (29/10/2010) con motivo de la muerte de David Lagmanovich: “No puede entenderse el auge del microrrelato en estas últimas décadas sin las importantes aportaciones del profesor argentino David Lagmanovich [...], maestro directo o indirecto de todos los que posteriormente nos hemos dedicado al estudio de este nuevo género narrativo”. Y es que su aportación en este campo constituye una referencia imprescindible para creadores, críticos e investigadores.

Lagmanovich se dedicó a la creación de microrrelatos en libros como *La hormiga escritora* (2004), *Los cuatro elementos* (2007), la antología *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos, 2004-2009* (2010) y *Memorias de un microrrelato* (2010), *ars poética* en que los textos hablan sobre sí mismos en una suerte de vuelta de tuerca metaliteraria. En el terreno de la crítica y la investigación, además de numerosos artículos y ponencias, es imprescindible *El microrrelato. Teoría e historia* (2006). Y

como antólogo, elaboró el volumen que nos ocupa: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005).

Esta antología se compone de una introducción teórica, “El microrrelato en nuestra cultura” (8-33), la selección de más de doscientos textos pertenecientes a cincuenta y tres escritores hispanoamericanos y españoles, un útil y completo apéndice con las “Referencias biográficas y bibliográficas” (309-23), en que se sintetiza la trayectoria de los autores y se especifican las fuentes de donde proceden los textos seleccionados, y una “Bibliografía complementaria” (324-28) con escogidas referencias de las principales aportaciones teóricas, críticas y antológicas que en el campo del microrrelato habían aparecido hasta el momento. En suma, se trata de una antología elaborada por un especialista en la materia que pretende sentar los cánones del microrrelato mediante un corpus cuidadosamente seleccionado y justificado.

Comencemos por el título. ¿A qué se refiere Lagmanovich con la expresión “la otra mirada”? En la introducción encontramos la respuesta a esta pregunta, así como a cuantas se le pueden plantear al lector acerca del volumen. “La otra mirada” es el punto de partida y de llegada en el microrrelato, una actitud esencial y necesaria tanto en el autor como en el lector de microrrelatos, y de la que se derivan los principales rasgos del género. En palabras del profesor Lagmanovich (19-20 y 33):

Una manera fresca de considerar la realidad y la literatura, una actitud auténticamente vanguardista más allá del concepto histórico de las vanguardias [...]. [“La otra mirada” es] la que rechaza actitudes conformistas y afirma los privilegios de la imaginación y la buena escritura. Una escritura que se practica, tanto en España como en Hispanoamérica, con confianza en sí misma y en la capacidad de comprensión del lector.

En el subtítulo, “Antología del microrrelato hispánico”, se deja claro que el ámbito de la selección es la escritura en castellano. Si bien se reconoce el influjo que escritores no hispanos pudieron ejercer en el nacimiento y desarrollo del microrrelato hispánico y también la existencia de formas similares en otras literaturas, se confiere una identidad diferenciada al género en el mundo hispanohablante.

Lagmanovich también reflexiona sobre el asunto de las identidades nacionales, pero opta por trazar una historia común al microrrelato escrito en castellano. En general, la proporción entre escritores hispanoamericanos y españoles revela adecuadamente esta realidad, aunque se echen en falta algunos escritores jóvenes, sobre todo españoles. Pero el antólogo también explica que ciertas ausencias de creadores más jóvenes pueden justificarse por un asunto de perspectiva temporal, es decir, la antología se ha elaborado con la distancia que desde el año 2005 se puede aplicar a un lapso temporal que abarca más de un siglo, lo cual condiciona la selección y posiblemente influya en que no se hayan incorporado las creaciones más recientes a la fecha de su elaboración.

Precisamente, uno de los aspectos más interesantes de la antología es el establecimiento de un corpus según los distintos períodos y etapas que se suceden desde el nacimiento del microrrelato hispánico hasta su situación en 2005. Lagmanovich no se limita a disponer los textos en orden cronológico, sino que se guía por la cronología de las aportaciones microficcionalas de los autores –y no por la de sus biografías– y organiza su selección en dos grandes períodos: “Origen y desarrollo del microrrelato”, dividido a su vez en “Precursores e iniciadores”, “Los clásicos del microrrelato” y “Hacia el microrrelato contemporáneo”; y “El microrrelato hoy”. La adscripción de los escritores a las sucesivas etapas condiciona en cierta medida el número de piezas seleccionadas: aunque lo más frecuente es que se ofrezcan cinco textos de cada autor,

entre los “precursores e iniciadores” hay siete escritores representados por un número menor de aportaciones.

También el criterio genérico está justificado y la selección se ajusta a los rasgos de brevedad que, según Lagmanovich, no es necesario cuantificar, porque ha de estar vinculada a la velocidad y a las estrategias para producirla, ficcionalidad y narratividad. De este modo, se pueden encontrar textos ultracortos tan emblemáticos como “Cuento de horror” (73), de Juan José Arreola, “Errata” (110), de Max Aub, “El dinosaurio” (90), de Augusto Monterroso, o “El hombre invisible”, de Gabriel Jiménez Emán; junto a textos también considerados paradigmáticos del género aunque sean más largos, como “Borges y yo” (74-75), de Jorge Luis Borges, “La cola” (157-58), de Guillermo Samperio, “Hans y Gretel” (191-92), de Julia Otxoa, o “Este libro no existe” (281-82), de Eduardo Berti.

Para ejemplificar los tipos de microrrelatos presentes en la antología, respetaremos los cinco establecidos por Lagmanovich en su introducción, que son explicados más ampliamente en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006). Es una tipología en que se combinan criterios relacionados directamente con diferentes planos de la narración, aunque en su factura se vean implicadas estrategias que afectan a todos los niveles: en el tipo denominado *escritura emblemática* predomina una historia cuyo contenido aporta una visión trascendente del origen o del sentido último de la existencia humana; en los microrrelatos que Lagmanovich denomina *reescritura y parodia* y en los que relaciona con *el bestiario y la fábula* intervienen estrategias pertenecientes no solo al contenido, sino también a la construcción macrosintáctica y microsintáctica, ya que se produce transtextualidad y acrhitextualidad en sus facetas de homenaje o de transgresión; y, por último, el *discurso sustituido* y el *discurso mimético* son tipos que se relacionan con la especial atención hacia el lenguaje para subvertir su naturaleza o

para emular ciertas formas de expresión<sup>133</sup>. A estos tipos, Lagmanovich añade dos “formas mixtas”: las columnas de opinión en que se combinan elementos periodístico-ensayísticos con otros narrativos y los microrrelatos cuyo discurso es semejante al texto dramático.

En esta antología se refleja que la *escritura emblemática* es más frecuente en etapas de formación y desarrollo del microrrelato y es una tendencia menos cultivada en la actualidad. Así, se pueden citar ejemplos como “El nacimiento de la col” (40), de Rubén Darío; “Eva” (60), de Ramón López Velarde; “Alarma para el año 2000” (72) de Juan José Arreola; o “Dos caminos” (128), de Manuel del Cabral. Y una versión más moderna de estos temas aparece, por ejemplo, en “Atlas” (239), de Cristina Peri Rossi.

Al tipo denominado *reescritura y parodia* responden un número abultado de microrrelatos que apuntan hacia variados hipertextos. Entre ellos destacan los pertenecientes a la tradición literaria antigua o clásica, como ocurre en los múltiples ejemplos con motivos homéricos: “A Circe” (46), de Juan José Arreola; “La tela de Penélope o quién engaña a quién” (86), de Augusto Monterroso; o “Las sirenas” (204), de José de la Colina. Pero también hay ejemplos de hipotextos que toman como referencia obras pertenecientes a la propia tradición del microrrelato, como ocurre en textos situados en la “estela o constelación del dinosaurio”: “Cien” (171), de José María Merino; “La culta dama” (206), de José de la Colina; “Otro dinosaurio” (283), de Eduardo Berti; o “Los dinosaurios, el dinosaurio” (287), de Raúl Brasca. Y a los ejemplos de intertextualidad endoliteraria, habría que añadir otros con referencias cinematográficas como “Corrección cinematográfica” (199), de René Avilés Fabila, o

---

<sup>133</sup> Esta tipología ya se abordó en “Tipos y agrupamientos de microrrelatos” (Parte I, Capítulo 4), concretamente en el epígrafe “Combinación de criterios en torno a la historia y al discurso”, por lo que no se insistirá en su explicación. Mantenemos la cursiva en las expresiones con que Lagmanovich designa las cinco categorías.

con referencias cruzadas, como “Tarzán” (265), en el que Ana María Shua entrelaza el personaje creado por Edgar Rice Burroughs con el protagonista de *Hamlet*.

Próximos al *bestiario* encontramos textos como “Camélidos” (70), de Juan José Arreola, “Ballena mínima” (197), de Rafael Pérez Estrada, o “De dragones” (201), de René Avilés Fabila. Y responden a la otra faceta de esta categoría, *fábula*, microrrelatos como “La Oveja negra” (87), de Augusto Monterroso, o “Fábula” (209), de Jairo Aníbal Niño.

De la primera de las dos categorías relacionadas con la especial atención al lenguaje, *discurso sustituido*, se pueden localizar ejemplos de metalenguaje en “El principio es mejor” (254), de Isidoro Blaistein, o en “El abecedario” (255-56), de Luisa Valenzuela. Aunque son más frecuentes los microrrelatos en que la lengua se tensiona e incluso se subvierte, como en “Palabras cruzadas” (250), de Teresa Porzecanski, en “Confesión esdrújula” (260), de Luisa Valenzuela, o en “Isósceles” (293), de Hipólito G. Navarro. Y encontramos *discurso mimético*, que Lagmanovich relaciona sobre todo con la emulación del habla popular, en especial con la jerga rioplatense, en “Aquella victrolera” (269), de Pedro Orgambide.

Entre los textos que encajarían con lo que Lagmanovich denomina *formas mixtas*, encontramos “El absurdo” (180), de Juan José Millás, columna periodística con múltiples referencias a la actualidad y escasos elementos narrativos; y, entre los microrrelatos que adoptan el discurso dramático, los cinco textos extraídos de *Historias mínimas* (172-77), de Javier Tomeo, o “Comunicación” (296), de Pablo Urbany.

Una vez ejemplificada la tipología planteada por Lagmanovich, se puede observar que hay muchos microrrelatos de la selección que no responden a ninguna de las categorías establecidas o en los que habría que forzar en exceso su interpretación para conseguirlo. ¿A cuál de estos tipos corresponderían microrrelatos paradigmáticos

como los de Ana María Matute o Max Aub que se recogen? Consideramos que el problema no surge de la selección realizada, sino de un planteamiento taxonómico poco funcional.

Al margen de esta cuestión que nos parece secundaria, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* supone un hito definitivo en la difusión del microrrelato en España, ya que, como indicó Ángel Basanta en su reseña, “pone al alcance de todos un amplio abanico de los mejores microrrelatos escritos en nuestra lengua” (*El Cultural*, 16/02/2006). Pero, además, supone un avance fundamental en la conceptualización y en la historia del género por medio del establecimiento de un corpus canónico.

## CAPÍTULO 15

### CIRCUNSTANCIAS, PROCESO DE ELABORACIÓN Y FINALIDAD DE LAS ANTOLOGÍAS

En capítulos anteriores se han ido abordando diversos criterios que los elaboradores de antologías han de tener en cuenta para realizar estas colecciones colectivas de microrrelatos, que afectan tanto a la condición literaria de los textos como a la tradición en la que se inscriben: género, tema, extensión textual, coordenadas espacio-temporales e idioma. Pero existen otros criterios que surgen de las circunstancias en que se conciben los proyectos editoriales, de la función que asumen los elaboradores y de la finalidad con que elaboran las antologías. Hemos denominado criterio genealógico al parámetro en que se engloban estos aspectos, ya que condicionan previamente el proceso de elaboración e inciden de manera decisiva en el resultado final.

Como se puede observar en “Antologías del corpus y criterios de selección” (*Cuadro 4*), existen diversas actividades previas que pueden enmarcar y condicionar la composición de una antología de microrrelatos.

En el gráfico que muestra la aproximación cuantitativa a este criterio (*Cuadro 5*), se puede apreciar que la proliferación de concursos patrocinados por empresas editoriales ha favorecido que hayan surgido múltiples volúmenes en que se dan a conocer los textos ganadores, los finalistas y otros que los editores estiman oportuno. En ocasiones, no existe un certamen, sino que es el editor o el elaborador quien solicita a

los autores su participación en la colección que desea reunir. En este último caso, no se trata de antologías propiamente dichas, sino de compilaciones de textos que no han sido seleccionados a partir de obras preexistentes o que, al menos, no han sido seleccionados por el elaborador, sino por los mismos autores, por lo que aquel se convierte en coordinador o, simplemente, en compilador.

Existen otras circunstancias que pueden condicionar el planteamiento de estas obras colectivas y que, además, se relacionan directamente no solo con la función de su elaborador, sino sobre todo con la finalidad con la que afronta el proyecto. Si con la publicación de las selecciones resultantes de concursos se pretende premiar y dar a conocer las creaciones más destacadas de sus participantes, las colecciones que aúnan teoría, crítica y creación –incluidas en la categoría “Actividad académica o didáctica”- suelen surgir con cierta intención didáctica. Y las publicaciones vinculadas a medios de comunicación, en especial a la radio, a Internet o a ciertas publicaciones periódicas tienen una clara finalidad divulgativa.

Desde nuestro punto de vista, las colecciones más interesantes son aquellas que surgen desvinculadas de cualquier otra actividad que las pueda condicionar, ya que esta independencia implica particularidades en cuanto a la función de su elaborador y a la finalidad de su trabajo: se reúnen microrrelatos que ya existían previamente, hayan sido publicados o permanezcan inéditos; y en el proceso de elección, se tienen en cuenta criterios de calidad y representatividad. Es decir, se trata de verdaderas selecciones antológicas en que su elaborador realiza procesos de lectura, valoración, selección y organización a partir de un amplio y heterogéneo corpus para conformar otro más reducido en que recontextualiza los microrrelatos. Para que este nuevo conjunto resulte adecuado, coherente y paradigmático, es necesario que su elaborador conozca amplia y

profundamente el género en que se mueve. De este modo la antología cumplirá con un doble objetivo de canonización y difusión.

## **MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y CONCURSOS**

La relevancia que los medios de comunicación han tenido y tienen en la difusión del microrrelato ha quedado ampliamente demostrada a lo largo de este trabajo. Hasta el momento, la creación microficcional en libros impresos, ya sean obras de autor o colectivas, convive con la que se divulga en suplementos culturales, revistas especializadas, programas de radio y diversos formatos digitales como páginas *web*, bitácoras o revistas electrónicas.

Por ahora, no se trata de que estos medios sustituyan a los libros en soporte tradicional, sino que unos y otros cumplen distintas funciones en la consolidación y difusión del género: si soportes distintos del libro resultan más accesibles para los autores que desean darse a conocer porque se aprovechan de la facilidad, libertad y posibilidades comunicativas de Internet, cualquier autor se siente más reconocido cuando sus creaciones forman parte de una publicación impresa. Aunque es probable que esto cambie en un futuro próximo, en nuestros días aún se considera que publicar en soporte tradicional otorga mayor prestigio –aunque no mayor difusión– ante un amplio sector de lectores y ante la crítica especializada. De este modo, los otros medios se perciben como excelentes plataformas divulgativas que, además, pueden servir como plataformas que faciliten al escritor el importante salto cualitativo hacia el circuito editorial.

En efecto, cada vez es más frecuente que microrrelatos aparecidos en un medio de comunicación terminen formando parte de un libro impreso. Así ocurre en dos obras

aparecidas con cinco años de diferencia que, alentadas y coordinadas por Fernando Valls, reflejan dos momentos muy diferentes en la relación de los medios de comunicación y la difusión del microrrelato: *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005), en colaboración con Neus Rotger, y *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010).

Como sabemos, la primera surge a partir de la atención que la revista *Quimera* prestó al microrrelato a lo largo de treinta entregas; y la segunda es una selección realizada sobre los microrrelatos que Fernando Valls fue incluyendo en *La nave de los locos*, el blog que administra. Por tanto, ambas tienen en común su vinculación con un medio de comunicación en que previamente se difundieron las creaciones, aunque existan diferencias evidentes en cuanto al soporte -condicionadas en gran medida por el progreso de los medios digitales- y, en consecuencia, respecto a su capacidad divulgativa y al tipo de destinatarios a quienes se dirigen. Además, el espíritu que alienta las antologías resultantes es el mismo, ya que ambas pretenden reflejar el pulso creativo del microrrelato hispánico en un momento determinado. Al cumplir este objetivo, asientan o adelantan el reconocimiento de muchos escritores para los que la antología supone una excelente plataforma de proyección, como se puede comprobar en *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, una vez que ha transcurrido más de un lustro desde su publicación.

En *Ciempies...* se recogen microrrelatos de veintiocho autores, dispuestos en orden cronológico según su fecha de nacimiento, de modo que el primero es Antonio Fernández Molina y el último, Andrés Neuman. En el prólogo, “El microrrelato o la apuesta por un género nuevo” (7-14), Neus Rotger y Fernando Valls explican que la selección se ha realizado sobre textos publicados en la revista *Quimera* desde febrero de 2003 hasta noviembre de 2005 a partir de microrrelatos inéditos que habían sido

encargados a los autores –unos contaban con una trayectoria consolidada en el género y otros aún estaban en los comienzos de la misma- o que habían llegado espontáneamente a la revista. La breve poética o reflexión que aparece como preámbulo a las creaciones de cada uno constituye también una interesante aportación para valorar el “estado de la cuestión” en ese momento.

Pero lo verdaderamente relevante de *Ciempies* es que se convierte en una antología de referencia en el proceso de consolidación y difusión del microrrelato en España durante los siguientes años. Así, los escritores que figuran en ella serán incluidos en otras antologías publicadas con posterioridad, de modo que se afianza el reconocimiento de su actividad creativa; y muchos de los textos que entregaron inéditos a *Quimera* entrarían a formar parte de obras posteriores, colectivas o de autor.

Ejemplificaremos este último aspecto en torno a dos microtextos de Hipólito G. Navarro que aparecen en *Ciempies*...: “Meditación del vampiro” (199), que se incluiría en sus obras *Los últimos percances* (2005) y *El pez volador* (2008), se recogerá también en *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos* (2010) y en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011); y el brevísimo “Isósceles” (201), que David Lagmanovich Había tomado del número de *Quimera* donde apareció por primera vez (marzo de 2004), entraría a formar parte de *Los últimos percances* (2005), fuente de donde, a su vez, lo recoge Clara Obligado para incluirlo en *Por favor, sea breve 2* (2010).

Aunque en algunos casos se trate de una mera coincidencia en los criterios de calidad por los que se rigen los antólogos, parece significativo que textos con un elevado índice de frecuencia vieran la luz por primera vez en la revista y en la selección antológica surgida a partir de ella. Además, también es posible comprobar cómo la antología de Neus Rotger y Fernando Valls es la fuente directa a la que acuden otros

antólogos, como se aprecia en ciertas referencias bibliográficas de algunos microrrelatos que Clara Obligado selecciona para *Por favor, sea breve 2*: “Solipsismo”, de Raúl Brasca; “Silencia”, de Guillermo Samperio; “Un individuo humilde”, de Armando José Sequera; y “Palabras parcas”, de Luisa Valenzuela.

También algunos concursos ejercen un papel fundamental en la red de difusión tejida en torno al microrrelato, puesto que algunos de los textos participantes se compilan en antologías. Además, entre los medios digitales y estos certámenes de microrrelatos que dan lugar a volúmenes impresos se establece una estrecha relación, ya que los organizadores se sirven de Internet para divulgar las bases, aceptar los textos participantes o publicar los microrrelatos finalistas y ganadores en páginas *web*. Así ocurre, por ejemplo, en los concursos convocados por el Círculo Cultural Faroni, de los que surgieron dos antologías -*Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001)- o en los patrocinados por la editorial Hipálage, que posteriormente asumió las publicaciones *A contrarreloj* (2007 y 2008), *Cuentos para sonreír* (2009), *Más cuentos para sonreír* (2009), *Cuentos alígeros* (2010) y *Amigos para siempre* (2011).

Pero hay ocasiones en que esta interrelación va más allá y el certamen es planteado por un medio de comunicación que lo articula y difunde para, además, impulsar la publicación de una antología. Nos referimos especialmente a las colecciones de microrrelatos surgidas a partir de concursos en programas de radio. Ya abordamos en otro espacio el caso del Premi de Microrelats El Basar en Montcada Ràdio, del que han surgido seis volúmenes entre 2005 y 2010. Ahora nos centraremos en la original propuesta “Relatos en Cadena” en el programa *Hoy por Hoy* de la Cadena Ser, de la que hasta el momento han surgido tres libros entre 2008 y 2010.

El concurso “Relatos en Cadena” nació en 2007, impulsado por la Escuela de Escritores y la Cadena Ser con el objetivo de recuperar la asociación entre ficción y radio. La propuesta para cada temporada es sencilla: durante la semana, los participantes envían un texto narrativo de cien palabras que comience con la última frase del relato ganador de la semana anterior; en el programa *Hoy por Hoy* se leen los mejores microrrelatos semanales, que se publican en la página *web* para que los usuarios participen junto al jurado en la elección del ganador mensual; el ganador de la temporada se elige entre los diez finalistas de cada mes; y este proceso culmina con la publicación de un volumen antológico en que se recogen los finalistas semanales y mensuales, además de los microrrelatos clasificados en las tres primeras posiciones de cada edición. Como indica Fernando Valls en “Sellos de la Ser”, prólogo del volumen *Relatos en cadena (2009-2010)*, en este procedimiento se ven comprometidos los principales agentes y medios de difusión que intervienen en el microrrelato más reciente (15):

El camino ha sido largo, porque un día, en soledad, alguien escribió una historia que fue seleccionada, entre otras muchas, por lectores expertos. Luego fue leída en la radio y volvió a juzgarse, para ser publicada en un blog y comentada con sagacidad, y finalmente editada en un libro; con lo que parece haber recorrido todo el ciclo vital propio de un texto literario breve en este siglo XXI.

Si en *Relatos en cadena* los oyentes e internautas tienen cierta capacidad para mostrar sus preferencias, el intento de “democratización” llega a su punto máximo en el libro recopilatorio del I Certamen Nacional de Cuentos Ultracortos, *Nubes de papel* (2006), en el que son los lectores de la compilación quienes, con sus votos enviados mediante un cupón que se adjunta a la publicación, deciden el ganador.

Aunque se puedan poner muchos ejemplos de la interrelación entre concursos de microrelatos, medios de comunicación y antologías, así como de su incidencia en la consolidación y difusión del género, es necesario detenerse en la labor fundacional y continuada del Círculo Cultural Faroni y, en especial, en los dos libros de hiperbreves que vieron la luz con cinco años de diferencia: *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001).

### **Círculo Cultural Faroni: pionero en la difusión del microrrelato en España**

En España, la difusión del microrrelato y su consecuente consolidación y normalización no se habría producido del mismo modo sin la existencia del Círculo Cultural Faroni, sus célebres concursos de hiperbreves con amplia divulgación en Internet y las dos antologías resultantes de varias ediciones del certamen, la temprana *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001).

Como indica el “ujier honorario” de esta fundación, Luis Landero, en el célebre prólogo (9-13) de *Quince líneas*, el Círculo Cultural Faroni nació una tarde de otoño de 1992. Como formantes de la Junta Directiva constan, además del citado Landero, José Ignacio Fernández como presidente y cinco nombres más: Andrés Díaz, Ignacio Vázquez, José Muelas, Marcelo Navarro y Jesús Alonso. Toman el nombre para la fundación de un personaje imaginario, creado por el protagonista de *Juegos de la edad tardía* (1989), en el que este proyecta sus quimeras. El Círculo se alimenta de este espíritu quimérico e impostor y lo aplica al ámbito cultural, aunque con elevadas dosis de ironía y jocosa provocación, como se puede apreciar en el artículo segundo de sus estatutos, referido a sus fines, del que extraemos algunos propósitos (*Quince Líneas*, 181): “luchar contra la burocracia cultural, promover el regio cumplimiento de la

gastronomía, con especial hincapié en los platos ibéricos”, “Hará del afán por la investigación y el desarrollo de las humanidades su mira principal”, “divulgará las creaciones artísticas de los autores noveles”, “Patrocinará tertulias y el intercambio cultural y artístico más amplio”, “promoverá la influencia de sus miembros en cualesquiera círculos, academias y foros de todo el orbe”... Este espíritu impregna su trayectoria y se plasma en diversos escritos, desde el “Manifiesto” inicial (*Quince líneas*, 179-80) hasta “Diez años después. Toda la verdad y un poco de leyenda”, epílogo de *Galería de hiperbreves* (137-42).

En el año 1993 se convocó la primera edición del Premio Internacional de Relato Hiperbreve según bases que han permanecido inalterables hasta la última convocatoria que registramos (2011): los relatos hiperbreves han de ser de tema libre y no superarán las quince líneas. La continuidad de este certamen a lo largo de dieciocho ediciones, la publicación de algunos relatos finalistas en dos volúmenes antológicos -en *Quince líneas* se recoge una selección de relatos participantes en las tres primeras convocatorias y en *Galería de hiperbreves*, de las cinco siguientes- y la periódica divulgación de los ganadores y finalistas de cada convocatoria en Internet hacen de esta iniciativa una referencia obligada en el ámbito de los concursos de microrrelatos.

Los miembros del Círculo pronto fueron conscientes de la utilidad de Internet para dar a conocer sus principios y proyectos, en especial el certamen de microrrelatos. Por eso, en 1997 crearon una página *web* alojada en el desaparecido servidor *Geocities*, después se publicitaron desde de la revista electrónica *Literaturas.com* y, más tarde, desde el *blog* con el nombre de *Círculo Cultural Faroni*<sup>134</sup>. En los dos últimos se pueden consultar conferencias, ensayos, los prólogos de los dos volúmenes antológicos, el “Manifiesto” del Círculo, entrevistas y, por supuesto, una nutrida selección de textos

---

<sup>134</sup> [www.literaturas.com/faroni](http://www.literaturas.com/faroni) y [circulofaroni.wordpress.com](http://circulofaroni.wordpress.com) (última fecha de consulta: 22/08/2011).

ganadores y finalistas de las dieciocho convocatorias del concurso, denominado familiarmente “Quince líneas”.

La publicación de *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) atrajo la atención de lectores y crítica, cuya respuesta fue desigual. En principio, ambos sectores se sorprendieron por lo novedoso de una selección de textos de quince líneas, el espíritu irónico y provocador del Círculo y por el hecho de que una editorial tan prestigiosa como Tusquets se hubiera prestado a publicar una obra vinculada con un concurso. Los lectores acogieron la iniciativa con entusiasmo y pronto se agotó la edición, pero ciertos críticos mostraron su desconfianza hacia estas formas breves. En su reseña “Formas mínimas del relato” (*Revista de libros...3*), Santos Sanz Villanueva enmarca el proyecto en un intento por recuperar el cuento y, si bien menciona a Augusto Monterroso y a Luis Mateo Díez como cultivadores de estas formas breves, las considera una especie de experimentos más o menos audaces y califica la muestra como curiosa pero de discreta calidad. Sin embargo, el crítico percibe en los textos de la antología muchos de los rasgos caracterizadores del microrrelato, aunque él no los identifique como tales: brevedad extrema, tendencia a la alusión y sugerencia, actitud distanciada e irónica, finales sorprendentes e insólitos... Y alerta sobre algunos peligros que ciertamente acechan a los relatos hiperbreves, como el riesgo de que se conviertan en chistes, aforismos o meras demostraciones de ingenio.

En la reseña que Ricardo Senabre escribió para *El Cultural* (23/01/2002) con motivo de la publicación de *Galería de hiperbreves* (2001), un nuevo éxito de ventas, se reconoce el interés creciente por textos que el profesor ya denomina microrrelatos, aunque los define como “historias que, a fuerza de reducir y podar el texto posible hasta dejarlo en estado embrionario, se acercan más a veces a la ocurrencia ingeniosa o a la greguería que al relato propiamente dicho” y sigue la estela de su predecesor al

considerarlos interesantes experimentos verbales que carecen de la textura propia del relato y son de fácil y ágil consumo.

Los más de setenta relatos hiperbreves -denominación que, gracias al Círculo, fue la predominante en España durante varios años- reunidos en *Quince líneas* proceden de las tres primeras convocatorias del Premio Internacional de Relato Hiperbreve (1993, 1994 y 1995), a los que se suman tres firmados por el apócrifo Faroni, es decir, Luis Landero. Como se indica en la “Nota del editor” (17-18), los textos fueron enviados desde Bélgica, Estados Unidos, Argentina y España; y la edad de los autores oscila entre los dieciséis años de Pablo Carlos Sanguinetti y los sesenta y uno de Héctor Pablo Rubini.

Entre los más de cien microrrelatos recogidos se pueden encontrar las tendencias y procedimientos habituales en el género. Ni en el prólogo ni en la nota del editor se mencionan las tendencias representadas en la selección, por lo que aplicaremos la tipología basada en la transgresión, que tan bien se adapta al espíritu posmoderno del Círculo Cultural Faroni y al del microrrelato. Así, en *Quince líneas* podemos distinguir ejemplos de hiperbreves fantásticos, insólitos, alógicos, transculturales y parasimbólicos: “Alucinación fatal” (151), de Gustavo Emilio Cosolito, es una buena muestra de lo fantástico orientado hacia el terror; en “Bellísima” (23), de Edmundo Kulino, el protagonista se revela como un “amoroso hijo” que acaba de asesinar a su madre; algunos microrrelatos de Hellén Ferrero contravienen la racionalidad, como “Fanatismo” (53), cuya lógica solo se comprende si volvemos al título; la transmutación de los clásicos se puede apreciar, por ejemplo, en “Aquiles y la vida” (159), de José Luis Rodríguez Pardo; y la frontera entre el mundo real y el mundo imaginario se desdibuja y adquiere valor simbólico en “Amar pronto” (139), de autor, anónimo.

“Coherencia cultural” (19), texto con que Luis Landero inaugura la colección de *Galería de hiperbreves*, va en la misma línea que el que acabamos de mencionar, aunque posee un mayor peso narrativo. Tras él se dispone una selección de microrrelatos participantes en las ediciones del Premio Internacional de Relato Hiperbreve que se celebraron entre los años 1996 y 2000. La nómina de autores de esta antología, formada por autores hispanoamericanos y españoles, es algo más reducida que en la antología anterior y se restringe también el número de textos seleccionados, que no llegan a sesenta.

La selección de microrrelatos es más heterogénea que en *Quince líneas*, no solo en cuanto a la extensión de los textos, sino también respecto a tipos y tendencias, ya que se añaden algunas novedades temáticas, discursivas y estilísticas en relación a las que ya se podían apreciar en la antología de 1996. Una de las más llamativas es la incursión en temas y motivos específicamente españoles como la guerra civil y la posguerra, que aparecen en varios textos: “Condenados” (83), de José Quesada Moreno; “1959: el pensil no era florido” (99), de Carlos González Sánchez; o “La República española” (107), de Ignacio Vázquez Moliní. También se amplían las referencias intertextuales y metaliterarias, ya que no solo se revisan hipertextos clásicos, sino también modernos y de la nueva tradición microficcional: “La metamorfosis” (103), de Albert García Elena; o “Desinencia” (101), de Juanjo Ibáñez, en que el protagonista, escritor de microrrelatos, es sorprendido en pleno acto creativo por una muerte parca en palabras. Y los referentes más actuales irrumpen expresados con una prosa directa, que se vale de usos coloquiales y vulgares en textos como “Hipnotizado” (35), en que Diego Prado aborda el asunto del poder de la televisión, o “Razones” (111), en que José Ignacio Fernández Vázquez actualiza el tema universal de la justificación del crimen en un texto con referencias a Ikea, el correo electrónico o el corredor de la muerte.

Después de este somero recorrido por *Quince líneas* y *Galería de hiperbreves*, se puede disentir de la selección realizada, ya que es cierto que los microrrelatos incluidos en ambas son de desigual calidad, y también cabe señalar la falta de un criterio organizador que dote de cierta cohesión interna a las colecciones. Pero no se puede negar su función aglutinadora respecto a las principales tendencias del género y, por qué no decirlo, cierta capacidad visionaria al incluir escritores que posteriormente dedicarán gran parte de su actividad creativa al microrrelato -Juan Gracia Armendáriz, Ángela Pradelli, Eugenio Mandrini, Julia Otxoa, Miguel Saiz Álvarez...- y cuyos textos serán recogidos en antologías posteriores como *Por favor, sea breve 2*, *Velas al viento. Los microrrelatos de la nave de los locos* o *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*.

Sin embargo, no creemos que las dos antologías de hiperbreves se puedan valorar desvinculadas del resto de las actividades llevadas a cabo por el Círculo Cultural Faroni, que ha conseguido mantener viva a lo largo veinte años una red en torno al microrrelato tejida entre creadores, promotores de concursos y editores, utilizando tanto medios y soportes tradicionales como digitales. Otros siguieron sus pasos, pero ellos fueron los pioneros.

### **COMBINACIÓN DE PERSPECTIVAS: TEORÍA, CRÍTICA Y CREACIÓN**

Ciertas actividades en torno al microrrelato tienen en común la combinación de la perspectiva teórica con la lectura crítica de textos más o menos canónicos. Y es frecuente que esa combinación se oriente hacia el aprovechamiento didáctico, dado que el género parece ofrecer ciertas posibilidades en el perfeccionamiento de la competencia lectora y en el estímulo de la escritura creativa. Podría decirse que este tipo de

iniciativas se basan en la máxima de Lauro Zavala: “La minificción siempre ha tenido una vocación pedagógica” (“Breve y seductora...”).

El interés que los profesionales de la enseñanza han manifestado por el microrrelato ha sido bastante temprano y se ha ido incrementando de manera paralela a su consolidación y canonización. La atención suscitada se ha manifestado en varios estudios de investigación, como el libro de María Teresa Pérez Tapia, *El desarrollo de la competencia comunicativa mediante la reescritura de microrrelatos* (2009). Y son muchos los artículos que versan sobre este asunto, como los recogidos en el número monográfico de la revista *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* 46: “Las minificciones en el aula” (9-15), de Isabel Gracida y Carlos Lomas; “La minificción, el género más reciente de la escritura literaria” (16-25), de Lauro Zavala; “De la pequeña entrada al ancho mundo” (26-38), de Raúl Brasca; “Escribir minificciones en el aula” (39-53), de Benigno Delmiro Coto; y “Proyecciones didácticas de la microficción: un amable retozar con las palabras” (54-63), de Graciela Tomassini.

Resumiremos las principales orientaciones de esta finalidad didáctica que tiene como centro de atención la minificción y, en especial, el microrrelato. Gordana Matić distingue tres líneas de trabajo al respecto: el aprendizaje que se vale de medios digitales, facilitado por la adaptabilidad de la microficción a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; su empleo en las clases de español para extranjeros; y su utilización en las clases de literatura española e hispanoamericana (“La minificción aplicada...” 317-34). Veamos algunos casos prácticos en que se han aplicado estas tres líneas didácticas.

La primera ha sido llevada a cabo por el grupo HIMINI, de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. En el II Congreso Internacional de Minificción, Henry González explicaba cómo se decidió unir informática y literatura para desarrollar

un portal en Internet con información teórica, una antología de minicuentos y el juego *Minificción interactiva: Scherezade vuelve a contar*, diseñado con el objetivo de perfeccionar las capacidades de comprensión y producción de textos del alumnado (“La didáctica del minicuento...” 303-15).

La segunda línea de actuación ha sido expuesta y elaborada, entre otros, por Blanca Lacasta, quien en el Primer Congreso E/LE, “La enseñanza del español en el siglo XXI” (2006), realiza una propuesta en torno al microrrelato destinada a niveles avanzados del aprendizaje del español como lengua extranjera (“Propuesta didáctica...”). Con el propósito de que los estudiantes desarrollen la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la capacidad analítica, su conocimiento del género y el gusto por la lectura de microrrelatos, Lacasta propone una combinación de estrategias que estudiantes y profesores deberán llevar a cabo a partir de una selección antológica de textos: el alumnado realizará actividades basadas en la lectura, la reflexión, la anotación y el comentario; y el profesor deberá exponer su contexto histórico, los principales cultivadores y sus textos más representativos o explicar referencias intertextuales, procedimientos discursivos y recursos literarios que resulten más complejos; finalmente, la inclusión de una bibliografía adicional persigue estimular el autoaprendizaje y promover la lectura en español.

Según Gordana Matić, el tercer ámbito en que se puede aprovechar didácticamente el microrrelato es la clase de literatura española e hispanoamericana, iniciativa que ella misma ha puesto en marcha en el ámbito universitario. Esta propuesta estaría muy próxima a la planteada por Lauro Zavala, quien se centra en la minificción como herramienta en la enseñanza de teoría literaria (“Breve y seductora...”). Orientadas hacia sus rasgos genéricos y específicos, son iniciativas que permiten

identificar, analizar y conceptualizar procedimientos semióticos, narratológicos y lingüísticos propios del microrrelato hispánico.

A estas experiencias habría que añadir dos propuestas de gran pujanza: en primer lugar, el microrrelato como recurso destinado a desarrollar las competencias básicas del alumnado en Educación Secundaria y Bachillerato; y, en segundo lugar, como reclamo y centro de interés de múltiples talleres de escritura creativa que proliferan tanto en la modalidad presencial como virtual.

Para justificar este planteamiento didáctico del microrrelato en ESO y Bachillerato, Berta Ocaña alude a las múltiples posibilidades que ofrece, no sólo en el área de Lengua y Literatura, sino también desde una perspectiva interdisciplinar. Sus objetivos se orientan sobre todo al desarrollo de la competencia lingüística por medio de la creación escrita, por lo que plantea actividades como el resumen, la escritura de microrrelatos a partir de determinadas palabras, imágenes, piezas musicales o vídeos, la elaboración de composiciones colectivas de relatos encadenados y *cadáveres exquisitos* o diversas tareas lúdico-creativas centradas en la ortografía, en las categorías gramaticales y sintácticas o en el léxico (“El microrrelato como recurso educativo”).

Desde nuestro punto de vista, Ocaña parte de un error conceptual relevante: la supuesta facilidad del microrrelato, al que considera una forma literaria de lectura asequible y escritura sencilla para adolescentes. Además, la orientación eminentemente lúdica de su propuesta didáctica puede ser útil para desarrollar ciertas competencias, pero desvirtúa la comprensión y sobre todo la producción de textos por parte del alumnado, que creará textos breves a los que, en general, difícilmente se podrá calificar como microrrelatos. Esta concepción desvirtuada del género se advierte también en múltiples talleres de escritura creativa, aunque hay excepciones encomiables como la labor llevada a cabo por Clara Obligado en su Taller de Escritura, cuyo método

-fundamentado en un sólido conocimiento del microrrelato- ha explicado en “La creación de textos mínimos” (333-44).

Pérez Tapia, que ha investigado la reescritura como procedimiento didáctico en Educación Secundaria, destaca múltiples valores en la microficción que, según ha comprobado en el trabajo de campo, la hacen adecuada, funcional, atractiva y accesible para este nivel: brevedad, fragmentarismo que estimula la imaginación de un receptor necesariamente activo, precisión lingüística, naturaleza proteica de su tipología textual, procedimientos metalingüísticos y metaliterarios recurrentes, tendencia a la experimentación, representatividad de distintos períodos de la Historia de la Literatura, amplísimo corpus, etc. (125-26) A la vista de sus conclusiones, parece que el “Programa de intervención educativa para el desarrollo de la expresión escrita basado en la reescritura de textos”, orientado al microrrelato, obtiene resultados altamente satisfactorios (411-17).

En algunos volúmenes de la muestra que ofrecemos, se combina sencilla información teórica y una antología sobre la que se articula un taller de lectura y escritura. En este sentido, ya mencionamos la finalidad didáctica de *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa* (2009), en que Xosé Manuel Eyré se centra en la microficción creada y traducida al gallego. Y los objetivos didácticos quedan aún más claramente expresados en *Microrrelatos. Antología y taller*<sup>135</sup> (2004), libro de Víctor Zacarés y Mario Máñez Aracil.

En *Microrrelatos. Antología y taller* se ofrece una selección de ciento quince textos que en su mayoría son microrrelatos, con alguna excepción como “La torre de Babel” (97), microtexto alegórico procedente de *La Biblia*. Se incluyen piezas de diversas tradiciones literarias, aunque predominan las de autores hispanoamericanos y

---

<sup>135</sup> Zacarés, Víctor y Mario Máñez Aracil (eds.). *Microrrelatos. Antología y taller*. Valencia: Tilde, 2004.

españoles contemporáneos, que proceden tanto de obras de autor y antologías como *Quince Líneas* (1996), *Galería de hiperbreves* (2001) o *Por favor, sea breve* (2001), como de publicaciones periódicas como *Babelia* o *El País Semanal*. En la “Presentación”, los antólogos explican que su libro está destinado al alumnado de Educación Secundaria y justifican la elección de este género porque “resulta muy sencillo y gratificante trabajar con relatos que permiten abordar tanto su comprensión como la creación de otros nuevos en una sola sesión de clase”, y añaden que la elección de los textos ha estado condicionada fundamentalmente por la valoración de su amenidad y su grado de dificultad (9-10).

Según Zacarés y Máñez, la organización de la antología según una combinación de criterios –extensión, temas, recursos formales, procedencia...- también persigue esta finalidad didáctica, de modo que los textos se disponen en secciones como “Microrrelatos brevísimos”, “Microrrelatos de amor y desamor”, “Microrrelatos con juegos de palabras” o “La ventana de Juan José Millás”.

La parte teórica se concentra en “El arte de narrar” (11-16), breve introducción sobre el género narrativo, el microrrelato, la antología que se ofrece y el taller que se plantea a partir de ella. Las actividades en torno a los microrrelatos se orientan hacia la comprensión, la producción textual, la reflexión metalingüística y la valoración crítica, todas ellas adaptadas al nivel del alumnado hacia el que están destinadas.

Aunque hemos de disentir de algunos tópicos en los que se fundamenta esta propuesta didáctica, como la supuesta facilidad del microrrelato o su vinculación con el frenético ritmo de la vida moderna, consideramos que, teniendo en cuenta los objetivos que se persiguen, Zacarés y Máñez han realizado una acertada selección y han resuelto de modo bastante eficaz algunos problemas derivados de la complejidad que

microrrelato presenta para un lector poco competente, como suele ser el alumno medio de Educación Secundaria Obligatoria.

La combinación de perspectivas -teórica, crítica y creativa- es frecuente en seminarios, encuentros, jornadas o congresos en torno a la microficción en el ámbito universitario. Los investigadores y estudiosos pronto tomaron conciencia de que, para comprender el género y no caer en planteamientos especulativos sobre una forma en pleno desarrollo, era imprescindible tener en cuenta la diversidad creativa, así como las reflexiones de los propios escritores sobre el microrrelato y los procesos de creación. Esta intención se puede constatar en los diversos volúmenes que recogen actas de este tipo de actividades y que ya hemos mencionado.

Nos centraremos en dos de ellos, publicados en España, en que se incluye un apéndice de creaciones microfccionales a modo de antología: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004) con una “Antología de microrrelatos” (345-406); y *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007), con una “Selección de microrrelatos” (133-243). Pero este planteamiento se puede encontrar en otros volúmenes de características similares, como *Los mundos de la minificción*, coordinado por el profesor Osvaldo Rodríguez Pérez a partir de un encuentro dedicado al microrrelato en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que se cierra con una “Antología” (299-358) más modesta y localista que las de las selecciones que nos proponemos comentar, ya que de los doce escritores que colaboran en ella, siete están vinculados a las Islas Canarias.

El caso de las actas del II Congreso Internacional de Minificción (2002) celebrado en Salamanca lo abordaremos con mayor detenimiento, sobre todo por tratarse de un hito fundamental en la internacionalización del interés por el microrrelato y por la definitiva incorporación del ámbito académico español a ese interés. Pero

también parece necesario detenerse en algunas características de la “Selección de microrrelatos” que ocupa la segunda parte de *Mundos mínimos*.

La cohesión entre los estudios de la primera parte de *Mundos mínimos* y la “Selección de microrrelatos” se anuncia en el subtítulo del volumen: *El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Y esta atención al microrrelato español es excepcional, ya que desde el punto de vista de la investigación y sobre todo en la recopilación de textos se suele abordar el microrrelato hispánico en su conjunto, con una mayor atención al hispanoamericano. En las aportaciones teóricas, se intenta situar el género en el panorama literario español, ya que algunos estudios prestan especial atención a sus orígenes y desarrollo: “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española” (41-65), de Teresa Gómez Trueba; “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” (67-93), de Domingo Ródenas de Moya; o “El microrrelato a la zaga de la prensa y viceversa. Relectura de *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala” (95-15), de Marta Altisent. La reflexión metaliteraria viene de la mano de José Jiménez Lozano quien en su ensayo “Sobre cuentos breves. Una simple declaración de autor” (125-28) muestra reticencias respecto al encasillamiento en géneros. Y en la parte dedicada a la antología de textos se incluyen solo creaciones de autores españoles o residentes en nuestro país: Julia Otxoa, Pedro Ugarte, Roberto Lumbreras, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Francisco Silvera, José Jiménez Lozano, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez y Andrés Neuman.

Si bien noventa y cinco textos de diez autores españoles actuales no constituyen un corpus suficiente para realizar un canon del microrrelato español contemporáneo, sí podría resultar válido para observar algunas tendencias. En este sentido, se puede tomar como modelo la aportación teórica y creativa de José María Merino, quien traza un esbozo de tendencias y procedimientos habituales en el microrrelato al presentar sus

creaciones: intertextualidad con mirada contemporánea –Génesis, 3” (184), “Andrómeda” (185), “La cuarta salida” (186) y “la camisa del hombre infeliz” (187)-; variaciones sobre arquetipos reconocibles –“País de vampiros” (188)-; apropiación de diversos modelos discursivos salvaguardando siempre el movimiento narrativo – “Telúrica” (189)-; irrupción de lo fantástico e insólito en lo cotidiano y vulgar - “Viajero aparente” (190), “Parte meteorológico” (191)-; y otros aspectos como los cambios en el punto de vista, el planteamiento metaliterario o la concisión extrema, que se ejemplifican con “Sin título” (192). Aunque, por supuesto, en los textos del resto de los autores de esta antología se pueden apreciar otros aspectos recurrentes en el género.

### ***Escritos disconformes y nuevos modelos de lectura para un nuevo siglo***

Entre las publicaciones que compendian estudios de especialistas en minificción y selecciones de textos que refrendan este interés académico sobresale *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004). Francisca Noguero, que editó este volumen a partir del II Congreso Internacional de Minificción (2002), celebrado en Salamanca, explica así su título: “*Escritos disconformes* (con las fronteras, con las ideas preconcebidas, con la retórica convencional); textos que, aunque siempre han existido en la literatura, solo han sido elevados a la categoría de nuevo género en nuestros días, lo que explica el paréntesis *Nuevos modelos de lectura*” (12).

En los títulos de las secciones queda patente el deseo de aunar perspectivas teóricas, críticas, didácticas y creativas: a las reflexiones de los especialistas que van completando los apartados “Las fronteras de la minificción”, “Historia de una nueva categoría textual: antecedentes y antologías”, “La minificción en sus países: balances”, “La minificción en sus autores: análisis de textos” y “Trabajar con minificción” se suma el apéndice con que se cierra el volumen, “Antología de microrrelatos” (345-06).

Luciana Hilaria Contreras considera que la articulación de estudios especializados y creaciones minificcionales en un mismo volumen resulta significativa en el proceso de normalización de la minificción (“Antologías de minitextos...”). En su opinión, estas antologías han sido elaboradas por especialistas que han realizado la selección con rigor, por lo que poseen cierto valor canonizador, y su difusión en el ámbito académico les confiere el prestigio del que pueden carecer otras. Tras mencionar iniciativas anteriores como la *Antología del cuento breve del siglo XX en México* (1970), de René Avilés Fabila, o el volumen XLVI de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996, 1-4), coordinado por Juan Armando Epple, se detiene en *Escritos disconformes* y en la antología con que se cierra el libro.

¿Posee esta intención canonizadora la “Antología de textos” de *Escritos disconformes*? A la vista de los autores y los textos que se incluyen, consideramos que la finalidad de la selección no era establecer un corpus representativo –y mucho menos exhaustivo- de la minificción hispánica contemporánea, sino simplemente ofrecer una muestra variada de esa actividad creativa en el tránsito entre dos siglos.

Los textos pertenecen a treinta escritores naturales de países del ámbito hispánico en que la minificción ya estaba suficientemente consolidada en el año 2002: Argentina (Noni Benegas, Raúl Brasca, Reina Roffé, Ana María Shua, Pablo Urbanyi, Fabián Vique), Chile (Pía Barros, Juan Armando Epple, Virginia Vidal), Uruguay (Rafael Courtoisie, Leonardo Rossiello), Venezuela (Alfredo Armas Alfonzo, León Febres-Cordero, Miguel Gomes, Gabriel Jiménez Emán, Antonio López Ortega, Armando José Sequera), México (Omegar Martínez, Guillermo Samperio) y España (Isabel Castaño, Fernando Golvano, Juan Antonio Fernández Romano, Ana Pérez Cañamares, Rafael Pontes Velasco, María Tena). Además, varios autores poseen más de una filiación geográfica: Fernando Aínsa (España y Uruguay), Fernando Iwasaki (Perú

y España), María Elena Lorenzin (Argentina y Australia) y Andrés Neuman (Argentina y España).

Aunque en la antología estos escritores están dispuestos en orden alfabético, se aprecia que pertenecen a diversas generaciones y, aunque hay un predominio de autores que están en activo, alguno ya había fallecido en el momento de la compilación, como Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990), gran parte de ellos estaban en plena actividad microficcional, como Ana María Shua (1951), y otros muchos eran aún jóvenes promesas, como Andrés Neuman (1977). Y varios de los escritores poseen un doble perfil de creadores y teóricos del microrrelato -Raúl Brasca, Juan Armando Epple o Guillermo Samperio-, algo que además de ser frecuente en este género, resulta natural en el marco de un congreso.

A igual que ocurre en otras antologías, muchos de los textos de esta selección pasaron a formar parte de obras posteriores, de autor o colectivas, como se puede comprobar en algunos de estos ejemplos: “La cueva” (372), sería incluido por Fernando Iwasaki en *Ajuar funerario* (2004 y 2009); “¡Huyamos!” (397), de Ana María Shua se puede leer en *Por favor, sea breve 2* (2009) y da título a su volumen *Cazadores de letras. Minificción reunida* (2009); o “La felicidad” (380), que Andrés Neuman incluye en *Alumbramiento* (2006). Además, una decena de autores vuelven a aparecer en la antología más reciente de microrrelato hispánico, *Más por menos, Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011), lo que indica que en *Escritos disconformes* la selección no solo apunta hacia el presente del microrrelato, sino también hacia su futuro.

Otra de las cuestiones que se pueden plantear en torno a esta “Antología de textos” es si pretende reunir microficciones o microrrelatos. Tanto en el título general de la obra como en los epígrafes de las secciones que la componen se prefiere emplear

expresiones de amplio espectro semántico: *escritos disconformes, nuevos modelos de lectura, minificción...* Sin embargo, en la antología predominan los microrrelatos, es decir, brevísimos e intensos textos narrativos con gran capacidad de evocación y sugerencia. Consideramos que esos términos apuntan más bien hacia la disconformidad del microrrelato -y su consecuente diversidad-, entendida sobre todo en el sentido etimológico de ‘anomalía’ (*dis-*) al ‘dar la forma’ (*conformare*). Por eso, aunque en esta antología se puedan encontrar microrrelatos de tendencias diversas, hay una especial atención hacia la distorsión formal conseguida por procedimientos como la apropiación de otros géneros y modos de discurso, el empleo de códigos no habituales, el metalenguaje o juegos y recursos lingüísticos poco habituales en otros géneros narrativos. Veamos algunos ejemplos.

La apropiación de otros modos de discurso y géneros es muy variada. Hay microrrelatos en que se adopta el articulado propio de los textos prescriptivos: “Los diez mandamientos del escritor” (348), de Fernando Aínsa; “Hijo, tengo que confesarte algo” (365), de Miguel Gomes; y “Menudencias” (389) de Reina Roffé. Gran parte de “El sueño de María” (377), de María Elena Lorenzin, se plantea como una entrada de diccionario. Y “Tortillas amarillas” (358), de Isabel Castaño, es un ejemplo de intertextualidad genérica en que se asume parte del discurso típico de los cuentos populares.

El juego con los códigos se presenta en diversas facetas: la sustitución de la palabra escrita por la imagen, recurso de “Pesadilla de escritor” (377), de María Elena Lorenzin; el empleo de jergas o lenguajes específicos, como el habla popular con mezcla de indigenismos en “6 x 8” (349), de Alfredo Armas Alfonzo; el lenguaje matemático en “Triángulo amoroso” (397), de Ana María Shua; o la jerga psicoanalítica en “Síndrome de un secuestro” (386), de Rafael Pontes Velasco.

El lenguaje se tensa y llama la atención sobre sí mismo con juegos metalingüísticos: Fernando Aínsa juega con las neutralizaciones semánticas en la gradación de los indefinidos *Todos, Algunos, Cualquiera y Nadie* en “Cualquiera podría haberlo hecho” (348); Noni Benegas dota de significados contextuales inesperados a ciertas grafías y sonidos en “Literal” (354); y Ana María Shua focaliza el microrrelato desde las letras que van siendo “cazadas” y, por tanto, suprimidas en el mismo microrrelato en el relato ultracorto “¡Huyamos!” (397). Y la audacia lingüística se manifiesta también con recursos que suelen ser más habituales en poesía, como el ritmo paralelístico en “Triángulo” (405), de Fabián Vique; la reiteración a modo de estribillo en “El paso del tiempo” (401), de Pablo Urbanyi; o el empleo de tropos que implican la desrealización del referente y su transformación en un referente poético, como en “Voces de N” (360), de Rafael Courtoisie.

La especial atención de esta selección antológica hacia la experimentación formal constata algo que ya se anunciaba en el título del volumen: el carácter transgresor del microrrelato hispánico contemporáneo se expresa con mucha frecuencia mediante la revisión genérica, la transmutación discursiva y la desautomatización del lenguaje. Puestos al servicio de la brevedad extrema y de la intensidad máxima, estos rasgos expresivos exigen nuevos modos de lectura que, tras captar el efecto lúdico o la sorpresa producida por lo inesperado, sepan trascender hacia la reflexión profunda, la crítica afilada o el placer estético.

#### **FUENTES, REDIFUSIÓN Y CANONIZACIÓN**

Parece obvio que existen actividades previas a la elaboración de una antología que determinan el tipo o los tipos de fuentes de donde proceden los microrrelatos

seleccionados. Así, en las que son resultantes de concursos, se han divulgado en medios de comunicación o llegan al editor por solicitud directa de este, se parte del conjunto de textos participantes en esa actividad determinada.

Pero en las antologías que se conciben de modo independiente a cualquier otra actividad inmediata –representan más del 40% de la muestra, como se puede observar en el gráfico del criterio genealógico (*Cuadro 5*)-, las posibilidades se amplían: se pueden incluir textos que hayan sido publicados en distintos medios y soportes o incluso que sean inéditos o, por el contrario, se puede optar por restringir la procedencia de los textos a un solo tipo de fuente, que suele ser el libro impreso. Cada una de estas posturas evidencia distintas perspectivas respecto al prestigio desigual que se concede a los canales en la comunicación literaria, pero, además, la elección de uno u otro criterio en la selección de las fuentes implica diferencias en cuanto a la finalidad de la antología en el panorama literario.

La diversidad de fuentes convierte a algunas antologías en valiosas herramientas de redifusión, ya que aglutinan textos aparecidos en medios de comunicación tradicionales o digitales, participantes en concursos, publicados en otras antologías o en libros de autor e incluso se pueden añadir algunos inéditos que son desconocidos o solo conocidos en ámbitos restringidos como los talleres de escritura. El ejemplo más claro de esta procedencia múltiple es *Por favor, sea breve 2* (2009), cuya selección -como ya hemos explicado- es resultado del rastreo que Clara Obligado ha realizado por todos los circuitos en los que el microrrelato está presente en la actualidad.

La función redifusora se ve mermada en las antologías cuyas fuentes se limitan a libros de autor, de los que se seleccionan los textos que conformarán la nueva obra colectiva, aunque esta opción determina otras peculiaridades interesantes. Este es el

caso de *Más por menos. Antología del microrrelato hispánico actual* (2011), elaborada por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel.

### ***Más por menos: normalización del microrrelato hispánico en el ámbito editorial***

Al final del prólogo de *Más por menos. Antología del microrrelato hispánico actual*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel desgranar los criterios de selección por los que se han guiado en esta antología: se recogen microrrelatos de autores españoles e hispanoamericanos, es decir, del ámbito *hispánico*; se abarca un período temporal de cuarenta años hasta 2010, de ahí el adjetivo *actual* que aparece en el título; ha sido requisito imprescindible que los autores seleccionados hubieran publicado al menos un libro de microrrelatos o una obra en que este género tuviera presencia notable; se ha primado el criterio de originalidad, es decir, se ha intentado que los textos no hubieran formado parte de otras antologías; se ha aplicado cierta flexibilidad en cuanto a la extensión; y con la selección se pretendía mostrar la variedad de tendencias que presenta el género (21-22). Vayamos comprobando cómo se manifiestan estos criterios en la selección antológica.

Como en otras antologías dedicadas al microrrelato hispánico, en la nómina de autores se incluyen escritores de ambos lados del Atlántico, pero en *Más por menos...* destaca la proporción de escritores españoles respecto a los hispanoamericanos. En el resto de las colecciones analizadas, el número de autores representativos del microrrelato en España es sensiblemente inferior. Los elaboradores suelen justificar esta desigualdad por el arraigo tardío del género en nuestro país y porque no se puede equiparar su actividad minificcional con la de todo un continente. Sin embargo, en *Más por menos*, más de la mitad de los autores son españoles, lo que se puede deber a dos razones: en primer lugar, la gran pujanza del género en España durante los últimos

veinte años y, sobre todo, en los primeros años del nuevo siglo; y, en segundo lugar, es probable que a las elaboradoras de la antología les hayan resultado más accesibles los libros de microrrelatos publicados en España, aunque habría que matizar que hay ciertas editoriales, como Thule, Menoscuarto o Páginas de Espuma, que publican obras tanto de autores españoles como hispanoamericanos. En cualquier caso, la nómina que presentan Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel supone el reconocimiento definitivo de la vitalidad actual del género en nuestro país.

El período temporal establecido coincide con la etapa de consolidación y normalización del microrrelato hispánico y, gracias a la minuciosa anotación que las elaboradoras realizan en “Procedencia de los textos” (23-28), se puede apreciar que el número de volúmenes consultados va incrementándose a partir de la década de los noventa. Los límites quedan establecidos por algunas obras de referencia publicadas en la década de los años setenta -*Dentro de un embudo* (1973), de Antonio Fernández Molina, o *Alforja de ciego* (1979), de Jorge Díaz Herrera- y otras publicadas en 2010 -*Para leerte mejor*, de Juan Armando Epple, y *Distorsiones*, de David Roas-, a las que habría que añadir un libro en prensa que se publica en 2011, *Fenómenos de circo*, de Ana María Shua. En la antología, los textos se agrupan por autores y estos se disponen en orden cronológico según su fecha de nacimiento, de modo que al consultar la nota bio-bibliográfica con que se presenta a cada escritor, se comprueba que entre el nacimiento del primero -Antonio Fernández Molina, 1927- y el último -Andrés Neuman, 1977- han transcurrido cincuenta años y, por tanto, se recogen creaciones de escritores de distintas generaciones que han cultivado o aún cultivan el microrrelato.

Los textos recopilados pertenecen a volúmenes de autor, a excepción de un texto inédito de Ana María Shua, “La pequeña Lucía Zárate” (194). Algunos escritores, como Guillermo Bustamante Zamudio, Luisa Valenzuela, Hipólito G. Navarro o José María

Merino, poseen una dilatada trayectoria en el género, por lo que es posible extraer textos de varias obras; y otros, como Gustavo Martín Garzo, Luis Mateo Díez o Carmela Grebiet, están representados con una sola obra de la que proceden los textos seleccionados. En principio, este criterio proporciona una garantía de calidad a la selección, ya que normalmente la publicación previa en un libro concebido por el propio autor implica que este es consciente del género en el que se mueve y que su calidad es suficiente. Pero sabemos que en la actualidad el microrrelato se difunde por múltiples canales que exceden los circuitos tradicionales: muchas piezas excelentes se han dado a conocer en revistas, certámenes o diversos medios digitales; algunas veces, han sido reunidos posteriormente por su autor y publicados en volúmenes impresos, pero otros textos aún no han tenido ese destino y tal vez no lo tengan nunca. Lo más probable es que en esta antología, al restringir las fuentes a los libros impresos y, dentro de estos, a los libros de autor, que son los que aún gozan de mayor prestigio, se consiga una aproximación certera a lo canónico, pero, como contrapartida, es una selección en que solo se muestra el microrrelato actual que ha conseguido introducirse en los circuitos de difusión convencionales.

Es difícil equilibrar el intento de incluir textos que no hayan aparecido en otras antologías con la finalidad de que esta sea una muestra representativa del microrrelato hispánico de los últimos cuarenta años. La coincidencia de criterios respecto a la representatividad de ciertos microrrelatos provoca que estos se reiteren en diversas selecciones antológicas, al margen de que pueda existir un fenómeno de realimentación entre unas y otras. Por tanto, es lógico que, pese a que las elaboradoras expresan ese deseo de originalidad y lo llevan a cabo, se puedan encontrar en su selección bastantes textos que formaban parte de otras antologías precedentes. Así, por ejemplo, existen coincidencias inevitables, que además consideramos acertadas, entre esta antología y *La*

*otra mirada*, elaborada por David Lagmanovich: “II”, “X” y “XXIV” (60, 64 y 65), de Javier Tomeo; “Visión de reojo” (74), de Luisa Valenzuela; “Nadar de Noche” (82), de Luis Britto García; “Autobús” (123), de Luis Mateo Díez; “Natividad 2000” (144), de Juan Armando Epple; “Estado de perversión” (210), de Pía Barros, etc.

Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel recalcan en el espinoso asunto de la brevedad y sus implicaciones genéricas: “Somos conscientes de que, en ciertos casos, hemos incluido textos limítrofes, que se pueden calificar de microrrelatos o cuentos muy breves, abogando por la flexibilidad a la que se refería Lagmanovich” (21). La elaboradoras ya habían señalado en el prólogo que más que cuantificar o limitar la extensión, hay que relacionar la brevedad en el microrrelato con la idea de proporción inversa entre lo que se quiere expresar y su configuración textual (12). En la selección, se encuentran algunos textos cuya extensión sobrepasa la habitual del género, aunque por la condensación, intensidad y, sobre todo, por la combinación de fuerzas centrípetas y centrífugas en la narración, que obliga al lector a buscar el sentido en el relato oculto, por un lado, y en saberes externos, por otro, se pueden considerar microrrelatos. Son ejemplos de ello: “Las mujeres del cuadro” (55-56), de José Jiménez Lozano; “La componente trágica de la música radica muchas veces en su periferia” (127-28), de Alberto Escudero; o “Sísifo” (357-58), de Andrés Neuman. Sin embargo, tenemos ciertas dudas en cuanto al género en otras piezas cuyo desarrollo narrativo es más propio del relato breve, como “Carteristas” (139-40) e “Incompatibles” (141-42), de Manuel Longares, o el poema narrativo “Demasiado intelectuales” (176-77), de Nuria Amat.

Para exponer las tendencias del microrrelato hispánico que se pueden distinguir en la selección, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel plantean tres perspectivas que no son excluyentes, ya que inciden sobre distintos planos de la obra literaria (22). Según el

contenido, distinguen algunos “subgéneros” tradicionales: *metaliterarios*, *fantásticos*, *realistas*, *psicológicos* y *de terror*. Entre los microrrelatos *basados en dualidades*, diferencian, de una parte, aquellos que remiten a los binomios *vida-muerte*, *mundo real-mundo ficticio* y *vigilia-sueño* y, de otra, los que plantean *diálogo e intertextualidad con otros textos y autores*. Y destacan también ciertas tendencias que se manifiestan especialmente en la forma de expresión: *la ironía*, *el desconcierto*, *la ambigüedad*, *la paradoja*, *el humor*, *el absurdo*, *la tragedia*, *el lirismo*, *lo banal*, *la parodia*, *lo grotesco*...<sup>136</sup> Ejemplificaremos este abanico de tendencias con algunos microrrelatos de la selección antológica, aunque entendemos que las editoras no han pretendido exponer una clasificación rigurosa ni exhaustiva.

Se pueden reconocer los “subgéneros” destacados por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel en varios microrrelatos que pueden servir de ejemplos. En “La escritora ingrata y el lector feroz” (174-75), Nuria Amat complica el habitual planteamiento metaliterario al incluir en su relato tanto el proceso de escritura como el de lectura. El mundo de la fantasía y sus seres irrumpen en lo cotidiano en “El secreto” (44), de Juan Eduardo Zúñiga, o en “Meditación del vampiro” (239), de Hipólito G. Navarro. En el polo opuesto se sitúan los microrrelatos realistas, que pueden ser de apariencia costumbrista, como “La crisis” (53), de José Jiménez Lozano, o se desarrollan en una aparente cotidianeidad bajo la que subyace lo trascendente, como “Autobús” (123), de Luis Mateo Díez. Se podrían calificar de psicológicos “La despedida” (166), de Gustavo Martín Garzo, en que se expresa con lirismo el dolor de una ruptura amorosa, o “Sólo sentía ruidos” (172), de Guillermo Samperio, en que se traza el atormentado mundo interior de una mujer que termina suicidándose. El terror se expresa mediante el desasosiego que produce la muerte cierta pero no mencionada en el

---

<sup>136</sup> Los términos y expresiones en cursiva son los empleados por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel para designar las tendencias.

brevísimo “La cita” (111), de José María Merino, o se manifiesta con motivos propios de este “subgénero”, como la posesión diabólica que Neus Aguado relata en “Rehilete” (202).

Más fáciles de identificar y muy abundantes son los microrrelatos basados en dualidades. La fina línea que separa la vida y la muerte es tratada con ironía en “Últimos movimientos” (304), de Pedro Ugarte. La frontera desdibujada entre el mundo real y el mundo ficticio es un asunto recurrente y presenta variantes: en “El pozo” (157), de Raúl Brasca, “Isla” (278), de Juan Romagnoli, y “Fffffffffffffin” (350), de Miguel A. Zapata, se plantea la dualidad existencia-nada; y la oposición entre vida y literatura se aborda en “Hay un camino” (242), de Andrés Ibáñez, y en “Demasiada literatura” (324), de David Roas. También la dualidad vida-sueño es tratada con profusión, como se puede apreciar en los siguientes microrrelatos: “La creación” (88), de Eduardo Galeano; “El despistado (tres)” (108), de José María Merino; “Sabiduría” (122), de Luis Mateo Díez; “Que nadie las despierte” (248), de Fernando Iwasaki; o “No todo es sueño el de los ojos cerrados” (330), de Fabián Vique. En este juego de dualidades, ocupa un lugar destacado la intertextualidad, presente con diversas intenciones: se descontextualiza el mito de Penélope y se aplica a una araña común en “La tejedora” (40), de David Lagmanovich; asistimos a la actualización e inversión del célebre episodio de los molinos procedente de *El Quijote* en “XXIV” (65), de Javier Tomeo; se parodia la transformación de Gregorio Samsa en “Crónica de Gregorio Estévez” (187), de Gabriel Jiménez Emán; y en “Sheherezada, reina” (214), de Guillermo Bustamante, se subvierte el comportamiento de la narradora en las *Mil y una noches*.

Los rasgos discursivos y lingüísticos que distinguen las editoras de esta antología responden a planteamientos que no son exclusivamente formales y, además, no siempre se pueden identificar por separado. Muchos de ellos tienen efectos

humorísticos que se basan en procedimientos variados: la más cruel ironía con la que se denuncia la injusticia en “Corbatas” (2229, de Miguel Mena; los giros argumentales, cambios de enfoque y finales inesperados, característicos del género, que se aprecian en “Fin de discusión” (41) y en “Instrucciones” (42), ambos de David Lagmanovich, en “El despistado (uno)” (107), de José María Merino, o en “Ropa usada II” (119), de Pía Barros; la ambigüedad con la que Cristina Peri Rossi sitúa al lector entre lo cotidiano y lo terrorífico en “La peluquería” (118); las paradojas en las que se instala la existencia de los personajes en microrrelatos como “Dispendio de la diversidad” (132), de Alberto Escudero, “La ley natural” (148), de Juan Armando Epple, o “Música (197), de Julia Otxoa; el humor ácido de “No-currículum” (307), “Lectura atenta” (308) y “Un solo fallo” (309), piezas de Federico Fuertes Guzmán; el desarrollo alógico en “La cosa” (152), de Juan José Millás, o las contradicciones que convierten “Los brazos de Kalym” (184), de Gabriel Jiménez Emán, en un microrrelato absurdo; la parodia, que llega a tener alcance cosmogónico en “Inicio” (75), de Luisa Valenzuela, y en “El proyecto” (258), de Ángel Olgoso; la captura de lo banal en “Descansos de la escritura” (234), de Hipólito G. Navarro; y lo deformante y grotesco, presente en microrrelatos como “Última voluntad” (91), de Eduardo Galeano, “El vigilante” (228), de Felipe Benítez Reyes, y “Hospitalarias 3” (329), de Fabián Vique. Pero la variedad de discursos y estilos no queda restringida a los procedimientos más o menos humorísticos, sino que abarca también el lirismo: predomina lo simbólico en “Nadar de noche” (82), de Luis Britto García, y en “Migraciones, 6” (261), de Ángel Zapata; la poeticidad surgida de la contemplación se percibe en “Diferencias” (245), de Andrés Ibáñez; y el relato “De raíz” (220), de Miguel Mena, avanza con un discurso hondamente conmovedor. Finalmente, lo trágico, que en el microrrelato suele combinarse con elementos dispares

que ejercen cierto contrapunto, aparece en estado puro en “El sicario” (156), de Raúl Brasca.

Como se ha podido comprobar en esta revisión de autores y textos, la muestra que Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel ofrecen en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* demuestra su conocimiento del género, la consulta de un amplio corpus y el rigor al realizar una selección amplia, variada y muy representativa del microrrelato hispánico en los últimos cuarenta años. Además, la diversidad de microrrelatos excede con mucho las tendencias planteadas por las editoras, por lo que la riqueza de la colección es aún mayor de lo que se ha mostrado. Y la opción de restringir las fuentes a libros que los autores hubieran publicado previamente, si bien supone cierto sesgo en la revisión de la actividad creativa actual, también implica el definitivo reconocimiento de la normalización del microrrelato hispánico en el ámbito editorial.

## **PARTE IV**

**TENDENCIAS EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO.**

**UNA PROPUESTA DE TEXTOS ANTOLÓGICOS**



## **CAPÍTULO 16**

### **TENDENCIAS EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO PROCEDENTE DE ANTOLOGÍAS PUBLICADAS EN ESPAÑA**

Como se adelantó en “Tipos y agrupamientos de microrrelatos” (Parte I, Capítulo 4), no existe consenso entre los estudiosos del género para fijar los criterios desde los que se pueda establecer una tipología en el microrrelato hispánico. En consecuencia, este parámetro no se suele considerar en la selección de piezas que conforman las antologías que hemos analizado. Y, aunque algunos de los antólogos exponen o esbozan ciertas tendencias en los prólogos a sus selecciones, en pocas ocasiones se ejemplifican en un corpus suficientemente extenso y variado.

El primer problema que se plantea al respecto es el cuestionamiento de la adecuación de categorías establecidas para otros subgéneros narrativos, como la novela o el cuento, que no parecen abarcar de manera satisfactoria la diversidad existente en el microrrelato. Y, en segundo lugar, habrá que desconfiar de la aplicación de taxonomías cerradas a un corpus en el que normalmente se recogen piezas de distintas etapas en su evolución y que, en consecuencia, se caracteriza por cierta inestabilidad en su delimitación genérica.

En los capítulos que conforman esta Parte IV, plantaremos un panorama abierto de tendencias que consideramos adecuadas a los rasgos genéricos del microrrelato y lo iremos ejemplificando en un corpus extraído de las antologías publicadas en España que

hemos considerado más representativas. Por tanto, se trata de una muestra de textos antológicos según todas las acepciones o sentidos que puede adquirir este término<sup>137</sup>.

### **POSMODERNIDAD Y TENDENCIAS EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO**

En la línea de los más destacados estudiosos del género, venimos defendiendo que el microrrelato contemporáneo se desarrolla y consolida en el seno de la posmodernidad, sin que por ello haya que excluir la incidencia de otros factores contextuales, culturales o estéticos. Además, consideramos que el microrrelato no solo es una de las manifestaciones más relevantes de la literatura posmoderna, sino que los rasgos que caracterizan esta renovada concepción de la literatura explican en buena medida las principales tendencias en el género. Por tanto, parece evidente que cualquier intento de clasificación que prescindiera de las conexiones que el microrrelato mantiene con los postulados posmodernos resultará poco adecuada y, en consecuencia, de escasa funcionalidad para su estudio.

En su artículo “Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato”, Juan Luis Hernández Mirón repasa los principales postulados teóricos de la posmodernidad para observar cómo se manifiestan en el microrrelato: frente a los grandes relatos que pretenden ofrecer respuestas absolutas, se opta por pequeñas historias, instantáneas fugaces, tramas sincopadas y representaciones de la realidad desde distintas perspectivas; con el fragmentarismo se rechazan las tendencias totalizadoras y se relativiza la realidad, el pensamiento racional, la verosimilitud e incluso las relaciones entre lenguaje y realidad; la paradoja se erige como expresión de las contradicciones en que se asientan valores sociales y culturales

---

<sup>137</sup> Muchos de los microrrelatos que conforman este corpus han sido mencionados en la Parte III al analizar las antologías que los recogen. Sin embargo, la perspectiva desde la que pretendemos observarlos en esta Parte IV es diferente, por lo que consideramos que algunas reiteraciones están justificadas.

aceptados en la tradición occidental; la intertextualidad adquiere gran relevancia como proceso de absorción y transformación de otros textos, motivos y tópicos que se reescriben y reinterpretan; los procesos de hibridación y apropiación genérico-discursiva ponen de manifiesto la deslegitimación de los géneros literarios como principios rectores; y el centro de atención se desplaza hacia el lector, que ha de interpretar un texto plurisignificativo.

Si se acude a los principios de los que se derivan estos rasgos configuradores del microrrelato que Hernández Mirón destaca, se aprecia que la cultura de la posmodernidad se basa en conceptos como crisis, revisión, cuestionamiento, disolución, relativismo... Se trata, en definitiva, de un principio general de transgresión que no rechaza por completo las verdades universales ni la tradición, sino que pone en duda lo aceptado hasta el momento, aunque más que perseguir respuestas o soluciones, plantea incógnitas, crea zonas de incertidumbre, ofrece posibilidades y provoca el asombro o el desconcierto. Teniendo esto en cuenta, hemos distinguido cinco tendencias en el microrrelato, que a su vez se pueden desglosar en diversas orientaciones: fantásticos, insólitos, alógicos, *transculturales* y *parasimbólicos*. Evidentemente, en muchas ocasiones varias tendencias se superponen en un mismo texto, ya que el efecto transgresor, aunque pueda surgir en torno a las construcciones referenciales, se manifiesta en diversos planos, procedimientos o aspectos del relato.

Las tres primeras tendencias responden, en general, a principios posmodernos como la crisis de los valores supremos, el cuestionamiento de lo comúnmente aceptado por tradición, por el hábito o por la experiencia y la desconfianza en la capacidad racional del hombre para comprender el sentido de su existencia y de la realidad que le rodea. En consecuencia, surgen microrrelatos fantásticos en que se ofrecen como verosímiles y/o naturales fenómenos, hechos o personajes que solo pueden pertenecer al

mundo de la fantasía, cuyos tópicos y motivos son revisados y muchas veces subvertidos. En otras ocasiones, al margen de que el relato sea realista o fantástico, lo que se prima es el efecto desconcertante provocado por la ambigüedad o el giro inesperado, ya que se presentan acontecimientos de carácter inusual, anómalo o que contravienen esquemas preestablecidos, de manera que el lector ha de replantearse lo que hasta el momento consideraba certezas. Y en los microrrelatos alógicos se pone en duda el conocimiento por medio del pensamiento lógico y racional, de modo que se da cabida a una realidad en que se legitima la existencia de lo contradictorio, lo paradójico, lo absurdo e incluso lo delirante.

Uno de los rasgos más significativos de la literatura posmoderna es la múltiple actitud hacia la tradición cultural y literaria, que se puede percibir como fuente de conocimiento y como medio para comprender el mundo y la propia existencia, pero también se puede abordar con actitud lúdica e iconoclasta. Todo ello se manifiesta en los microrrelatos que hemos denominado *transculturales*, en que no solo se plasman referencias o citas ni son una mera imitación de géneros o discursos, sino que en ellos se observa subversión de tópicos y motivos, homenaje o parodia de autores, obras y personajes, hibridismo genérico y originales apropiaciones de modos discursivos, además de que la escritura, el acto creativo y el mismo lenguaje se pueden convertir en asuntos centrales abiertos a la reinterpretación.

Por último, hemos denominado *parasimbólicos* a aquellos microrrelatos en que el individualismo propio de la episteme posmoderna favorece que el cauce expresivo predominante sea de carácter simbólico o que, al menos, admita una lectura en esta clave. Más allá del empleo de un elaborado estilo literario con recursos de todo tipo -rasgo inherente al género- son relatos en que se ofrece una personalísima representación imaginaria del mundo.

## EL MICRORRELATO HISPÁNICO EN LAS ANTOLOGÍAS PUBLICADAS EN ESPAÑA

En los capítulos siguientes, se abordarán las cinco tendencias citadas y se desglosarán en diversas orientaciones<sup>138</sup> que serán ejemplificadas por textos de un corpus de cuatrocientos microrrelatos hispánicos pertenecientes a ciento setenta y un autores<sup>139</sup>. Los criterios de selección que se han aplicado son los siguientes: las piezas minificionales pueden considerarse microrrelatos (genérico); los textos están escritos en castellano y pertenecen a autores hispanoamericanos y españoles (geográfico y lingüístico); representan distintas etapas en la evolución del género (cronológico); y se han dado a conocer en antologías publicadas en España que se han analizado<sup>140</sup>, con independencia de que hubieran aparecido en otros soportes –revistas, páginas *web*, *blogs...*-, libros de autor o en antologías publicadas en otros lugares, por ejemplo, en Hispanoamérica.

Para analizar las tendencias del microrrelato y las orientaciones en que estas se pueden desglosar, parecía imprescindible aportar ejemplos concretos que ilustraran las características que se iban espigando, aunque por razones de espacio, era inviable reproducir todos y cada uno de los textos que se citan. Se ha optado por ofrecer fragmentos representativos de algunos microrrelatos y reproducirlos íntegramente solo en caso de que fuera estrictamente necesario o si se trataba de piezas ultrabreves.

Con el fin de completar el análisis de cada una de las orientaciones en que se diversifican las tendencias, se ofrece el comentario de un texto completo que se ha

---

<sup>138</sup> En la página 409, se ha incluido un cuadro con el resumen de las tendencias y orientaciones que se explicarán en los siguientes capítulos.

<sup>139</sup> Aunque el interés fundamental en esta parte del estudio se centra en los textos y en las tendencias que representan, en el cuadro “Autores y número de microrrelatos seleccionados” (410) se pueden consultar los nombres de los autores, su nacionalidad y el número de textos con que cada uno está presente en nuestra selección.

<sup>140</sup> Para no entorpecer la lectura, se ha preferido prescindir de las referencias constantes a las antologías en que se pueden localizar los microrrelatos que se van citando. En los cuadros que cierran los siguientes capítulos se pueden encontrar estas referencias. Por supuesto, no se descarta que los textos citados se encuentren en otras antologías no contempladas para esta selección. Al final de este capítulo, se pueden encontrar los títulos de las antologías en que se han rastreado los textos, así como sus abreviaturas.

considerado suficientemente representativo. Como se comprobará, en la selección de estos diecinueve textos nos hemos tomado la licencia de incluir solo microrrelatos enmarcados en la etapa de consolidación del mismo y escritos por autores españoles o afincados en España<sup>141</sup>. De este modo, se presta una especial atención al microrrelato escrito por autores españoles que, al darse a conocer en antologías publicadas en España, presenta mayor accesibilidad para los lectores de nuestro país. Además, con esta opción se muestra la relevante posición que en la actualidad ostenta el microrrelato español en el conjunto del microrrelato hispánico. Aunque consideramos que el estudio de las peculiaridades del microrrelato cultivado por escritores hispanoamericanos y del microrrelato escrito por autores españoles es relevante y necesario para componer un panorama completo del género, el análisis de estos aspectos excedería los objetivos de nuestro trabajo.

En cualquier caso, como expresan con frecuencia los antólogos acerca de los criterios que emplean para elaborar sus selecciones, el corpus que hemos establecido es producto de una inevitable subjetividad en la elección de los textos y en la interpretación de los mismos. Por supuesto, queda abierta la posibilidad de incorporar tendencias, orientaciones y microrrelatos o de que otros críticos y lectores disientan de las apreciaciones y exégesis que se ofrecen.

---

<sup>141</sup> Al final de esta Parte IV se ofrece un apéndice con breves referencias biográficas y bibliográficas de cada uno de estos autores.

<b>TENDENCIAS Y ORIENTACIONES EN EL MICRORRELATO HISPÁNICO</b>	
<b>MICRORRELATOS FANTÁSTICOS</b>	<p>DESDOBLAMIENTOS</p> <p>MUNDOS PARALELOS</p> <p>VIDA DE ULTRATUMBA</p> <p>SERES FABULOSOS Y TRANSFORMACIONES</p>
<b>MICRORRELATOS INSÓLITOS</b>	<p>MUNDOS IGNOTOS Y ENIGMÁTICOS</p> <p>JUEGO DE CONTEXTOS</p> <p>FOCALIZACIÓN INUSUAL</p> <p>RUPTURA DE EXPECTATIVAS</p>
<b>MICRORRELATOS ALÓGICOS</b>	<p>UN MUNDO CAÓTICO</p> <p>EL PRECIPICIO DEL ABSURDO</p> <p>DESVIACIONES DE LA LÓGICA VERBAL</p>
<b>MICRORRELATOS <i>TRANSCULTURALES</i></b>	<p>CULTURALISMO</p> <p>INTERTEXTUALIDAD</p> <p>ARCHITEXTUALIDAD Y LENGUAJE MIMÉTICO</p> <p>METAFICCIÓN</p> <p>METALENGUAJE</p>
<b>MICRORRELATOS <i>PARASIMBÓLICOS</i></b>	<p>EL ORIGEN DEL MUNDO</p> <p>COMPROMISO Y DENUNCIA</p> <p>LIRISMO</p>

*Cuadro 6*

<b>AUTORES Y NÚMERO DE MICRORRELATOS SELECCIONADOS</b>			
Abella, Rubén (España)	2	Jiménez Emán, Gabriel (Venezuela)	7
Acín, Ramón (España)	1	Jiménez Lozano, José (España)	2
Aguilera, Gabriela (Chile)	1	Jiménez, Juan Ramón (España)	3
Aikin, Carola (España)	1	Kulino, Edmundo (Argentina)	1
Aínsa, Fernando (España-Uruguay)	2	Lagmanovich, David (Argentina)	7
Alegría, Fernando (Chile)	1	Lojo, María Rosa (Argentina)	1
Alfaro Calvo, José Javier (España)	1	Lorenzín, María Elena (Argentina)	1
Alfaro, Carlos (España)	1	Lumbreras, Roberto (España)	3
Alonso, Jesús (España)	1	Machado, Wilfredo (Venezuela)	1
Amat, Nuria (España)	1	Mandrini, Eugenio (Argentina)	5
Anderson Imbert, Enrique (Argentina)	8	Martín Garzo, Gustavo (España)	1
Anónimo	1	Martín, José Antonio (España-Venezuela)	2
Aparicio, Juan Pedro (España)	8	Maturana, Andrea (Chile)	1
Arciniegas, Triunfo (Colombia)	1	Matute, Ana María (España)	1
Arias García, Benito (España)	2	Mena, Miguel (España)	1
Arreola, Juan José (México)	6	Menén Desleal, Álvaro (El Salvador)	2
Atas, Laura (España)	1	Merino, José María (España)	14
Aub, Max (España)	4	Millás, Juan José (España)	4
Avilés Fabila, René (México)	9	Monterroso, Augusto (Guatemala)	11
Azuaje, Luis (Venezuela)	1	Moya, Manuel (España)	1
Balza, José (Venezuela)	1	Moyano, Daniel (Argentina)	1
Barros, Pía (Chile)	2	Moyano, Manuel (España)	1
Barrueco, José Ángel (España)	1	Muñoz Rengel, Juan Jacinto (España)	2
Bartra, Agustí (España)	1	Muñoz Valenzuela, Diego (Chile)	1
Benedetti, Mario (Uruguay)	2	Muñoz Vargas, Jaime (México)	1
Benítez Ariza, José Manuel (España)	1	Muñoz, Miguel Ángel (España)	1
Benítez Reyes, Felipe (España)	1	Muñoz, Vicente (España)	1
Berti, Eduardo (Argentina)	1	Nassr, Ildiko (Argentina)	1
Bianchi, Sandra (Argentina)	1	Neuman, Andrés (Argentina-España)	5
Bioy Casares, Adolfo (Argentina)	3	Nieto, Cristina Elda (Argentina)	1
Blastein, Isidoro (Argentina)	1	Niño, Jairo Aníbal (Colombia)	1
Borges, Jorge Luis (Argentina)	4	Olgoso, Ángel (España)	5
Borrás, Tomás (España)	1	Orgambide, Pedro (Argentina)	1
Brasca, Raúl (Argentina)	5	Otxoa, Julia (España)	7
Brea, Irene (España)	1	Pacheco, José Emilio (México)	6
Britto García, Luis (Venezuela)	2	Patán, Federico (España)	1
Bustamante Zamudio, Guillermo (Colombia)	2	Peña Vázquez, José María (España)	1
Cabrera Infante, Guillermo (Cuba)	1	Pereira, Antonio (España)	1
Calders, Pere (España)	2	Pérez Estrada, Rafael (España)	2
Campra, Rosalba (Argentina)	1	Peri Rossi, Cristina (Uruguay-España)	1
Cardo, Javier (España)	1	Perucho, Joan (España)	2
Cardona López, José (Colombia)	1	Piñera, Virgilio (Cuba)	1
Chacón, Dulce (España)	1	Pizarnik, Alejandra (Argentina)	1
Cirlot, Juan Eduardo (España)	1	Pontes Velasco, Rafael (España)	1
Corrales Fernández, Francisco (España)	1	Porzecanski, Teresa (Uruguay)	1
Cortázar, Julio (Argentina)	3	Pradelli, Ángela (Argentina)	1
Cosolito, Gustavo Emilio (Argentina)	1	Puche, Javier (España)	1
Costa Santiago, José (España)	1	Ramos Sucre, José Antonio (Venezuela)	1
Cutillas, Ginés S. (España)	2	Ramos, Pedro (España)	1

Darío, Rubén (Nicaragua)	2	Renán, Raúl (México)	1
de la Colina, José (España-México)	3	Resero, Evelio José (Colombia)	1
del Cabral, Manuel (República Dominicana)	1	Reyes, Alfonso (México)	1
Denevi, Marco (Argentina)	9	Reyes, Antonio (España)	2
Díez, Luis Mateo (España)	5	Roas, David (España)	5
Elizondo, Salvador (México)	2	Rodríguez Pardo, José Luis (España)	1
Elphick, Lilian (Chile)	2	Romagnoli, Juan (Argentina)	4
Epple, Juan Armando (Chile)	3	Román, Héctor Manuel (España)	1
Esteban Erlés, Patricia (España)	3	Romero, Norberto Luis (Argentina)	1
<i>Faroni</i> (Luis Landero) (España)	2	Ruales Hualca, Huilo (Ecuador)	2
Fernández Molina, Antonio (España)	11	Ruiz Granados, Fernando (México)	3
Ferrero, Hellén (Argentina)	1	Sabia, Juan (Argentina)	1
Fraile, Medardo (España)	1	Saiz Álvarez, Miguel (España)	1
Fuertes Guzmán, Federico (España)	1	Samperio, Guillermo (México)	3
G. Navarro, Hipólito (España)	4	Sánchez Vicente, Manuel (España)	1
Galán, Pilar (España)	1	Schilling, Carlos A. (Argentina)	1
Galeano, Eduardo (Uruguay)	4	Sequera, Armando José (Venezuela)	4
García Elena, Albert (España)	1	Serna, Teo (España)	1
García Rey, Juan Carlos (Argentina)	1	Serrano Cueto, Antonio (España)	1
García Romeral, Óscar (España)	1	Shua, Ana María (Argentina)	12
Gistaín, Mariano (España)	1	Silva y Aceves, Mariano (México)	1
Golombeck, Diego (Argentina)	1	Silvera, Francisco (España)	4
Golwarz, Sergio (México)	1	Suárez, Gonzalo (España)	3
Gómez de la Serna, Ramón (España)	8	Tena, María (España)	1
González Reca, Santiago (Argentina)	1	Timossi, Jorge (Argentina)	1
Gracia Armendáriz, Juan (España)	3	Tomeo, Javier (España)	2
Greciet, Carmela (España)	4	Torri, Julio (México)	2
Guache, Ángel (España)	1	Ugarte, Pedro (España)	4
Guedea, Rogelio (México)	1	Urbanyi, Pablo (Hungría-Argentina)	2
Gutiérrez Villarejo, Óscar (España)	1	Valadés, Edmundo (México)	1
Herrero, Pedro (España)	1	Valenzuela, Luisa (Argentina)	8
Huidobro, Vicente (Chile)	1	Vega, Carmen (España)	1
Ibáñez, Andrés (España)	3	Vidales, Luis (Colombia)	1
Ibáñez, Juanjo (España)	1	Vique, Fabián (Argentina)	5
Iglesias, Juan Ignacio (España)	1	Zapata, Ángel (España)	1
Iwasaki, Fernando (España-Perú)	7	Zapata, Miguel Ángel (España)	2
Jaramillo Levi, Enrique (Panamá)	1		

**NÚMERO DE AUTORES: 171**  
**NÚMERO DE RELATOS SELECCIONADOS: 400**

*Cuadro 7*

<b>ABREVIATURAS DE LAS ANTOLOGÍAS EN QUE SE PUEDEN LOCALIZAR LOS MICRORRELATOS CITADOS EN LOS CAPÍTULOS SIGUIENTES<sup>142</sup></b>	
CQ	<i>Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera</i> (2005)
DMA	<i>De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos</i> (2005)
DVC	<i>Dos veces cuento. Antología de microrrelatos</i> (1998)
ED	<i>Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura</i> (2004) (345-406)
FR	<i>Fábula rasa</i> (2005)
GH	<i>Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos</i> (2001)
GMF	<i>Grandes minicuentos fantásticos</i> (2004)
HM	<i>Antología de cuentos e historias mínimas</i> (2002) (361-406)
LMH	<i>La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo...</i> (1990)
LNL	<i>Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos</i> (2010)
LOM	<i>La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico</i> (2005)
LP	<i>El límite de la palabra. Antología de microrrelatos argentinos...</i> (2007)
MA	<i>Microrrelato en Andalucía</i> (2009)
MM	<i>Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española ...</i> (2007) (133-243)
MPM	<i>Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales</i> (2011)
MQ	<i>MicroQuijotes</i> (2005)
OA	<i>Ojos de aguja. Antología de microcuentos</i> (2000)
PFSB	<i>Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves</i> (2001)
PFSB2	<i>Por favor, sea breve 2. Antología de Microrrelatos</i> (2009)
QL	<i>Quince líneas. Relatos hiperbreves</i> (1996)
RC2	<i>Relatos en cadena (2008-2009)</i> (2009)

Cuadro 8

<sup>142</sup> No se pretendía ni parecía necesario que en el estudio de las tendencias estuvieran presentes todos los volúmenes analizados en la Parte III, ya que en esta Parte IV la selección de microrrelatos se ha realizado teniendo en cuenta la representatividad de los textos. Además, se han dejado al margen algunos libros en que el planteamiento y la selección no alcanzaban la calidad deseada o cuya difusión ha sido muy limitada.

Estas abreviaturas se emplearán para identificar las antologías que se citan en los cuadros con que se cierran los siguientes capítulos: “Microrrelatos fantásticos”, “Microrrelatos insólitos”, “Microrrelatos alógicos”, “Microrrelatos transculturales” y “Microrrelatos parasimbólicos”.

## CAPÍTULO 17

### MICRORRELATOS FANTÁSTICOS

El cuestionamiento de verdades absolutas, propio de la posmodernidad, encuentra un cauce básico en la disolución de la dicotomía tradicionalmente establecida entre fantasía verosímil y fantasía inverosímil. En el microrrelato hispánico, lo fantástico se asienta sobre *topoi* procedentes de la tradición literaria, muchas veces grabados en la memoria colectiva, que se ofrecen insertos en una realidad en que no existe frontera clara entre lo natural y lo sobrenatural. Los procedimientos preferidos para conseguir este efecto serán la ambigüedad, la distorsión o la parodia.

Aunque la casuística de motivos y arquetipos tomados del género fantástico es muy amplia, agruparemos los microrrelatos de este tipo en cuatro categorías fundamentales: el desdoblamiento del sujeto, la coexistencia de varios mundos en el relato, la vida de ultratumba y la existencia de seres fabulosos y transformaciones sobrenaturales.

#### DESDOBLAMIENTOS

La fuerza que cobra el motivo del desdoblamiento en los microrrelatos se puede relacionar con la disolución del sujeto y la inseguridad respecto a la propia identidad, que son reacciones propias en la literatura posmoderna. Sin embargo, aunque el motivo pueda surgir de la inseguridad del individuo proyectada en una conciencia de alteridad, con frecuencia el desdoblamiento se percibe como un fenómeno que puede llegar a ser

perceptible por los sentidos y provocar cambios en la vida del ser original. Por ello, nos encontramos ante microrrelatos fantásticos en que se ofrece algo que trasciende las leyes naturales como si fuera verosímil. En muchas ocasiones, esa pretendida verosimilitud se ve reforzada por el predominio de un narrador protagonista que relata en primera persona su propia experiencia.

La dualidad vigilia-sueño puede dar lugar al desdoblamiento del sujeto, que se reconoce en un individuo soñado, réplica onírica que le hace dudar de su auténtica identidad y de la distinción entre realidad vivida y realidad soñada. Esa duda atenaza al protagonista en “Espiral”, de Enrique Anderson Imbert, que se ve duplicado en un muchacho soñado que, como indica el título, a su vez sueña a otro. Y se erige como zona de incertidumbre en “No todo es sueño el de los ojos cerrados”, de Fabián Vique, homenaje irónico al primer libro de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), cuyo narrador protagonista se ve replicado en varios personajes de sus sueños, pero no es capaz de distinguir lo vivido de lo soñado:

[...] Me desperté y un grupo de adolescentes contaba historias de terror alrededor de una fogata y yo era uno de los adolescentes y era uno de los personajes de las historias. Me desperté y unos médicos debatían sobre las condiciones del colon que examinaban y al parecer era el mío y yo era uno de los especialistas y emitía alegremente mis opiniones. [...] Me desperté y estaba dormido, soñando.<sup>143</sup>

El reflejo especular o la propia sombra establecen distintos tipos de relación con los individuos originales. En “Al otro lado”, de Pedro Ramos, el protagonista se limita a ser contemplado por un reflejo en el que no se reconoce. En “Mi sombra”, de Enrique Anderson Imbert, el narrador establece una relación amable e incluso de cierto

---

<sup>143</sup> Dado que la mayoría de los ejemplos propuestos son fragmentos, se marcará la parte del texto omitido, que puede corresponder al principio, al desarrollo o al final del discurso.

servilismo respecto a su sombra. En “Persecución”, de Luis Mateo Díez, el protagonista se siente amenazado por el ser sombrío que lo vigila. Este poder del otro sobre el individuo original se evidencia en dos microrrelatos del mismo título: en el “El doble”, de Carmen Vega, el original vive prisionero de su otra identidad; y en “El doble”, de Juan Jacinto Muñoz Rengel, el doble va usurpando la autenticidad del protagonista, que llega a la conclusión de que aquel se ha convertido en el original y él en una copia que se va desdibujando. Las consecuencias de esta difícil relación pueden ser trágicas, como en “Feedback”, de Ángela Pradelli, en que el juego engañoso de la imagen especular se resuelve con la muerte de la narradora:

[...] Quise terminar con el truco: me fui a la cocina y volví con un cuchillo, lo clavé decidida en la imagen del espejo que rápidamente estiró sus manos para limpiar esa sangre que empezaba a correrme por el pecho.

Con el mismo motivo del desdoblamiento, aunque aplicado a un personaje colectivo, encontramos el siguiente microrrelato de Guillermo Bustamante Zamudio, en que desde el título se anuncia la existencia de un mundo especular habitado por seres carentes de libertad, ya que han de replicar con servilismo los comportamientos de los seres del mundo real:

#### Mundos para-lelos

Acá no somos libres. Debemos dejar la más inaplazable ocupación para correr tras los espejos cuando ustedes van a mirarse. Nos toca sonreír falsamente, excoriar la piel, improvisar el llanto, ejecutar los movimientos más absurdos... todo para no decepcionarlos o asustarlos, para alimentar su vanidad, para corroborar diagnósticos, para que no los acusen de locos.

Se puede considerar que la división en dos mitades es el fenómeno inverso al desdoblamiento, aunque se basa igualmente en el principio de alteridad. Vicente Huidobro utiliza este recurso en “Tragedia”, cuya protagonista conforma su identidad con dos partes claramente diferenciadas y expresadas en su nombre, *María Olga*, con personalidades y comportamientos claramente diferenciados, lo que ocasionará la tragedia:

[...] Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue siendo feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda.

El desconcierto que produce este fenómeno de alteridad se origina desde diversos planteamientos de la historia. La contemplación del propio cadáver, motivo de amplia tradición literaria, aparece en relatos como “Ese soy yo”, de Ramón Gómez de la Serna, o “Cuento de espantos”, de José Emilio Pacheco. También se ve comprometida la coordenada temporal y la contingencia del ser humano en microrrelatos que recrean el asunto de la reencarnación o la transmigración, como “El inventor”, de Fabián Vique, “Trasmigración”, de Juan Gracia Armendáriz, y “Caí en la cuenta”, de Antonio Fernández Molina.

La conciencia o inconsciencia del propio desdoblamiento provoca el desasosiego del protagonista en varios microrrelatos: en “Esa mujer, la otra”, de Rogelio Guedea, se juega con la percepción de la alteridad como resorte de conciencia, que impulsa al protagonista a buscar y encontrar otros mundos desde los que no regresará hasta reconocerse a sí mismo y a quienes le rodean; en “Confusión”, de Juan José Millás, el desdoblamiento del protagonista solo es percibido por su esposa; y en “Otro”, de Antonio Fernández Molina, el planteamiento ambiguo refuerza el cuestionamiento de la

propia identidad y lleva al individuo hacia un abismo de inseguridad, ya que el narrador se apropia de una identidad ajena que ni él mismo conoce. Una mayor complejidad narrativa se aprecia en un microrrelato de este último autor, “El huevo cascado”, en que una multiplicidad de sujetos, reflejos en miniatura del narrador-protagonista, se suceden hasta el infinito siguiendo el modelo de “muñecas rusas” que, en este caso, son huevos.

Por último, algunos de estos relatos se plantean vinculados a juegos intertextuales y metaficcionales. En “El rival”, de David Roas, se presenta un arquetipo literario reconocible, Narciso, cuyo mito se transmuta, se descontextualiza y se parodia, ya que se evoca un desdoblamiento especular (el reflejo de Narciso en el agua) para presentar a un personaje de nuestros días narcisista e impostado, que termina asistiendo a su propio entierro. “Conflicto” es un relato metaliterario en que Juan José Millás aborda la doble orientación literaria de un escritor desde un maniqueísmo -buen escritor/mal escritor- que se va desdibujando. Y en “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges, se plantean convergencias y diferencias entre autor y narrador en un juego metaficcional en que se difuminan los límites entre realidad y ficción y, por tanto, se relativizan esas categorías narratológicas:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] Hace años yo traté de libarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

## “Confusión”, de Juan José Millás

### Confusión

Antes de que hubiera terminado de desenvolver el regalo de cumpleaños, sonó dentro del paquete un timbre: era un móvil. Lo cogí y oí que mi mujer me felicitaba con una carcajada desde el teléfono del dormitorio. Esa noche, ella quiso que habláramos de la vida: los años que llevábamos juntos y todo eso. Pero se empeñó en que lo hiciéramos por teléfono, de manera que se marchó al dormitorio y me llamó desde allí al cuarto de estar, donde permanecía yo con el trasto colocado en la cintura. Cuando acabamos la conversación, fui al dormitorio y la vi sentada en la cama, pensativa. Me dijo que acababa de hablar con su marido por teléfono y que estaba dudando si volver con él. Lo nuestro le producía culpa. Yo soy su único marido, así que interpreté aquello como una provocación sexual e hicimos el amor con la desesperación de dos adúlteros. Al día siguiente, estaba en la oficina, tomándome el bocadillo de media mañana, cuando sonó el móvil. Era ella, claro. Dijo que prefería confesarme que tenía un amante. Yo le seguí la corriente porque me pareció que aquel juego nos venía bien a los dos, de manera que le contesté que no se preocupara: habíamos resuelto otras crisis y resolveríamos ésta también. Por la noche, volvimos a hablar por teléfono, como el día anterior, y me contó que dentro de un rato iba a encontrarse con su amante. Aquello me excitó mucho, así que colgué en seguida, fui al dormitorio e hicimos el amor hasta el amanecer. Toda la semana fue igual. El sábado, por fin, cuando nos encontramos en el dormitorio después de la conversación telefónica habitual, me dijo que me quería pero que tenía que dejarme porque su marido la necesitaba más que yo. Dicho esto, cogió la puerta, se fue y desde entonces el móvil no ha vuelto a sonar. Estoy confundido.<sup>144</sup>

Este texto de Juan José Millás se publicó en el volumen recopilatorio *Articuentos* (2001)<sup>145</sup>, cuyo título alude a la tendencia hacia lo fronterizo, el mestizaje textual y el hibridismo genérico de ciertos microtextos publicados por el autor en la prensa periódica desde 1990. Como ha apuntado Irene Andres-Suárez, aunque con este

<sup>144</sup> Este microrrelato se puede encontrar en las antologías *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, 178; y *Por favor sea breve 2*, 29-30.

<sup>145</sup> Juan José Millás. *Articuentos*. Barcelona: Alba, 2001.

neologismo se pretende indicar que los textos aúnan realidad y ficción, periodismo y literatura, artículo y cuento, en realidad la mayoría de ellos son columnas periodísticas de fuerte carácter personal y literario, cuya identidad genérica no es diferente a la de otras muchas escritas por escritores contemporáneos de gran proyección mediática (“Columna de opinión...” 25-28). Solo unos cuantos se pueden considerar microrrelatos y “Confusión”, el relato que nos ocupa, es uno de ellos.

Fernando Valls, prologuista y editor del volumen, incluye este microrrelato en la sección “Desdoblamientos” y, dentro de ella, en “La identidad”. Efectivamente, el tema de fondo en el relato es el cuestionamiento de la identidad del individuo, que se configura en una variación sobre el motivo del desdoblamiento: la alteridad solo es percibida por la esposa del protagonista, lo que a este le hace dudar, no tanto de su propia identidad, sino más bien de la percepción que de ella tiene el otro. Y aquí nos encontramos con el subtema del relato, que trasciende el plano existencial para plantear, de modo implícito, un problema social: el difícil cumplimiento de las expectativas en las actuales relaciones de pareja. Los miembros de esta pareja parecen encontrar en el teléfono móvil, objeto moderno con poderes extraños o casi mágicos, la forma de mantener una relación completa que abarque la estabilidad del matrimonio y la pasión de los amantes; aunque, al final, la magia se diluye en la realidad y el protagonista se queda solo y desorientado.

El narrador protagonista del relato adopta una actitud que Ródenas de Moya ha calificado como “extrañamiento de lo real”, es decir, la narración de un hecho cotidiano, con la verosimilitud que aporta la vivencia propia y el relato en primera persona, se ve transformado no solo en insólito sino más bien en fantástico, ante la perplejidad del propio narrador, que no logra comprender la naturaleza de lo ocurrido (“La epistemología...” 275-95).

Otros elementos narrativos refuerzan la sensación de cotidianeidad trastocada: los personajes son arquetipos que encarnan a una pareja de clase media con comportamientos y reflexiones previsibles, aunque al final se descubra una realidad atípica para la que el protagonista no encuentra explicación; algunas referencias sitúan el relato en un tiempo coetáneo a los lectores –teléfono móvil- en que se destaca la monotonía -bocadillo en el trabajo, vuelta a casa por la noches...-, pero a medida que avanza el tiempo de la narración, la reiteración de los hechos a lo largo de la semana va causando cierta extrañeza; y los espacios resultan familiares y anodinos –cuarto de estar, dormitorio, oficina-, aunque en el giro final del relato se revelará su relación con el motivo fantástico del desdoblamiento.

Todo ello se va desgranando en una elaborada progresión narrativa. El narrador prescinde del marco y de la situación inicial para comenzar directamente con el desencadenante de la acción: la recepción del regalo que le hace su esposa, un teléfono móvil. A partir de ahí, se suceden distintos episodios que comienzan con conversaciones telefónicas de la pareja, que provocan efectos estimulantes en su vida sexual. El problema es que la mujer restringe la identidad de su esposo a esas conversaciones telefónicas y percibe que quien hace el amor con ella es otro, su amante. Pero el protagonista cree que todo es un juego de pareja y se queda confundido cuando su mujer, tras la última conversación telefónica, en un encuentro sexual frustrado, le abandona por el otro, el marido, que es un doble del que él no tiene consciencia. De este modo, se ha creado una peripecia en torno al tradicional triángulo amoroso, pero quien percibe ese triángulo solo es uno de los personajes: en la intimidad del dormitorio el protagonista es percibido por la mujer como el amante; pero en las conversaciones telefónicas, el esposo sigue siendo para ella el que era, ya esté en el cuarto de estar o en la oficina. La confluencia de los dos arquetipos en el mismo personaje provoca que el

desenlace sea necesariamente adverso para él, en una epifanía que cuestiona su percepción de los hechos anteriormente vividos.

Las claves para interpretar este microrrelato, como en muchos otros, se encuentran en la estructura envolvente creada por la conexión entre el título y el cierre. El sustantivo abstracto del título posee un alcance que trasciende el relato concreto y alude irónicamente a la confusión originada por la exigencia de una relación de pareja modélica. Y enlaza con la breve sentencia con la que el narrador protagonista cierra su relato a modo de epílogo: *Estoy confundido*. Entre esas dos claves, se desarrolla un discurso compacto en un solo párrafo en que se omite todo lo innecesario -descripciones de personajes y de espacios-; se condensa lo narrado en cuatro episodios; se resuelven otros mediante el sumario *-Toda la semana fue igual-*; y se opta por el estilo indirecto en un acto de complicidad con el lector, que se ve obligado a conocer o desconocer los hechos a través de la perspectiva del narrador protagonista.

El motivo fantástico del desdoblamiento no se resuelve y el lector, implicado en la misma confusión que el narrador, intuye que bajo la revisión del tópico subyace cierta desorientación sobre la identidad del sujeto y sobre la conducta que ha de guiar la propia existencia, en un mundo en que la fantasía trastoca una vida cotidiana que ya no somos capaces de controlar.

## **MUNDOS PARALELOS**

La existencia de mundos alternativos es un tópico con múltiples variantes, que en el ámbito del microrrelato remite especialmente al relativismo del filósofo chino *Chuang-Tzu* (siglo IV a. C.). Entre los tipos más frecuentes de esta otredad se pueden distinguir dualidades como mundo real y mundo soñado, imagen real e imagen

especular, realidad y ficción o percepción objetiva y sugestión imaginativa. En los microrrelatos, con frecuencia se producen superposiciones e intersecciones entre los términos de cada binomio y también se crean zonas de indecisión entre unos y otros mundos. A diferencia de la alteridad de sujetos, en estos microrrelatos no se produce exactamente desdoblamiento del individuo, sino que este sigue siendo el mismo, aunque situado en un mundo diferente, en el que se siente desorientado. Todo ello provoca una reacción de incertidumbre en el lector, que se ve abocado a dudar de la realidad en la que vive y a aceptar como posible y verosímil algo que consideraba imposible, inverosímil e incluso fantástico.

Las realidades soñadas y especulares son motivos centrales en varios microrrelatos. La espiral del mundo soñado se desarrolla en “1983”, de Jorge Luis Borges. La existencia de un mundo peligroso y desconocido al otro lado del espejo se intuye en “Ante el espejo”, de Rafael Pérez Estrada, en que se subvierte el arquetipo de Alicia, el personaje creado por Lewis Carroll, hasta conducirla a un final trágico. El espejismo compartido por toda una comunidad es el principio que alienta “Cuento de arena”, de Jairo Aníbal Niño. Y la inversión de la realidad conocida, al asimilarse esta al negativo de la imagen, se desarrolla en “Isla”, de Juan Romagnoli:

El barco llega a una isla deshabitada que no figura en los mapas ni en las cartas de navegación.

[...] Un día deciden regresar. Rescatan los mapas y las cartas de navegación y descubren con estupor que, curiosamente, el mapa se ha trocado en su propio negativo, figurando, ahora, solamente la posición de la isla que ocupan.

Se hacen a la mar...

En otras ocasiones, la incertidumbre se crea mediante la constatación de la existencia de mundos ignotos y oscuros en espacios a los que la imaginación colectiva

suele otorgar cierto halo de misterio. En “El pozo”, de Luis Mateo Díez, se reciben noticias del hermano ahogado, que dice vivir en un mundo alternativo. En “La cueva”, de Fernando Iwasaki, es el niño perdido en la vastedad y profundidad de la cama de sus padres quien, a lo largo de los años y sin ser descubierto ni poder regresar, percibe la actividad cotidiana de la vida familiar. De este cuestionamiento de las coordenadas espaciales y temporales surgen dos relatos de José María Merino: en “Ecosistema” coexisten dos mundos de distinto tamaño entre los que se puede intuir un gran salto temporal; y en “Un regreso”, el protagonista percibe la realidad recordada como una nueva realidad, transmutada e irreconocible:

[...] A los postres, el viajero preguntó qué había sucedido con la Catedral, con la Colegiata, con el Convento. Entonces todos guardaron silencio y le miraron con el gesto de quienes no comprenden. Y él supo que no había regresado a su ciudad, que ya nunca podría regresar.

A veces es el poder de la mente el que consigue que los personajes trastoquen la coordenada espacial, de modo que se sitúan en entornos lejanos: en “Caracol”, de Raúl Brasca, el protagonista se ve inmerso en el mundo marino, sugestionado por el sonido de una caracola; y en “Ocaso de un imperio”, de Manuel Moyano, la imaginación desbocada de un enfermo psiquiátrico crea el “Imperio de Chu”, habitado por hormigas. Más cercano a la reflexión que al delirio surge el cuestionamiento sobre nuestra propia existencia en “La partida”, de Juan Pedro Aparicio, microrrelato en que los mortales solo son piezas que mueven lo jugadores demiurgos.

Lo metaliterario tiene también cabida en el planteamiento de mundos coexistentes. En “Ficciones”, de Rubén Abella, se superpone realidad y ficción –más propiamente, se inserta un mundo ficcional en otro también ficcional-, ya que el entorno del protagonista se transforma en el de la novela que lee otro personaje, aunque el

comportamiento de aquel resulte un tanto grotesco, ya que desconoce las reglas de la progresión narrativa. Y en “Hay un camino”, de Andrés Ibáñez, se ofrecen vida y literatura como realidades paralelas ante las que es necesario elegir, como se revela en la advertencia del narrador, al final del microrrelato:

[...] Presta atención, porque el camino se abre una vez nada más. Tómalo, no mires atrás. La vida sólo es para los valientes.

### “Ecosistema”, de José María Merino

#### Ecosistema

El día de mi cumpleaños, mi sobrina me regaló un bonsái y un libro de instrucciones para cuidarlo. Coloqué el bonsái en la galería, con los demás tiestos, y conseguí que floreciese. En otoño aparecieron entre la tierra unos diminutos insectos blancos, pero no parecían perjudicar al bonsái. En primavera, una mañana, a la hora de regar, me pareció vislumbrar algo que revoloteaba entre las hojitas. Con paciencia y una lupa, acabé descubriendo que se trataba de un pájaro minúsculo. En poco tiempo el bonsái se llenó de pájaros que se alimentaban de los insectos. A finales de verano, escondida entre las raíces del bonsái, encontré una mujercita desnuda. Espiándola con sigilo, supe que comía los huevos de los nidos. Ahora vivo con ella, y hemos ideado el modo de cazar a los pájaros. Al parecer, nadie en casa sabe dónde estoy. Mi sobrina, muy triste por mi ausencia, cuida mis plantas como un homenaje al desaparecido. En uno de los otros tiestos, a lo lejos, hoy me ha parecido ver la figura de un mamut.<sup>146</sup>

Este microrrelato apareció publicado por primera vez en la antología *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), editada por Joseluís González y con prólogo

---

<sup>146</sup> Posiblemente, este microrrelato sea uno de los más reiterados en las antologías genéricas. Se puede encontrar en *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, 99; *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*, 62; *Por favor, sea breve*, 43; *Grandes minicuentos fantásticos*, 200; y en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, 168.

de Enrique Anderson Imbert. Unos años después, entró a formar parte del volumen *Días imaginarios* (2002)<sup>147</sup> en que José María Merino incluía más de una docena de microrrelatos, y es el volumen que citan como fuente la mayoría de los antólogos que lo recogen con posterioridad.

Como indica Irene Andres-Suárez, José María Merino reelabora varios tópicos del género fantástico en sus microrrelatos -el doble, la metamorfosis, los fantasmas, los vampiros...- para desvelar una realidad que permanece oculta tras la aparente cotidianeidad, pero que forma parte de ella, a pesar de que su existencia escape a nuestra percepción habitual y a nuestro pensamiento racional (“Los cien días imaginarios...” 230-36; “Los *nanocuentos* de José María Merino...” 261-67).

En “Ecosistema” se desarrolla el motivo de la existencia de mundos paralelos cuya intersección, en principio imposible, es encarnada por el narrador protagonista. De este modo, se expresa el difícil equilibrio del universo habitado por seres vivos, dominado por una Naturaleza poderosa, capaz de asumir en sus reglas y relaciones los acontecimientos que a los seres humanos nos puedan parecer más extraños. Así, ese mundo alternativo que es descubierto vulnera las leyes espacio-temporales, ya que es microscópico y sus seres vivos –mujer desnuda que come huevos de los nidos y caza pájaros como método de supervivencia; el mamut- son propios de la época cuaternaria. Pero el narrador protagonista cruza esas fronteras y se adapta perfectamente a su nuevo hábitat y a las relaciones que en él se establecen entre los seres vivos, es decir, se adapta a un primitivo y puro “Ecosistema”.

Las secuencias o episodios narrativos se suceden siguiendo una línea temporal en perfecta sincronía con el ciclo natural. A partir del acontecimiento habitual que constituye el regalo de un bonsái por su cumpleaños, el narrador relata una serie de

---

<sup>147</sup> José María Merino. *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

acontecimientos del pasado, acotados por marcadores temporales que indican el transcurrir de las estaciones -*En otoño...*; *En primavera...*; *A finales de verano...*- hasta llegar al presente (*Ahora*). A partir de ahí, las formas verbales dejan de ser pretéritos perfectos simples para pasar a ser presentes y pretéritos perfectos compuestos. En ese presente, el narrador protagonista ya forma parte del mundo microscópico, aunque del relato en analepsis se ha elidido intencionadamente el viaje en el tiempo y en el espacio, así como su transformación en ser minúsculo.

Al igual que se elaboran cuidadosamente estos aspectos del tiempo en la narración, todo lo relacionado con el espacio denota una precisa selección léxica y morfológica llevada a cabo para describir ese universo alternativo, réplica en miniatura del que pudo ser el que conocemos, pero miles de años atrás. El mundo microscópico se va configurando con términos cuidadosamente seleccionados (*bonsái, diminutos insectos, hojitas, pájaro minúsculo, mujercita*), de manera que cuando en ese mundo aparece el *mamut*, el lector asume que este ha de ser necesariamente de las mismas proporciones.

Al final, los dos mundos vuelven a ser paralelos y en ambos continúa la actividad cotidiana: la vida en miniatura sigue su curso, aunque entre los tiestos de la galería; y la vida de la casa también, a pesar de la ausencia del protagonista. De este modo, todos los acontecimientos fantásticos que se han relatado -existencia de mundos alternativos, metamorfosis, vulneración de las leyes físicas...- quedan perfectamente integrados en la realidad representada, por imposibles e inverosímiles que parezcan. En consecuencia, se hace partícipe al lector de lo que David Roas denomina “incertidumbre fantástica” (“La persistencia de lo cotidiano...” 151-67).

## VIDA DE ULTRATUMBA

En el microrrelato, la vida de ultratumba está presente en todas sus etapas, de modo que se pueden leer relatos sobre los cuatro novísimos o postrimerías del hombre: muerte, juicio, infierno y gloria. Pero, además, es necesario incluir en esta categoría el particular tratamiento que se ofrece de los fantasmas, arquetipos pertenecientes a los géneros fantástico y de terror que en la microficción se ven desposeídos con frecuencia de su tradicional dignidad y empaque. Por otro lado, la relativización de la muerte como verdad universal se consigue mediante procedimientos narrativos como las revelaciones o epifanías, que provocan asombro y sorpresa en el lector, así como con estrategias humorísticas e irónicas, que rebajan la gravedad del asunto tratado.

En algunos microrrelatos, los fallecidos mantienen ciertas funciones o restos vitales que, de alguna manera, les permiten mantener su presencia física entre los vivos. Más allá de recrear el estereotipo del zombi o muerto viviente, como vemos en “Réquiem por el ave madrugadora”, de Fernando Iwasaki, esa presencia puede ser aprovechada para la venganza, el reproche o la revelación de secretos que se han mantenido ocultos en vida. En “La uña”, de Max Aub, un hombre venga desde la tumba el ultraje cometido por su mujer y su amante: su uña crece desproporcionadamente hasta llegar al lecho y asesinar a ambos. El reproche está representado en un postizo capilar, huella física de la fallecida en “Aquella muerta”, de Ramón Gómez de la Serna. Y en “Tierra en los ojos”, de Patricia Esteban Erlés, las cuentas pendientes quedan saldadas con la macabra confidencia de *Leonor* ante su hermana, que vela su cadáver:

[...] Pero entonces ella soltó una carcajada de ultratumba y dijo todo aquello de que llevaba diez años acostándose con mi marido en mis narices, sin que yo me enterara de nada porque era tonta perdida. Luego volvió a morir y yo me pasé el resto del velorio con los ojos secos y su mano entre las mías, clavándole el filo de una llave en la palma hasta que cerraron el féretro.

La interacción entre vivos y muertos se basa con frecuencia en el motivo de las almas en pena, seres fallecidos cuyo espíritu no abandona del todo el mundo de los mortales. La desorientación del alma tras la muerte es el asunto que se desarrolla en “N III”, de Medardo Fraile, en que el espíritu del finado se presenta en la puerta de su casa tras sufrir un accidente. En “Paternidad responsable”, de Carlos Alfaro, la comunicación entre vivos y muertos ofrece su vertiente más positiva, ya que el alma del padre regresa para ayudar a su hijo en el instante del tránsito hacia la otra vida. Aunque se podría esperar que la sobrenaturalidad de estos encuentros provoque terror, como le ocurre en los preámbulos del sueño a la protagonista de “La niña Justa”, de Luis Britto García, este fenómeno fantástico también puede ser abordado con humor, como se aprecia en “Cadáver”, de Raúl Brasca, en que el ánima en pena del enemigo vuelve solo a saludar.

Algunos microrrelatos se articulan sobre inversiones de algunos tópicos relacionados con la percepción que los mortales tenemos de la vida de ultratumba, por lo que resultan sobrecogedores. En “El vigilante”, de Felipe Benítez Reyes, se guía al lector con “pistas falsas” sobre la actividad en un cementerio, hasta que al final se descubre una realidad mucho más aterradora que la fantasía sobreentendida. En “Un día de sol”, de Antonio Serrano Cueto, el *locus amoenus* de una playa idílica se convierte en un escenario terrorífico al que acuden las almas en pena de un naufragio. Y en “Abuelita está en el cielo”, de Fernando Iwasaki, se invierte la imagen bondadosa y edulcorada de la abuelita fallecida para transformarla en un penado y desesperado ser que devora al bebé que lleva entre los brazos:

[...] “Abuelita está en el cielo, mi amor”, señalaba mamá con el dedo, “rodeada de ángeles y santos”. Pero mamá no quiere verla cuando viene de noche a mi cuarto, llorando y toda despeinada, arrastrando un bebito encadenado.

Seguro que tiene hambre porque a veces lo muerde.

También se aborda con distintos tonos y desde diferentes perspectivas el ambiente fantasmagórico. Así, percibimos la atmósfera de misterio y terror en “Nocturno”, de José Antonio Ramos Sucre; y una visión lírica e idealizada, de gran plasticidad, en “La ventana”, de Juan Perucho.

Por otro lado, el empleo de una focalización inesperada constituye un recurso narrativo transgresor, que suele ir unido a procedimientos estilísticos que refuerzan su efecto: en “Ante la Alhambra”, de Benito Arias García, la conversación informal de una pareja de enamorados, que resultan ser fantasmas; y en “Los fantasmas y yo”, de René Avilés Fabila, la confesión del temor a sus congéneres por parte de quien, finalmente, se descubre fantasma. En el siguiente texto de Mariano Gistaín, el relato de la actividad ociosa e intrascendente durante una tarde de domingo es protagonizada y narrada en tono coloquial y jerga casi juvenil por los fantasmas que la llevan a cabo:

¡Qué domingo!

Primero fuimos a patinar al Auditorio (patines con motor). Luego hicimos unas pintadas en el centro. Después trepamos por toda la fachada de La Seo como si fuéramos kingkones o sherpas del andamio. Almorzamos en la cúpula y yo gané el concurso de japos. El que no se divierte es porque no quiere. Lo malo es luego, que te entra un poco de depre a la hora de volver a la tumba.

Entre los microrrelatos que cuestionan dogmas o principios de fe relacionados con las postrimerías, encontramos presentaciones irónicas del juicio final, como “El juicio”, de Gabriel Jiménez Emán; o del cielo y el infierno, como “In Paradisum”, de Marco Denevi. Otro tipo de cuestionamiento es el que Juan José Arreola plantea en “Infierno V”, microrrelato en que su *alterego* se sitúa al borde de un abismo infernal que reconocemos como proyección de su propia desdicha al leer este lírico final:

[...] Preferí encender la luz y me dejé caer otra vez en la profunda monotonía de los tercetos, allí donde una voz habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria.

### “El vigilante”, de Felipe Benítez Reyes

#### El vigilante

Que griten. Yo, como si fuese sordo. Que arañen sus elegantes forros de seda. A mí sólo me pagan para que vigile esto, no para que cuide de ellos ni para que me quiten el sueño con sus gritos. ¿Que bebo demasiado? No sé qué harían ustedes en mi lugar. Aquí las noches son muy largas... Digo yo que deberían tener más cuidado con ellos, no traerlos aquí para que luego estén todo el tiempo gritando, como lobos, créanme. Ahora bien, que griten. Yo, como si fuese sordo. Pero si a alguno se le ocurre aparecer por aquí, lo desbarato y lo mando al infierno de una vez, para que le grite al Demonio... Pero a mí que me dejen. Toda la noche, como les digo. Y tengo que beber para coger el sueño, o si no ya me dirán. Si ellos están sufriendo, si están desesperados, que se aguanten un poco, ¿verdad? Nadie es feliz. Además, lo que les decía: tengan ustedes más cuidado. Porque luego me caen a mí, y ustedes no me pagan para eso, sino para cuidar los jardines y para ahuyentar a los gamberros, ¿no? ¿Qué culpa tengo yo de que los entierren vivos? Y claro, ellos gritan.<sup>148</sup>

En las antologías consultadas, este microrrelato ha sido tomado de dos volúmenes de cuentos preparados por su autor: *Un mundo peligroso* (1994) y *Oficios estelares (Los relatos, 1982-2008)* (2009)<sup>149</sup>. Es un relato muy difundido en la red,

<sup>148</sup> Se puede encontrar este microrrelato en las antologías *Grandes minicuentos fantásticos*, 97; *Microrrelato en Andalucía*, 43; y *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, 228.

<sup>149</sup> Felipe Benítez Reyes. *Un mundo peligroso. (Relatos, 1982-1994)*. Valencia: Pre-textos, 1994. *Oficios estelares (Los relatos, 1982-2008)*. Barcelona: Destino, 2009.

especialmente en páginas y *blogs* de intención didáctica, en los que aparece como objeto de análisis destinado al alumnado de Educación Secundaria o Bachillerato.

“El vigilante” es un microrrelato de terror que se presenta como un falso relato fantástico. La ambientación en un cementerio y el relato de los hechos inducen al lector a pensar que se encuentra ante fenómenos *post-mortem*, pero más que vida de ultratumba, lo que se descubre es el angustioso final de la vida en la tumba. Así, el motivo fantástico de los muertos vivientes se transforma en el motivo terrorífico de los enterramientos en vida, de modo que el microrrelato se convierte en uno de los mejores exponentes del tratamiento de la tafefobia -una de las fobias más generalizadas entre los seres humanos- en la microficción hispánica contemporánea (Noguerol, “El escalofrío...” 19).

El efecto epifánico de este relato viene reforzado por el modo de discurso y el estilo, ya que el relato se ofrece como una confesión aparentemente espontánea del peculiar personaje que da título al relato, quien se dirige a unos narratarios con quienes los lectores se sienten identificados. El narrador protagonista va construyendo un discurso con el aparente desorden propio de un soliloquio informal y oral en que justifica su comportamiento frente a los extraños hechos que ocurren en el cementerio que vigila. A lo largo de su relato, no se menciona el cementerio ni la muerte, aunque el lector se ve guiado desde el principio por ciertas expresiones (*elegantes forros de seda*) que le inducen a pensar en el tópico de los muertos vivientes.

Lo más importante en esta construcción es la estructura circular del discurso: empieza y acaba con la reiteración de los *gritos* y se desarrolla según una paralelística alternancia entre los terribles hechos y las reacciones del vigilante. En estas confidencias, el protagonista va desgranando su actitud de raquíta responsabilidad funcional (*A mí sólo me pagan para que vigile esto;...ustedes no me pagan para eso,*

*sino para cuidar los jardines y para ahuyentar a los gamberros*) y sus reacciones se van mostrando en gradación ascendente: se hace el sordo, se evade del horror con la bebida, está dispuesto a utilizar la violencia y, finalmente, en una reacción anticlimática, resta importancia a los hechos con una sentencia irónica (*Nadie es feliz*).

Sin embargo, bajo este discurso existe un relato oculto que el lector ha de reconstruir a partir de la revelación final, por la que se comprende todo lo anterior y se invierte el sentido de la trama (*¿Qué culpa tengo yo de que los entierren vivos?*). Además de darnos la verdadera clave del relato –quienes gritan en las tumbas están vivos-, en esta expresión se aúnan las dos líneas que se han venido alternando –los hechos y la justificación de la personalidad del vigilante- y se introduce un elemento inquietante y abierto a la interpretación del lector: *¿Quiénes se ocultan tras esa tercera persona del plural (entierren)? ¿Por qué entierran vivas a las personas?* La epifanía final constituye el punto de encuentro entre el relato que se desarrolla en el discurso y ese relato oculto que, al no resolverse, plantea más interrogantes.

Pero ese efecto inquietante también ha sido cuidadosamente preparado. El narrador se dirige a unos narratarios con quienes se supone que está compartiendo sus confidencias y quejas (*ustedes*, reiterado tres veces; *créanme*; *ya me dirán*; *lo que les decía*; *como les digo*). Y establece cierta complicidad con interrogaciones retóricas y muletillas con función fática (*¿verdad?*; *¿no?*), que además otorgan un tono coloquial al discurso. La empatía con el protagonista se ve favorecida por una ambientación terrorífica que insiste en lo auditivo (*griten*, *sordo*, *arañen*; la reiteración a modo de estribillo, *Que griten. Yo, como si fuese sordo*; el símil *como lobos*), reforzada por alusiones al infierno y al Demonio.

Pero, una vez que el lector ha asumido el mundo fantástico del relato y ha justificado la actitud del personaje, la revelación del verdadero sentido de los hechos

apunta hacia un horror aún mayor porque se sitúa en un mundo verosímil no fantástico, de modo que el final resulta epifánico y abierto al mismo tiempo. Este giro le obliga además a cambiar su percepción del protagonista, que ya no es solo un simpático borrachín, lógicamente aterrorizado por seres de ultratumba, sino más bien una persona sin escrúpulos, indiferente a la tortura y al crimen. Al finalizar la lectura, volvemos sobre el título del microrrelato y comprendemos su importancia.

### **SERES FABULOSOS Y TRANSFORMACIONES**

Son muchos los microrrelatos que presentan seres maravillosos y fantásticos cuya existencia ficcional se encuentra arraigada en el inconsciente colectivo. Más allá de la mera recreación de lo mágico y lo fabuloso, en estos microrrelatos se cuestionan las cualidades naturales que solemos atribuir a personas, animales y objetos, ya que adquieren una dimensión sobrenatural, antinatural o incluso aparecen desnaturalizados, es decir, desposeídos de su naturaleza original mediante la transformación. Los autores suelen recuperar marcos, arquetipos y secuencias narrativas pertenecientes al acervo cultural, de modo que el lector los reconoce con facilidad, aunque sobre ellos se aplican desviaciones, inversiones, cambios de enfoque o de tono que truncan las expectativas iniciales.

La subversión de marcos y secuencias pertenecientes a la tradición popular y literaria se puede percibir en dos relatos de muy diferente tono e intención. En “Aparición del tritón”, de Ramón Gómez de la Serna, se parodia la atmósfera mágica de los cuentos maravillosos en que una hermosa joven se encuentra con un anfibio parlante, tradicionalmente sapo o rana y, en este caso, tritón. En “La merienda”, de Javier Cardo, se relata el encuentro de un repugnante y temible monstruo y una niña de

apariencia inocente, aunque en el desarrollo del relato se invierte la auténtica naturaleza de ambos, ya que se desvela cierta ternura y afecto en el monstruo y una inquietante crueldad y falta de escrúpulos en la niña, que le lleva la merienda:

[...]Es la cabeza de papá. Mañana te traeré más.

La niña cierra, por dentro, la puerta. Se limpia las manos en el vestido y perezosamente se acurruca ante el hinchado vientre de su amigo. Fuera cantan las cigarras. Es la hora de la merienda.

Entre los arquetipos sobrenaturales, destacan los relacionados con el más allá. De tradición cristiana son los ángeles y demonios que conviven con nosotros y adquieren apariencia humana, aunque pertenezcan a otra dimensión: en “Alas”, de Enrique Anderson Imbert, el protagonista es un niño que se avergüenza de sus atributos angelicales; y en “Encuentro desigual”, de Andrea Maturana, se desvela que el demonio puede mostrarse como un atractivo y enigmático amante, hasta que se descubre su verdadera y destructiva identidad.

El vampiro, ser relacionado con el mal, que regresa de la muerte y se alimenta de la sangre de sus víctimas para mantener su inmortalidad, también ha ejercido una fascinación especial. El tratamiento de este arquetipo puede estar próximo al género de terror, como en “Insomnio”, de Juan Gracia Armendáriz, en que se recrea el pánico de la víctima mientras espera al vampiro acechante. Pero también encontramos subversión de sus cualidades malignas, eróticas y terroríficas en originales planteamientos como “Meditación del vampiro”, de Hipólito G. Navarro, o “Fragilidad de los vampiros”, de María Rosa Lojo. En este último, se ofrece una descripción lírica de estas criaturas y se trastoca la tradicional correspondencia entre agresor y vampiro:

Algunas veces cazamos vampiros. No son repulsivos ni malvados como cuentan las leyendas y predicán las moralejas. Tampoco asumen formas humanas ni muerden el cuello de las mujeres hermosas para darles un placer que humilla a todos los varones mortales. No parecen fuertes y no besan en los labios ni atacan con colmillos. Al contrario, son delicados como telas de araña y pequeños como luciérnagas. [...] Otros se vuelven vampiros también ellos: criaturas de belleza incomprensible, víctimas de los nuevos cazadores que aguardan, los cuerpos irradiantes como lámparas.

La presencia de seres antinaturales o desnaturalizados en el microrrelato está íntimamente relacionada con su proximidad al bestiario. Encontramos, por ejemplo, relatos sobre seres invisibles que provocan en el lector dudas sobre lo que percibe por los sentidos, como “El chupado”, de Joan Perucho; o, sobre todo, “Fábula de un animal invisible”, de Wilfredo Machado, relato metaliterario sobre el animal invisible alojado entre las páginas en blanco, que amenaza al escritor carente de inspiración. También se sitúa próximo al bestiario el microrrelato “Cuadrimensional”, de Ángel Olgoso, descripción de un ser imposible que contraviene las leyes físicas y el pensamiento lógico.

El motivo de la transformación es recurrente en la historia del microrrelato y la casuística de metamorfosis es muy variada. En ocasiones se pueden reconocer referencias culturales y literarias más o menos concretas. Por ejemplo, “Microscopia”, relato de Enrique Anderson Imbert, contiene resonancias de la novela *El hombre menguante*, de Richard Matheson (1926), cuya adaptación cinematográfica, *El increíble hombre menguante* (1957) se convertiría en una película de culto; y en “Un gran alivio”, de Antonio Fernández Molina, se invierte este proceso antinatural al presentar el crecimiento desmesurado de un ser nacido bajo una muela, que además se reproduce en una espiral infinita de mundos. También entroncan con la tradición de las metamorfosis los microrrelatos sobre licántropos: en “El hombre lobo”, de René Avilés Fabila, se

exhibe la transformación inversa, de hombre lobo a ser humano, asunto ya tratado por Boris Vian (1920 - 1959) en su cuento *El lobo-hombre* (escrito entre 1945 y 1952). En otros casos, las metamorfosis se valen de elementos culturalistas explícitos para reforzar su carácter simbólico, como en “Mutaciones”, de José Emilio Pacheco, cuyas referencias a los seres mitológicos en que se transforma una estatua -Diana, Apolo, Marte, Thánatos- se relacionan con las fuerzas que dominan el mundo.

Aunque las mutaciones preferidas por los autores de microrrelatos son las animalizaciones, también encontramos cosificaciones y personificaciones. Son especialmente originales aquellas en que los personajes se transforman por asimilación con el entorno. El protagonista de “El domador de focas”, de Ramón Gómez de la Serna, se convierte en uno de los animales que domestica y exhibe; el narrador de “Felinos”, de Raúl Brasca, se asimila con su gato; el horticultor que protagoniza “Terapia”, de José María Merino, termina echando raíces y dando frutos, como el resto de las plantas por las que se ha desvivido; en “El beso de la mujer barbuda”, de Teo Serna, al bebé de la mujer extraordinaria le crecen cuchillas de afeitar en vez de uñas; y en “Salsa agridulce”, de Juan Gracia Armendáriz, los personajes adquieren las pulsiones propias de un anfibio tras ingerir aguardiente de lagarto. Reproducimos el final de este último:

[...] Habíamos agotado la segunda botella y la chica, junto al resto del servicio, nos observaba con creciente curiosidad, estudiándonos, sofocando la risa: tan fríos y serios como estábamos uno frente a otro. Sólo recuerdo que en algún momento impreciso de nuestra vigilante actitud, una mosca vino a posarse en medio del mantel blanco y que ambos, al unísono, la miramos con deseo.

Las mutaciones son motivos vinculados tradicionalmente al género de terror, aunque en el microrrelato se abordan desde diversas actitudes y tonos. Son frecuentes las transformaciones en seres terroríficos cuya narración raya en lo onírico: el vulgar gusano de “Alucinación fatal”, microrrelato de Gustavo Emilio Cosolito, se convierte en gigantesca anaconda que devora a la protagonista; o el escritor protagonista de “Piel de serpiente”, firmado por Antonio Reyes, se animaliza paulatinamente y muta en un reptil que termina engullendo a su gato. Pero algunas mutaciones terminan con un final humillante para los protagonistas, lo que aporta un contrapunto humorístico: en “La mosca”, de Fernando Ruiz Granados, el diminuto insecto muere aplastado por un periódico; y en “Especialidad de la casa”, de Ángel Guache, un saltamontes de dimensiones humanas será perseguido por una ávida cocinera que esgrime un gran cuchillo. Y también hay microrrelatos como “El galán”, de Juan José Millás, en cuyo final se relativiza el terrible suceso relatado, de modo que la atmósfera angustiosa en que se ha desarrollado la transformación queda anulada:

[...] Un día pasó cerca del cuarto trastero y vio el galán desnudo, aterido de frío. Lo llevó al dormitorio y lo vistió con su mejor traje de franela, el de las recepciones y los cócteles. Después se metió en la cama, se durmió, y al poco, en efecto, el galán saltó sobre él, comiéndoselo entero, con pijama y todo. Su mujer todavía no lo ha echado en falta porque el galán la llena de atenciones.

Por último, algunos recursos como el símil o la metáfora trascienden el plano estilístico y consiguen modificar el modelo de mundo, que cambia a lo largo del relato. Así, en “Metamorfosis”, de Ramón Gómez de la Serna, la animalización se produce a partir de un símil introducido por uno de los personajes en el diálogo *–¡Te voy a clavar con un alfiler como a una mariposa!*- y, al ser interpretado en sentido literal por su

mujer, se transforma en mariposa y huye. Y en “La cola”, de Guillermo Samperio, la identificación metafórica de la hilera de personas que esperan a las puertas del cine con un enorme reptil es el punto de partida para desarrollar su transformación en un ser fabuloso capaz de reptar por calles y muros, deslizarse por una ventana y poseer a una joven que, ansiosa, espera su llegada.

### ***Meditación del vampiro*, de Hipólito G. Navarro**

#### **Meditación del vampiro**

En el campo amanece siempre mucho más temprano.

Eso lo saben bien los mirlos.

Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó en la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna descarriada cuando se vuelva a hundir por el oeste.

Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.

Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.

Y agradecido yo, me descuelgo y salgo.<sup>150</sup>

Como se indica en algunas de las antologías consultadas, este microrrelato -posiblemente uno de los más conocidos y antologados de Hipólito G. Navarro- se

---

<sup>150</sup> “Meditación del vampiro” se puede encontrar en *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, 199; *Microrrelato en Andalucía*, 63; *Por favor, sea breve 2*, 55; y *Más por menos. Antología microrrelatos hispánicos actuales*, 239.

recoge en varios libros del autor, como *Los últimos percances* (2005)<sup>151</sup> y *El pez volador. Antología de cuentos* (2008)<sup>152</sup>. La transmigración de textos de unos libros a otros es frecuente entre los autores de microrrelatos y especialmente en la trayectoria de este escritor (Andres-Suárez, “*Relatos mínimos...*” 311-22).

El espíritu transgresor y rupturista que muestra Hipólito G. Navarro en sus cuentos y microrrelatos, así como su tendencia a la experimentación lingüística y técnica (Andres-Suárez, *ibídem*), parece ausente en este microtexto, ya que “Meditación del vampiro” muestra un lirismo clásico, que tiene como objeto una debilidad confesada por el propio escritor: su atracción por la Naturaleza (entrevista en *El síndrome Chéjov*<sup>153</sup>). Sin embargo, la transgresión se produce al introducir en el relato una focalización ambigua que se resuelve en la última línea, lo que otorga al relato su carácter fantástico.

El relato aparece claramente organizado en dos partes narrativas de muy desigual extensión que además se diferencian por la voz narrativa, el modo de discurso, el *tempo* o ritmo del relato y el estilo. Con ayuda del paratexto que encabeza el microrrelato, la segunda parte supone una desambiguación respecto a la primera, una sorpresa narrativa que lleva al lector a reconsiderar el sentido de su lectura.

La primera parte se desarrolla a lo largo de todo el texto, excepto la última línea, y constituye el marco espacio-temporal del relato, previo al desarrollo de la acción: es la descripción de los fenómenos luminosos acaecidos en el campo a lo largo de un día, desde que amanece hasta que anochece. Se trata de una meditación lírica con unidad en sí misma: se describe un ciclo temporal cerrado, aunque complementario con la noche que le sigue; se adopta la tercera persona, se ralentiza el ritmo narrativo con una

---

<sup>151</sup> Hipólito G. Navarro. *Los últimos percances*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

<sup>152</sup> Hipólito G. Navarro (ed. de Javier Sáez de Ibarra). *El pez volador. Antología de cuentos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

<sup>153</sup> Entrevista realizada por Miguel Ángel Muñoz: <http://elsindromechejov.blogspot.com/> (22/11/2007; última fecha de consulta: 25/11/11).

progresión lenta del tiempo de la narración, y se emplean múltiples recursos poéticos, centrados en la personificación del sol, en torno a la que surgen varias metáforas (*avanzadilla, sobresaltos, claridad que derramó, luz descarriada...*). Los *mirlos* son el *leitmotiv* de esta parte, símbolos de la claridad del día y de la diversidad cromática que la luz revela en la Naturaleza.

La segunda parte, que se desarrolla en la última línea del relato, se corresponde con la situación inicial de un relato no resuelto, que queda sin contar. Así, se puede interpretar que la acción narrativa del relato queda truncada, abierta a la libre interpretación del lector. Aquí, la voz narrativa deshace la ambigüedad de la primera parte: el narrador, testigo o espectador de los fenómenos naturales que ha descrito, se convierte en narrador protagonista que adopta la primera persona. La oscuridad necesaria para que comience su actividad y sus movimientos (*Y agradecido yo, me descuelgo y salgo*) sugiere que se trata de un murciélago al que, gracias al título, el lector puede otorgar rango de criatura fantástica. Esta segunda parte complementa sémicamente a la primera, ya que si en aquella se describía la jornada solar, esta se sitúa tras la caída de la noche y, si el mirlo simbolizaba el cromatismo y la claridad del día, el murciélago -vampiro no nombrado- simboliza la oscuridad de la noche. Y es en ese tiempo de sombras en el que la criatura puede abandonar su contemplación lírica y pasar a la acción, como indican las dos formas verbales con que se cierra el relato.

Al terminar la lectura, apreciamos que se ha reelaborado un arquetipo tradicional de la literatura fantástica, el vampiro, desde una perspectiva inusual, con una estructura que podría interpretarse como truncada o abierta y un discurso poco frecuente en los relatos que se ocupan de seres fabulosos y transformaciones.

MICRORRELATOS FANTÁSTICOS <sup>154</sup>			
TÍTULOS	AUTORES	PRESENCIA EN VARIAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA	
DESDOBLAMIENTOS	<i>Al otro lado</i>	Pedro Ramos	PFSB (143)
	<i>Borges y yo</i>	Jorge Luis Borges	OA (156-157); LOM (74)
	<i>Caí en la cuenta</i>	Antonio Fernández Molina	LMH (190)
	<i>Conflicto</i>	Juan José Millás	GMF (180-181)
	<b>Confusión</b>	Juan José Millás	LOM (178); PFSB2 (29-30)
	<i>Cuento de espantos</i>	José Emilio Pacheco	GMF (175)
	<i>El doble</i>	Carmen Vega	PFSB2 (63)
	<i>El doble</i>	Juan Jacinto Muñoz Rengel	PFSB2 (90)
	<i>El huevo cascado</i>	Antonio Fernández Molina	DVC (31)
	<i>El inventor</i>	Fabián Vique	ED (406)
	<i>El rival</i>	David Roas	CQ (269); MPM (320)
	<i>Ese soy yo</i>	Ramón Gómez de la Serna	GMF (172)
	<i>Espiral</i>	Enrique Anderson Imbert	PFSB (39)
	<i>Esta mujer, la otra</i>	Rogelio Guedea	DMA (21)
	<i>Feedback</i>	Ángela Pradelli	QL (131)
	<i>Mi sombra</i>	Enrique Anderson Imbert	LMH (28); PFSB (88); LOM (137)
	<i>Mundos para-lelos</i>	Guillermo Bustamante Zamudio	PFSB2 (173); MPM (216)
	<i>No todo es sueño el de los ojos cerrados</i>	Fabián Vique	MPM (330)
	<i>Otro</i>	Antonio Fernández Molina	GMF (178); LOM (143)
	<i>Persecución</i>	Luis Mateo Díez	LMH (175); GMF (177)
<i>Tragedia</i>	Vicente Huidobro	OA (68-69); PFSB (62); GMF (173); DMA (102); LOM (62)	
<i>Trasmigración</i>	Juan Gracia Armendáriz	PFSB2 (57)	
MUNDOS PARALELOS	<i>1983</i>	Jorge Luis Borges	LMH (107)
	<i>Ante el espejo</i>	Rafael Pérez Estrada	MPM (70)
	<i>Caracol</i>	Raúl Brasca	LOM (286); LP (101)
	<i>Cuento de arena</i>	Jairo Aníbal Niño	LOM (207)
	<b>Ecosistema</b>	José María Merino	DVC (99); OA (62); PFSB (43); GMF (200); LOM (168)
	<i>El pozo</i>	Luis Mateo Díez	LMH (178); DVC (101); PFSB (102); GMF (197); LOM (162); MM (229)
	<i>Ficciones</i>	Rubén Abella	LNL (253)
	<i>Hay un camino</i>	Andrés Ibáñez	MPM (242)
	<i>Isla</i>	Juan Romagnoli	MPM (278)
	<i>La cueva</i>	Fernando Iwasaki	ED (372)
	<i>La partida</i>	Juan Pedro Aparicio	CQ (99)
	<i>Ocaso de un imperio</i>	Manuel Moyano	MA (89); PFSB2 (102)
	<i>Un regreso</i>	José María Merino	GMF (198); MPM (106)
	ULTRATUMBA	<i>Abuelita está en el cielo</i>	Fernando Iwasaki
<i>Ante la Alhambra</i>		Benito Arias García	LMH (42)
<i>Aquella muerta</i>		Ramón Gómez de la Serna	GMF (91); FR (162)
<i>Cadáver</i>		Raúl Brasca	MPM (159)
<i>El juicio</i>		Gabriel Giménez Emán	LMH (258)
<b>El vigilante</b>		<b>Felipe Benítez Reyes</b>	<b>GMF (97); MA (43); MPM (228)</b>
<i>In Paradisum</i>		Marco Denevi	GMF (49)

<sup>154</sup> En esta y en las demás tablas con que se cierran los capítulos dedicados a las tendencias, destacamos en negrita los microrrelatos que se han analizado con mayor profundidad.

	<i>Infierno V</i>	Juan José Arreola	LMH (44); GMF (45)
	<i>La niña Justa</i>	Luis Britto García	MPM (85)
	<i>La uña</i>	Max Aub	LMH (62); OA (90); PFSB (77)
	<i>La ventana</i>	Juan Perucho	GMF (77)
	<i>Los fantasmas y yo</i>	René Avilés Fabila	LMH (65); GMF (83)
	<i>N III</i>	Medardo Fraile	PSFB2 (129)
	<i>Nocturno</i>	José Antonio Ramos Sucre	LMH (381)
	<i>Paternidad responsable</i>	Carlos Alfaro	GMF (85)
	<i>¡Qué domingo!</i>	Mariano Gistaín	GMF (102)
	<i>Réquiem por el ave madrugadora</i>	Fernando Iwasaki	GMF (101)
	<i>Tierra en los ojos</i>	Patricia Esteban Erlés	PFSB2 (135)
	<i>Un día de sol</i>	Antonio Serrano Cueto	LNL (223)
<b>SERES FABULOSOS Y TRANSFORMACIONES</b>	<i>Alas</i>	Enrique Anderson Imbert	DVC (33)
	<i>Alucinación fatal</i>	Gustavo Emilio Cosolito	QL (151)
	<i>Aparición del tritón</i>	Ramón Gómez de la Serna	GMF (57)
	<i>Cuadrimensional</i>	Ángel Olgoso	GMF (237)
	<i>El beso de la mujer barbuda</i>	Teo Serna	GMF (114)
	<i>El chupado</i>	Joan Perucho	LMH (362); GMF (229)
	<i>El domador de focas</i>	Ramón Gómez de la Serna	LMH (220)
	<i>El galán</i>	Juan José Millás	MPM (151)
	<i>El hombre lobo</i>	René Avilés Fabila	GMF (131)
	<i>Encuentro desigual</i>	Andrea Maturana	DMA (26)
	<i>Especialidad de la casa</i>	Ángel Guache	GMF (129)
	<i>Fábula de un animal invisible</i>	Wilfredo Machado	PFSB (142)
	<i>Felinos</i>	Raúl Brasca	PFSB (110)
	<i>Fragilidad de los vampiros</i>	María Rosa Lojo	PFSB2 (46)
	<i>Insomnio</i>	Juan Gracia Armendáriz	GMF (100)
	<i>La cola</i>	Guillermo Samperio	PFSB (17); LOM (157)
	<i>La merienda</i>	Javier Cardo	GH (131)
	<i>La mosca</i>	Fernando Ruiz Granados	LMH (390)
	<i>Meditación del vampiro</i>	<b>Hipólito G. Navarro</b>	<b>CQ (199); MA (63); PFSB2 (55); MPM (239)</b>
	<i>Metamorfosis</i>	Ramón Gómez de la Serna	GMF (121)
	<i>Microscopia</i>	Enrique Anderson Imbert	LMH (30)
	<i>Mutaciones</i>	José Emilio Pacheco	GMF (59)
	<i>Piel de serpiente</i>	Antonio Reyes	PFSB2 (51)
	<i>Salsa agridulce</i>	Juan Gracia Armendáriz	MPM (315)
	<i>Terapia</i>	José María Merino	PFSB (89); LOM (169)
	<i>Un gran alivio</i>	Antonio Fernández Molina	LMH (188)

Cuadro 9

## CAPÍTULO 18

### MICRORRELATOS INSÓLITOS

La mayoría de los microrrelatos podrían calificarse de insólitos, ya que el afán experimental, que lleva a los autores a explorar las posibilidades de lo anómalo o de lo inusual para producir extrañeza en los lectores, es un rasgo característico de su proceso de creación. Pero aquí restringimos este calificativo a microrrelatos en que este extrañamiento se produce por la presentación de mundos inexplicables o abiertos a múltiples interpretaciones, que nos sorprenden con la irrupción de lo que es ajeno a nuestra experiencia o a nuestro conocimiento o porque introducen elementos narrativos inesperados y desconcertantes. Consideramos que en este tipo de microrrelatos se prima lo insólito, independientemente de que sean realistas o fantásticos, verosímiles o inverosímiles, que contengan referencias intertextuales o que puedan ser interpretados en clave simbólica.

Dependiendo de cuáles sean los elementos insólitos que predominen en el relato, hemos distinguido cuatro tendencias fundamentales relacionadas con diversos planos de la narración: aquellos que refieren mundos ignotos o enigmáticos, los que aúnan tiempos, espacios o personajes pertenecientes a distintos contextos, aquellos que se plantean desde una focalización narrativa inusual y los que se construyen en torno a giros sorpresivos o epifanías en la progresión narrativa. En todos ellos se pone en duda lo conocido, acostumbrado o esperado por el lector, de modo que tras la extrañeza inicial, este se ve abocado a reflexionar sobre aspectos como la estabilidad del mundo

que conoce, la validez de su experiencia, su percepción de la tradición cultural o el grado de competencia lectora adquirido hasta el momento.

### **MUNDOS IGNOTOS Y ENIGMÁTICOS**

Es posible que el microrrelato de referencia en que se presenta un mundo extraño y enigmático, abierto a múltiples interpretaciones que se sugieren desde la extrema brevedad sea “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

En este relato ultracorto, Augusto Monterroso lanza un auténtico reto al lector, que ha de identificar el tipo de mundo que se le ofrece, construir elementos narrativos apenas insinuados –personajes, tiempo, espacio-, imaginar el relato oculto que subyace bajo este enunciado, profundizar en el movimiento narrativo que se apunta en los términos tan cuidadosamente escogidos y ordenados... Los enigmas y las posibilidades interpretativas que encierra lo han convertido en el microrrelato más célebre de la historia del género: ¿Estamos ante un mundo fantástico?, ¿se presenta la dualidad vida-sueño?, ¿se produce un juego de contextos en que se desdibujan las coordenadas temporales?, ¿es un microrrelato simbólico en clave antropológica, social o política?, ¿cuál es el momento del relato oculto que se muestra?, ¿qué ha ocurrido antes y qué va a ocurrir después?

Hay otros relatos en que suceden cosas inexplicables que parecen contravenir las leyes naturales, aunque los enigmas que plantean son de menor calado. Así, en “El monte”, de Max Aub, desaparece un monte sin demasiado asombro por parte de la

pareja de personajes que lo percibe, que sigue con su vida cotidiana sin indagar en las causas de semejante alteración orográfica. Y en “Teoría de las puertas”, de Luis Vidales, se especula con leyes físicas imposibles que explicarían el equilibrio del mundo.

La alteración de las leyes naturales también puede afectar a las especies: en “Tema del fin del mundo”, de Adolfo Bioy Casares, se habla de unas “criaturas” que el lector no sabe si identificar con los seres humanos, con una parte de los seres humanos o con otra especie; y en “Pueblo dormido”, de Eugenio Mandrini, “los gallos son perros enfermos que en vez de aullar a la luna cantan al amanecer” y tras su aniquilación, el pueblo permanece dormido. Aunque la creación de una especie humana diferente a la que conocemos, con características, reglas de comportamiento y formas de comunicación propias tiene su exponente más claro en la sociedad simbólica de cronopios y famas ideada por Julio Cortázar, que se plasma, por ejemplo, en el principio de “Alegría del cronopio”:

Encuentro de un cronopio y un fama en la liquidación de la tienda *La Mondiale*:

-Buenos salenas, cronopio cronopio.

-Buenas tardes, fama. Tegua catala espera.

-¿Cronopio cronopio?

-Cronopio cronopio.

-¿Hilo?

-Dos, pero uno azul.

El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se deslicen en el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra invadan el corazón bondadoso del cronopio. [...]

En esta tendencia a presentar mundos ignotos, se pueden incluir los microrrelatos cuya acción se desarrolla en sociedades con resonancias míticas. “La ciudad de los cardiacos”, de Ramón Gómez Serna, es un original relato en que se presenta una microsociedad indígena formada por individuos de corazón fuerte, entendido al mismo tiempo como músculo cardíaco y como espacio figurado que alberga los sentimientos y emociones del ser humano. Esta ambivalencia, que surge de una metonimia lexicalizada, se puede apreciar en el final del relato:

[...] Tardan en morirse todos, y sólo fallecen súbitamente los que se defienden de la malsana curiosidad de bajar a ver el valle, de ver y mezclarse a las criaturas de corazón sencillo y débil, con dulzuras y suavidades inéditas para ellos. Su corazón se sale de su sitio, se estrella en su pecho, se queda fuera de su eje, y cuando los médicos les mueven para reconocerlos como se mueve un reloj, se oye que hay en su fondo una pieza suelta que suena a eso, a estar desprendida.

Algunas de estas sociedades se rigen por normas y costumbres extrañas y ajenas a nuestra experiencia y conocimiento del mundo, como las que se presentan en algunos microrrelatos de Antonio Fernández Molina: “Costumbres” o “En Cejunta y Gamud, 8”.

En otros microrrelatos se pueden reconocer resonancias de autores emblemáticos. “Ispahan”, de José Emilio Pacheco, es de fuerte sabor borgeano y se encuentra en la línea de muchos de los relatos y fragmentos incluidos en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953). Y el siguiente microrrelato de Rosalba Campra, también de carácter legendario, nos recuerda a *Las ciudades invisibles* (1972), de Italo Calvino:

A puertas cerradas

Hay una ciudad donde los ríos nunca pasan. Ni los peregrinos, ni los pájaros van hacia el Sur.

La ciudad está cerrada por tres filas de murallas cada una con una puerta, cerrada.

El rey las mandó cerrar cuando murió su hijo, pero era demasiado tarde, la muerte ya había salido, y no pudieron alcanzarla.

Tampoco volvió a entrar.

Todos estamos ahí, y esperamos, y la arena se amontona en los aljibes, pero lo peor de todo es la memoria.

### **“En Cejunta y Gamud, 8”, de Antonio Fernández Molina**

#### **En Cejunta y Gamud, 8**

En Gamud, cuando se da una fiesta en honor de la hija de la casa, la madre se escapa con el invitado más viejo y repulsivo. Aunque es una costumbre admitida que nadie trata de impedir, lo hace de una manera secreta o simulando cualquier pretexto.

La hija, en cuanto nota la falta de la madre, pregunta afectando un aire de inocencia:

-¿Dónde está mamá?

A esta pregunta, que repite varias veces, invariablemente le contestan:

- ¿Tu mamá? Está haciendo el amor.

El que así habla recibe un beso de la joven y él le entrega una moneda. Algunas muchachas consiguen besar de una manera turbadora y si son previsoras y hermosas llegan a reunir unan fortuna<sup>155</sup>.

El problema inicial que presenta este microrrelato al incluirse en una antología colectiva es su dudosa viabilidad como lectura exenta. En origen, forma parte del libro de relatos *En Cejunta y Gamud* (1969, 1986 y 1991)<sup>156</sup>, obra en que Antonio Fernández Molina crea un universo alternativo en que coexisten dos mundos no solo antitéticos,

---

<sup>155</sup> Este microrrelato se puede encontrar en *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*, 121.

<sup>156</sup> Caracas: Monte Ávila Editores, 1969; Madrid: Heliodoro, 1986 (fuente citada por Raúl Brasca en su antología *De mil amores...*); Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1991, con ilustraciones del autor.

sino incompatibles, ya que están regidos por principios opuestos. Quienes han investigado a fondo esta obra, han destacado su proximidad a *Historias de cronopios y de famas* (1970), de Julio Cortázar: los habitantes de Cejunta son seres ambiciosos, intolerantes, carentes de virtudes como la bondad, el altruismo, la autenticidad, la justicia o el deseo de libertad; por el contrario, los de Gamud son seres libres, igualitarios, respetuosos, reflexivos, imaginativos y soñadores (Andres-Suárez, “Del microrrelato surrealista...” 7-8 y “Antonio Fernández Molina...” 182-83; Calvo Carilla, “Pour délicatesse...” 15). En ambas obras, la recontextualización de uno de sus textos en una antología resulta conflictiva, ya que forman parte de unidades con claves referenciales específicas.

Además, la cuentística de Antonio Fernández Molina constituye un “gran todo heterogéneo y caótico”, que ha de ser comprendido en su conjunto, ya que cada uno de sus microtextos es una muestra del particular universo creado por el autor y expresado en viñetas costumbristas, aforismos surrealistas, relatos oníricos... Y que, en el caso de los textos de *En Cejunta y Gamud*, adopta la forma de *microrrelatos historiados* (Calvo Carilla, *ibídem* 15 y 35).

Hemos incluido este microrrelato entre los que presentan mundos cuyas sociedades se rigen por normas desconocidas: la costumbre que se relata resulta ajena a nuestros hábitos sociales y, además, choca con ciertos principios universalmente aceptados en torno a las relaciones sexuales. Este extrañamiento provoca la necesidad de releer el relato para buscar el sentido de algo que se presenta como cotidiano y natural, a pesar de su naturaleza aberrante. El lector necesita aplicar las claves que rigen esta sociedad de Gamud: la generosidad extrema (en este caso, de las madres con las hijas), la libertad sexual, la reverencia hacia la belleza, la pureza hasta en los actos que en apariencia pudieran considerarse perversiones... Es decir, necesitamos contextualizar

el microrrelato en la unidad textual de la que procede para comprender el significado último de la historia.

La estructura de su acción narrativa es completa y sencilla: marco espacial (Gamud), situación inicial (la fiesta en honor a las hijas), desarrollo de la acción (encuentro sexual de la madre) y desenlace (recompensa a la hija); y se añade una especie de epílogo en que se explica lo provechoso de tal costumbre. Esta estructura y la perspectiva de un narrador extradiegético que en tercera persona relata usos extraños y desconocidos como si fueran sucesos reales y verosímiles, contribuyen a otorgar al relato cierto sabor legendario o mítico.

Por otro lado, la elaboración estilística del discurso refuerza tanto la extrañeza del mundo representado como su verosimilitud: la antítesis se emplea deliberadamente para intensificar el desconcierto del lector (*el invitado más viejo y repulsivo; Algunas muchachas... previsoras y hermosas*); la expresión de la supuesta inocencia de las muchachas, que aceptan y aprovechan de buen grado la costumbre establecida, se sirve de un nivel de lenguaje familiar en el diálogo (*¿Dónde está mamá?; ¿Tu mamá?*), que contrasta con el adjetivo empleado más tarde para calificar su comportamiento (*...consiguen besar de una manera turbadora*); y el predominio de formas de presente de indicativo con valor semántico de presente habitual (*se da, se escapa, pregunta, habla...*) convierte lo insólito en cotidiano.

En definitiva, el lector se encuentra ante un mundo legendario en que las costumbres son ajenas a los principios universales y a las reglas que rigen nuestra sociedad, pero se le ofrece con tal naturalidad que su verosimilitud le resulta perturbadora. Sin embargo, para otorgar al microrrelato su sentido último, se hace necesaria la lectura en su contexto original. Es decir, la recontextualización en una

antología colectiva le priva de su significación más profunda, si el lector no conoce las claves necesarias.

## **JUEGO DE CONTEXTOS**

Bajo este epígrafe hemos agrupado los microrrelatos en que se combinan dos contextos referenciales diferentes, que incluso pueden pertenecer a dos tipos de mundo. De este modo, se difuminan las fronteras entre realidad y ficción, entre lo realista y lo fantástico, entre lo verosímil y lo inverosímil o, simplemente, entre dos contextos ficcionales distantes en el tiempo o en el espacio. Casi todos ellos poseen en mayor o menor medida carácter culturalista o intertextual, de modo que se presupone el reconocimiento de personajes, estereotipos o motivos asentados en un bagaje cultural común a escritor y lector. Por tanto, comparten la actitud ambigua hacia la tradición cultural y literaria con los microrrelatos que hemos denominado *transculturales*, por lo que las alusiones y referencias pueden constituir homenajes, aunque con mayor frecuencia se orientan hacia la parodia y la sátira. En algunos casos el juego de contextos se refuerza con ciertos procedimientos de los que surgen microrrelatos *metaliterarios*, *transgenéricos* y *transdiscursivos*. Es decir, lo que les distingue de otros microrrelatos *transculturales* es la relevancia del efecto sorpresivo al situar personajes o motivos fuera de su contexto habitual.

En muchos de estos relatos se descontextualiza lo mítico o legendario y se sitúa en la realidad contemporánea, con lo que queda desprovisto de su aura mágica o fantástica. Así, José Antonio Martín en “La princesa está triste”, con título de resonancias modernistas, trastoca el tópico despertar de la princesa por el beso del príncipe en un final simbólico que nada tiene de cuento de hadas, ya que en este caso *el*

*beso* que provoca la toma de conciencia es una revolución. También posee carácter simbólico “La búsqueda”, de Edmundo Valadés, relato ultracorto en que las sirenas, mujeres ávidas, recorren la ciudad en busca de Ulises, representación genérica del varón. En otros casos, la coetaneidad del marco del relato respecto al tiempo del lector se muestra de modo más explícito: en “La sirena negra”, de Rafael Pérez Estrada, un ejemplar de la criatura acuática habita en las alcantarillas y cloacas de Nueva York; y en “La doncella y el unicornio I”, de Ana María Shua, se recupera como real la existencia de un ser mítico a partir de la noticia de un periódico. Una imagen cotidiana en las calles de cualquier ciudad se identifica con la estampa de la diosa Diana, gracias al título del microtexto en “El baño de Diana”, de Gustavo Martín Garzo:

La falda de la chica se eleva, y la chica trata divertida de impedirlo. Es una chica muy joven, y va acompañada de un amigo. Su falda es plisada, cortísima, de tela muy leve, y el viento se la levanta como si estuviera jugando con un papel. La chica se ríe nerviosa, y finalmente tiene que detenerse, que apoyarse contra la pared, junto al escaparate de la confitería. [...]

La actualización del *Génesis*, sobre todo en lo que respecta a los capítulos segundo y tercero, que tratan de la creación del hombre y la mujer, el pecado original y la expulsión del Paraíso, se aprecia en varios microrrelatos: “Adánica”, de Juan Armando Epple; “Reflejo”, de Ildiko Nassr; o el original “Se abrió la temporada de caza”, de Fernando Aínsa. Uno de los mejores ejemplos es “Génesis, 3”, de José María Merino, cuyo desarrollo y desenlace reproducimos a continuación:

[...] No habían pasado ni dos horas cuando llegó el guardia con la carta de desahucio: el casero había conseguido echarnos a la calle. Nos vinimos a este lugar tan frío, tuvimos hijos. Del resto saben ustedes mucho más que nosotros. El caso es que aquella mañana, en el desayuno, habíamos compartido una manzana.

A veces, se recontextualiza a figuras históricas o a personajes literarios célebres. En “El centauro”, de Vicente Muñoz, se difumina la línea que separa la historia y el mito en torno a Hernán Cortés. Y en el siguiente microrrelato de Armando José Sequera, Alicia -trasunto del personaje creado por Lewis Carroll-, no es tentada por un conejo precisamente:

#### Opus I

Alicia despertó de su maravillosa travesía porque unos labios, cubiertos por un fino bigote, rozaron tenuemente los suyos:

-¡El conejo! –gritó alarmada.

El aludido miró a uno y otro lado del prado y como no vio a nadie en las inmediaciones, susurró con picardía:

-Si quieres conocer el verdadero país de las maravillas, te invito a mi apartamento, preciosa...  
¿Vienes...?

La crítica se expresa de forma paródica o satírica en varios microrrelatos en que se humaniza y trivializa lo divino, situando a figuras como Dios, Yaveh o Alá en contextos humanos, cotidianos o incluso canallescros. En “La Partida”, de Javier Puche, Alá y Yaveh deciden sobre la suerte de sus fieles en una partida de billar. En “A quien pudiera interesar”, de Luis Azuaje, es Cristo quien ironiza sobre la interpretación que los cristianos han hecho de su pasión e introduce elementos extemporáneos como las referencias a Mahoma, a Fidel Castro, a Michael Jackson o a los *paparazzi*; además, el microrrelato se desarrolla según una estructura de carta formal, anunciada en el título, que añade *transdiscursividad* al juego de contextos referenciales. La sátira apunta en una dirección muy distinta en “Después del juicio”, de Fabián Vique, con un planteamiento metaliterario que equipara el ritual de un concurso de microrrelatos a un

engañoso juicio final, tal como explica quien se supone que es Dios, presidente del jurado:

[...] Sin embargo, amigos, no se os ha anunciado que habéis cometido un pecadillo: una especial y obsesiva predilección por los finales sorpresivos, y sabido es (aquí se sabe), que el final sorpresivo está más cerca del vicio que de la virtud. Más cerca del engaño que de la iluminación. Quizá no lo veáis así, y lo respeto, la literatura es materia opinable. Pero aquí la Ley es una sola: darle a cada quien su propia medicina. Por eso debo deciros, mis queridos miembros del jurado, que no soy Dios, soy Satanás.

A veces, es la ambigüedad del referente lo que resulta insólito y depara sorpresas: en “La peluquería”, de Cristina Peri Rossi, el marco realista y cotidiano de una peluquería se va transformando, gracias a hábiles procedimientos estilísticos, en un marco propio del género de terror con tintes góticos.

Están sentadas en fila, a la misma altura de la habitación, de modo que es posible, para el que entra, apreciarlas de perfil como ocurre en el cuadro de Leonor Fini, *Las mitras permanentes*. En la sala se respira un olor ácido. A veces se escucha el sonido zumbador de un aparato eléctrico, que tornea los cabellos. En posición religiosa, ellas esperan que el ritual, pausadamente, cumpla sus etapas. [...]

La primera en irse, deja su óbolo en la puerta, oscuros billetes que tapizan el mostrador.

Las otras permanecen, silenciosas, atadas a sus sillas, y la maestra de ceremonias eleva, en el copón dorado, por encima de su cabeza, la sangre menstrual de una tintura.

## “Sirena negra”, de Rafael Pérez Estrada

### Sirena negra

En las alcantarillas y cloacas de New York, entre caimanes y cocodrilos hechos a la noche perpetua de las humedades, vive, en pleno siglo XX la más hermosa de las sirenas. Nacida de una mitología en la que el poder, la acción y la aventura juegan un papel muy importante, la sirena negra profundiza el gran silencio de la ciudad. Sus ojos brillan blues y sus caderas balancean el calor de una caricia imposible. De igual manera que sus hermanas de la Grecia antigua, goza de un canto sensual muy convincente que atrae a las hormigas a sus trampas cónicas como las de las hormigas leonas. Satisfecho el rito de la muerte, estos seres lanzan gritos de desesperación y locura, palabras en apariencia inconexas que, sin embargo, hablan de una luna que ellas nunca verán, de un planeta distante que orienta las horas del amor a quienes lo contemplan<sup>157</sup>.

En la antología de la que hemos tomado este microrrelato, se indica que su fuente es el volumen recopilatorio de Rafael Pérez Estrada titulado *Antología. 1968-1988* (1989)<sup>158</sup>. Es decir, el texto sería anterior a *La sombra del obelisco* (1993) y a *El domador* (1995), sus dos libros con mayor presencia de microrrelatos.

Se trata de un texto que refleja ciertas constantes en la obra del autor, agudizadas en la tercera época de su producción: la pasión por la brevedad, la superación de los límites genéricos, los ecos del decadentismo, del surrealismo y del postismo, la inclinación hacia lo culturalista y, por último, la atracción por lo fantástico, expresado mediante la metáfora, el símbolo y la alegoría (Valls, “*La imaginación...*” 143-64).

En “Sirena negra” se superponen varias referencias culturales, ya que se reelabora y recontextualiza el mito de la criatura marina de tradición clásica (*sus*

---

<sup>157</sup> Este microrrelato se puede encontrar en la antología *Grandes minicuentos fantásticos*, 71.

<sup>158</sup> Rafael Pérez Estrada (edición de Antonio M. Garrido Moraga). *Antología. 1968-1988* (1989) Málaga: Ayuntamiento, Colección Ciudad del Paraíso, 1989.

*hermanas de la Grecia antigua...*) y se impregna de otros modelos y tradiciones culturales: el monstruo bíblico Leviatán, que habita en el inframundo (*En las alcantarillas y cloacas...*); las leyendas urbanas en torno a este espacio (*entre caimanes y cocodrilos...*); o el prototipo de cantante de *blues*, mujer afroamericana de físico rotundo que imaginamos en cualquier club neoyorquino en torno a los años treinta. Todo ello para expresar el tópico universal del hermanamiento de Eros y Thanatos en esta figura mitológica que encarna la desesperación provocada por la imposibilidad de amar, que en último extremo lleva a la destrucción y a la muerte.

El mito se sitúa en un marco espacio-temporal concreto y conocido: Nueva York, siglo XX. Es un marco desposeído de la grandiosidad de las epopeyas griegas: la sirena ya no habita en la libertad e inmensidad del océano, sino que se ve marginada y recluida a las cloacas de la ciudad; tampoco los hombres son héroes valerosos, sino *hormigas* que son atraídas a las alcantarillas; los dulces y engañosos cantos mágicos han sido sustituidos por melancólicos *blues*, que este espíritu caído entona y refleja en sus tristes ojos, esperando la respuesta de una *caricia imposible*.

En el discurso, la actualización del mito se lleva a cabo mediante la mixtura de alusiones y símiles que evocan los poderes mágicos de las criaturas originales con los recursos líricos que enfatizan su condición de seres arrojados a un mundo abismal, carentes de lo que más ansían. El inframundo en que vive la sirena negra se expresa en imágenes de gran fuerza sensorial (*noche perpetua de las humedades; el gran silencio de la ciudad; trampas cónicas*); su condición de ser desgraciado, con sutiles sinestias (*Sus ojos brillan blues; sus caderas balancean el calor de una caricia imposible*); el amor que se vive en un mundo antitético al suyo y vetado para ella, con símbolos (*una luna que ellas nunca verán; planeta distante*); y su desesperación, con términos precisos (*gritos de desesperación y locura*).

Con la recontextualización de una figura mítica se profundiza en su significación simbólica y se actualiza, ya que ese ser desgraciado al que se le niega la posibilidad de amar y ser amado, que vive en su infierno particular, habita entre nosotros, en cualquier ciudad.

### **FOCALIZACIÓN INUSUAL**

En muchos microrrelatos, lo insólito o sorprendente procede de la perspectiva desde la que aborda la historia. La visión del mundo se distorsiona cuando se focaliza desde el punto de vista de un ser fantástico, un animal o un objeto. Además, la adopción de un punto de vista inusual puede afectar a la voz narrativa con que se modaliza el discurso, por lo que podemos encontrar a estos seres como narradores protagonistas en primera persona o como personajes cuyo discurso es introducido por un narrador omnisciente en tercera persona. En muchas ocasiones, estas peculiares focalizaciones suponen un doble desplazamiento: por un lado, la perspectiva, que habitualmente se ejerce desde un punto de vista humano, se animaliza o cosifica; y, por otro lado, animales y objetos desde los que se focaliza la historia se personifican, ya que adquieren facultades humanas entre las que se puede incluir la capacidad de expresarse verbalmente.

Son muchos los ejemplos en que se aprecia la animalización de la perspectiva. En algún caso, el narrador es omnisciente y relata desde la tercera persona. En “La araña”, de David Lagmanovich, el narrador ofrece la visión del entorno desde la experiencia vital de una araña que, pese a las similitudes con la actividad de Penélope, vive ajena a este elemento culturalista. Y en “Descansos de la escritura”, de Hipólito G.

Navarro, se mantiene el narrador en tercera persona, pero la focalización se modifica a lo largo del relato desde el personaje-escritor a las moscas con las que se enfrenta:

Para las horas así, digamos jodidillas, no malas del todo pero pasando un poco de regulares, pues tenía eso, un botecito de cristal con su tapón de corcho, y con una cuerda lo colgaba del techo...  
[...] Luego las moscas, con los ojos pegados al cristal, lo veían derrotado en un sofá, sudando, mientras ellas apuraban los últimos vaivenes pendulares, ya más relajadas, antes de contar las bajas.

En la mayoría de los casos, esta focalización inusual se refleja también en la voz narrativa y nos encontramos con relatos protagonizados por un animal que, además, es quien narra en primera persona. El narrador protagonista de “El sueño”, de Luis Mateo Díez, es un cachorro de especie sin determinar, que relata su desasosiego tras un extraño sueño. En “Territorios”, de Hipólito G. Navarro, un perro narra su fascinación por marcar territorios con su micción. Y en “Hasta el fin del mundo (amour fou)”, de Manuel Moya, un toro enamorado de una vaca relata su cambio de rumbo durante uno de los encierros de San Fermín. A veces, este punto de vista narrativo tiene efectos humorísticos, como en “La gran flauta”, de Julio Cortázar, cuyo protagonista -un canario que se queja del escaso reconocimiento de sus dotes musicales por parte de sus dueñas- se expresa con habla porteña, recursos onomatopéyicos y símbolos matemáticos:

[...] Por la forma en que me imitan, silbando para estimularme (para estimularme, las desgraciadas) se ve que lo único que captan es la parte más vulgar y asequible de mi ejecución, digamos cuando estoy calentando los reactores y entre buche y buche de agua ensayo algunos bz bz bz, tri tri, tió tió tió, bz bz bz; en cambio se pierden irremediablemente el momento en que hago tj tj tj apk apk  $\infty \infty \infty \sqrt{\quad}$   $\alpha\beta = \text{imp imp}$

¿De qué sirven la inspiración y el talento cuando el público no está al alcance del artista, puta que las parió?

Los microrrelatos en que un objeto focaliza la acción suponen un paso más, ya que se dota de “vida” a seres inanimados, a pesar de que se mantenga el narrador en tercera persona. En “El Espejo que no podía dormir”, de Augusto Monterroso, el mundo representado se ofrece desde la perspectiva de un espejo neurótico. Y en el siguiente ultrabreve de Miguel Saiz Álvarez, el punto de vista se desplaza, contraviniendo la focalización habitual de la típica escena que se recrea:

#### El globo

Mientras subía y subía, el globo lloraba al ver que se le escapaba el niño.

A veces, la animación del objeto se lleva hasta el extremo de concederle la capacidad de hablar, como en “Habló el bisturí”, de Ramón Gómez de la Serna; o incluso de ser un narrador que relata su experiencia en primera persona, como el de “La melancolía de los gigantes”, de Ángel Olgoso, microrrelato con cierta tesis ecologista en que es el propio árbol quien cuenta su sufrimiento al ser talado.

También resulta inusual para el lector que el narrador protagonista sea un personaje arquetípico al que habitualmente no se le concede esta categoría en el discurso narrativo. Se trata de personajes sobrenaturales, fantásticos o terroríficos que ofrecen una perspectiva que contrasta con la que conocen los lectores y le hacen relativizar modelos asentados en su acervo cultural. Ya se han visto algunos ejemplos de este tipo de narrador entre los microrrelatos fantásticos, a los que aquí se podrían añadir otros: el recién fallecido, que despierta el día después de su muerte, en “¡Sorpresa!”, de José Costa Santiago; el monstruo criminal, que comparte con el lector los momentos en que espera a que los habitantes del pueblo que ha devastado vengan a

matarlo, en “Última escena”, de Fernando Iwasaki; los vampiros, que se sienten amenazados por los seres humanos, en “País de vampiros”, de José María Merino. En el siguiente fragmento, perteneciente a “Soy un fantasma”, de Pedro Herrero, el fantasma que huye del castillo donde habitaba relata el final de su incierto periplo:

[...] Tampoco ayudó mucho que dijera que mi trabajo consistía justamente en asustar a los incautos que visitaban mis dominios. Así que me metieron en la cárcel. Y ya ven lo que son las cosas: aquí les hace gracia que alguien como yo no dé miedo a nadie. Y a mí me da miedo solo de pensar que ellos no me hacen ninguna gracia.

También en algunos microrrelatos metaliterarios se aprecia la modificación de la perspectiva habitual. El punto de vista se cosifica en “Copyright”, de Pere Calders, cuyo narrador es el propio libro, que relata su peregrinaje comercial desde el momento de la escritura hasta su venta. Y en “Sin título”, de José María Merino, el personaje es el propio relato ultracorto, cuyas palabras son introducidas por el narrador:

“Sin título”

-Si supierais lo que he menguado –dijo el relato, y terminó.

Otros textos adquieren una dimensión metaficcional al dislocar la jerarquía de las categorías narrativas, según técnicas de metalepsis de amplia tradición literaria en que se traspasa la línea divisoria entre realidad y ficción. En “Reparto”, de Sandra Bianchi, el personaje -y no la actriz que lo interpreta- se queja amargamente de su forzada muerte en el capítulo trece de una serie televisiva. En “Subliteratura”, de Óscar Gutiérrez Villarejo, esta dislocación metanarrativa se plantea por medio de un narrador en tercera persona que presenta al personaje y al autor en el mismo plano ficcional. En

el siguiente relato de Ana María Shua, el narrador protagonista es un personaje que desde su plano ficcional se refiera a un supuesto autor empírico:

“Torpezas literarias”

Cuando los malos narradores no saben qué hacer con un personaje, lo suicidan sin piedad y sin arte. Mi autor debe de ser un desastre.

**“Última escena”, de Fernando Iwasaki**

**Última escena**

Al fin los de la aldea decidieron matar al monstruo. No quisieron creerme cuando las ovejas de la viuda del molinero amanecieron degolladas. Recuerdo sus cuerpos esponjosos, abiertos como granadas y barnizados de luna. Luego vino la matanza de los establos comunales, garañones abiertos en canal y una repugnante sensación de sangre y moscas en la boca. El alcalde insistía en organizar batidas contra los lobos, mas yo sabía que ellos no habían sido. Pensaron que estaba ebrio, perturbado, enloquecido. Tampoco me hicieron caso cuando la bestia despedazó a los mendigos y pedigüños de la villa, ni cuando hallaron en el arroyo los despojos del sacristán, un hombre innecesario. Con los niños fue distinto: cada muerte socavó la confianza en las autoridades y la necesidad de venganza les conminó a creerme.

Por eso han venido trayendo antorchas y lazos, garrotes y hoces, para emboscar la aparición del monstruo. Les pido que aguarden la luna llena y escucho las maldiciones apagadas. Tal vez sigan dudando. Los veo tan asustados restregando sus armas, que no los imagino destrozando a la criatura. Cuando la luna esté en lo alto, me pregunto cuál de ellos me atacará primero<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Este microrrelato se puede encontrar en las antologías *Grandes minicuentos fantásticos*, 139; y *Fábula rasa*, 100.

El volumen de microrrelatos al que pertenece este texto, *Ajuar funerario* (2004)<sup>160</sup>, es uno de los hitos fundamentales en la micronarrativa hispánica del siglo XXI. Además del éxito entre los lectores y la crítica, esta obra ha merecido la atención de numerosos estudiosos que en múltiples artículos y ponencias han visto en ella un homenaje a la literatura de terror desde el ámbito del microrrelato y han ensalzado el dominio magistral que su autor tiene del género (Kristal, “Sobre ajuar funerario...”; Paz Soldán, “Del lenguaje figurado...”; Areta, “Claves de Ajuar funerario...”; o Noguerol, “El escalofrío...”, entre otros).

Pero si hemos seleccionado este microrrelato entre los que denominamos insólitos y, más concretamente, entre aquellos que consiguen este efecto al presentar una focalización inusual, no es por su pertenencia al género de terror o por el componente fantástico –posible transformación en criatura monstruosa-, sino por la maestría con que se reelaboran cuadros y motivos, reconocibles por el lector, desde una nueva perspectiva.

Con la narración en primera persona se insiste en la personalidad del monstruo y en sus deseos de acabar con el sufrimiento ajeno, ya que conduce al pueblo hacia el asesino que aterroriza al pueblo –él mismo-, a sabiendas de que le espera una muerte segura. Además, lejos de lo que cabría esperar, este narrador protagonista no da muestras de angustiosa culpabilidad o remordimiento que le impulsen a desvelar su secreto, sino que adopta una actitud fría ante sus crímenes y condescendiente con los seres humanos que los sufren. Este “aire de inocencia” aporta al relato un contrapunto humorístico que contrasta con la gravedad de los hechos que se narran.

La historia del microrrelato remite a un argumento recurrente en relatos y películas de terror: un pueblo masacrado cruelmente por una bestia; el linchamiento del

---

<sup>160</sup> Fernando Iwasaki. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

monstruo; la metamorfosis que este sufre a la luz de la luna... Poco importa que el lector la identifique con la historia de la criatura creada por Frankenstein, de un licántropo o de un vampiro. Lo fundamental es que reconozca a un protagonista monstruoso capaz de cometer las más terribles atrocidades y a un colectivo, masacrado y aterrorizado, que ha de exterminarlo.

En el discurso el narrador adopta la primera persona. En apariencia, es un narrador testigo, aunque los indicios de que en realidad se trata de un narrador protagonista salpican todo el texto y se confirman al final. Estos indicios afectan a la significación de los verbos con que se expresa el narrador (*Recuerdo; yo sabía; Les pido; Los veo*) y a la descripción de sensaciones que solo el salvaje agresor puede tener (*repugnante sensación de sangre y moscas en la boca*). Pero hay otras pistas a lo largo del relato que aportan además esa actitud de sereno distanciamiento por parte del asesino y que pone en evidencia la falta de perspicacia por parte de los habitantes del pueblo: la reiterada insistencia del narrador en su conocimiento del fenómeno (*No quisieron creerme...; Tampoco me hicieron caso;...les conminó a creerme*) o las valoraciones sobre víctimas y verdugos (*un hombre innecesario; tan asustados*). Aunque, pese a todos los indicios, la verdad no se revela abiertamente hasta la última línea.

En definitiva, estos procedimientos narrativos y estilísticos con los que se expresa una perspectiva inusual -que afecta a la focalización y a la modalización- consiguen subvertir el cuadro original y parodiar ciertos aspectos de sus actantes, cuyos actores no responden a los rasgos esperados: se cuestiona la capacidad de reacción de las víctimas, cuya obstinación y cobardía se pone de manifiesto desde la superioridad del agresor que, inusitadamente, se muestra más reflexivo y valiente.

## **RUPTURA DE EXPECTATIVAS**

Uno de los rasgos más frecuentes del microrrelato es el desarrollo inesperado de la acción narrativa, propiciado por elementos del discurso como los títulos, los inicios o los cierres. Pero aquí deseamos centrarnos en aquellos relatos en que esos giros narrativos se basan en la ruptura de ciertas expectativas creadas en el lector por irrupción de lo ajeno a su experiencia vital o a su conocimiento del mundo, por la subversión o inversión de ciertos tópicos asumidos o por la introducción de aspectos que no son los habituales según su experiencia lectora. Se podría decir que el narrador “engaña” al lector, haciéndole creer que ambos comparten ciertos saberes -universales, históricos, culturales- para distorsionarlos o cuestionarlos, reorientar el desarrollo narrativo hacia lo inesperado o cerrar el relato con una epifanía sorpresiva o con un final abierto y enigmático. En muchos de los microrrelatos insólitos que hemos citado se pueden apreciar estos procedimientos. Veamos algunos más.

A veces, en los microrrelatos se introduce lo enigmático mediante un final abierto que invita a múltiples interpretaciones sobre nuestro conocimiento del mundo y de las leyes naturales, lo cual ocasiona inseguridades al lector. Así, el demonio, protagonista en “Tentador”, de José Emilio Pacheco, es tentado por el Cielo, con lo que se pone en duda la clara diferencia entre el bien y el mal. Y la conversación cotidiana entre la pareja protagonista de “El salto cualitativo”, microrrelato de Augusto Monterroso, deja entrever que no pertenecen a la especie humana, lo que abre la posibilidad de nuestra coexistencia con otras especies inteligentes:

El salto cualitativo

-¿No habrá una especie aparte de la humana –dijo ella enfurecida arrojando el periódico al bote de la basura- a la cual poder pasarse?

-¿Y por qué no a la humana? –dijo él-.

La distorsión o el cuestionamiento de valores universales se pueden conseguir con “falsos” planteamientos que devienen en chocantes epifanías, que dejan al descubierto ciertas miserias humanas y oponen interés a amor, desconfianza a confianza, fingimiento a autenticidad, egoísmo a generosidad... Por ejemplo, el amor filial se cuestiona en microrrelatos como “Los dolientes”, de René Avilés Fabila, en que el ambiente de duelo tras la muerte de la madre se transforma en una frenética actividad que evidencia la avaricia de los hijos por la herencia; o en “Bellísima”, de Edmundo Kulino, cuyos título e inicio transmiten las hondas emociones de un hijo al contemplar amorosamente el cadáver de su madre, para descubrirse finalmente que esta ha sido asesinada por él mismo. Se llega incluso a poner en duda el instinto maternal, asociado en el inconsciente colectivo al amor y a la ternura sin límites, que en “El pelado”, de Cristina Elda Nieto, se ven sustituidos por odio y miedo de la madre a la criatura recién nacida:

Por fin ha nacido la criatura. Ese ser de menos de tres kilos la tiraniza. No comprende su afán de fruncir la cara morada para destaparse la nariz. La maneja con el llanto, el sueño cambiado y los cólicos intestinales. El odio y el miedo, sus dos grandes compañeros, la invaden, la marean.[...]

Sin duda, uno de los valores más controvertidos es el amor y sus atributos de autenticidad, generosidad, fidelidad o pasión. Podemos encontrar muchos microrrelatos que contravienen y desenmascaran estos principios: en “Diálogo amoroso”, de Sergio Golwarz, la generosidad; en “Artistas del trapecio”, de Ana María Shua, la fidelidad; en “Revelación”, de Rubén Abella, la autenticidad de las relaciones amorosas; en “Centrifugado”, de Patricia Esteban Erlés, la compasión; y en “Suicidio o morir de

error”, de Dulce Chacón, la promesa de amar hasta la muerte y el concepto romántico de muerte por amor. Reproducimos este último:

#### Suicidio o morir de error

Antes de estrellarse contra el suelo, la miró con asombro. Saltaremos juntos –le había asegurado la bella bellísima-. Una. Dos. Y tres. Y él se precipitó. Y la bella bellísima le soltó la mano. Y desde lo alto, asomada bellísima en azul, le juró que la amaría hasta la muerte.

El tratamiento de la pasión amorosa sorprende en “El amor”, microrrelato erótico de Andrés Neuman, cuyo protagonista siente especial predilección por la parte paralizada de su amada, impedida en una silla de ruedas. Y la tensión del encuentro clandestino se desmorona en “Amante”, de Juan Romagnoli, ya que al final del relato se descubre que el “amante” es el cajero automático:

[...] Mientras me acomodo el vestido y guardo mis cosas en la cartera, él me recuerda que no olvide retirar mi tarjeta. No bien salgo, cierra la puerta discretamente.

Algunos tópicos comúnmente aceptados también sufren estas distorsiones. Los papeles de agresor y víctima se intercambian en “Rueda de reconocimiento”, de Manuel Sánchez Vicente. La validez de la educación diferenciadora entre sexos queda anulada en el desarrollo narrativo de “La ley natural”, de Juan Armando Epple. El equilibrio y la armonía que emanan de la música se trastocan en violencia y paroxismo en “Música”, de Julia Otxoa. Incluso la inocencia asociada a la infancia se puede ver comprometida, como en “El niño al que se le murió el amigo”, de Ana María Matute, o en dos microrrelatos que ofrecen versiones inusuales de días señalados en la etapa infantil: un trágico día de Reyes Magos en “Problemas con la correspondencia”, de Federico

Fuentes Guzmán, y un curioso recuerdo del día de la Primera Comuni3n en “El 3lbum”, de Fernando Iwasaki. Transcribimos el final de este 3ltimo:

[...] Todo lo anot3 en mi 3lbum: c3mo se llamaba el obispo, qui3nes fueron a mi fiesta y qu3 regalos me llevaron. Me encanta mi 3lbum de primera comuni3n, lleno de cera, de fotos, de c3ngulos y de las estampas de mis amigos. Aunque la p3gina que m3s me gusta es la que tiene la hostia pegada.

Otros t3picos que se revisan son de amplia tradici3n literaria. Dos de ellos, el car3cter inexorable de la muerte y el *locus amoenus*, se abordan en sendos relatos de Eugenio Mandrini: “Todos los ep3logos conducen a uno” y “Los fen3menos de la belleza”. Y en “Retrovisor”, de Carmela Greciet, la protagonista parece esquivar la fatalidad del destino, configurada en un kamikaze que conduce en sentido contrario por la autopista, aunque su intervenci3n para contravenir el principio cl3sico ocasiona un sufrimiento a3n mayor, la muerte de sus hijos, que viajan en el coche que la sigue, conducido por una amiga:

[...] Escuchaba m3sica en la radio cuando, surgido de la nada, apareci3 frente a m3 el Kamikaze, los ojos amarillos del Kamikaze.

Logr3 esquivarlo de un volantazo.

Mir3 hacia atr3s sintiendo que yo era mi pasado, que el futuro estaba sucediendo a mis espaldas.

Por 3ltimo, hemos incluido en esta categor3a microrrelatos que ofrecen versiones de personajes o hechos hist3ricos, diferentes a las que tenemos por ver3dicas. Isabel I, la protagonista de “La reina virgen”, de Marco Denevi, es un hombre disfrazado de mujer, cuyo travestismo fue impuesto por su madre, Ana Bolena. El Titanic no se hunde en “El efecto iceberg (ensayo)”, de Jos3 Mar3a Merino. Y en “T3neles de la esperanza”, de

Juan Pedro Aparicio, los nazis de los campos de concentración alemanes facilitan a los prisioneros ingleses la construcción de túneles para alentar su fuga y elevar su estado de ánimo.

### “Revelación”, de Rubén Abella

#### Revelación

Por casualidad ella entra en la cafetería Riofrío y ve a su amante en una mesa del fondo, charlando con unos amigos. Lo conoce desde hace dos meses y está muy ilusionada, pues intuye que por fin ha encontrado al hombre de su vida, alguien que la entiende y la respeta, que colma sus anhelos más íntimos, dentro y fuera del lecho. Pide un cortado en la barra. Saca del bolso el teléfono móvil y, con la piel sublevada, viéndolo sin que él la vea, lo llama para darle una sorpresa y, por qué no, proponer una cita rápida en el cercano hotel NH. En la cafetería empieza a sonar una insulsa melodía electrónica. Él mira la pantalla del teléfono, pero en vez de contestar se la muestra a sus amigos y, con un gesto burlón, corta la llamada. Ella, desconcertada, llama de nuevo. Vuelve a llenar el aire el soniquete machacón y sin matices. Él corta otra vez la llamada. A continuación teclea un mensaje y, antes de enviarlo, lo hace circular por la mesa para que todos lo lean. Ella lo recibe unos segundos más tarde: «Estoy reunido, amor. Luego te llamo». En la mesa no paran de reírse. Llega el cortado. Presa de un temblor repentino, ella deja unas monedas sobre la barra y se va sin probarlo.<sup>161</sup>

Aunque, como indica Fernando Valls en su bitácora *La nave de los locos* y en la antología subsiguiente, este microrrelato permanecía inédito en el momento de su inclusión, aparecería más tarde en el volumen que Rubén Abella tituló *Los ojos de los peces*<sup>162</sup>. Tanto el autor como la crítica han señalado que el planteamiento temático y compositivo de este libro presenta ciertas peculiaridades (entrevista al autor de Roberto

<sup>161</sup> Microrrelato consultado en *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*, 254-255.

<sup>162</sup> Rubén Abella. *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

Jiménez; y reseñas de José Manuel Huerga, Daniel Sánchez Bonet, Fernando Conde y J. Tovar<sup>163</sup>): los ojos de los peces, como metáfora de la conciencia, escrutan lo que se oculta tras la realidad perceptible, lo que causa conflictos e incertidumbres que ha de resolver el ser humano; por tanto, el tema de fondo es la apariencia, que al revelar su verdad provoca tragedias cotidianas, relatadas en los microrrelatos del libro; y sus historias son independientes y autónomas, aunque se encuentran conectadas por personajes y espacios que se reiteran y entrelazan y, en consecuencia, integran un libro unitario.

Dado que tomamos el microrrelato de una antología, no podemos detenernos en su función en la estructura compositiva de la fuente, pero es fácil observar que el planteamiento temático y técnico de “Revelación” responde plenamente al del libro del que procede y está íntimamente relacionado con la tendencia en que lo hemos inscrito, la búsqueda de lo insólito por la ruptura de las expectativas del lector.

Los hechos relatados no son más que manifestaciones de una sociedad inauténtica y superficial en que se traicionan principios universales con total normalidad y en la que el engaño es percibido como proeza y osadía. Además, se supone que es una sociedad igualitaria, aunque en realidad esconde rémoras machistas perceptibles en comportamientos cotidianos. La existencia imposible del amor auténtico se ofrece como una revelación, tal como se indica en el título, ya que el narrador se sitúa en el plano de las apariencias para ir desvelando paulatinamente la cruel realidad.

La historia se focaliza desde la mujer –aunque el discurso se modalice desde la tercera persona narrativa-, que va viendo cómo su ilusión inicial se trastoca progresivamente en desengaño. Por eso el narrador ejerce una omnisciencia restringida al personaje protagonista: en un primer momento nos hace compartir sus reflexiones

---

<sup>163</sup> Última fecha de consulta de la información procedente de páginas *web* y *blogs*: 30/11/2011.

(*intuye que por fin ha encontrado al hombre de su vida...*), sensaciones (*con la piel sublevada*) y deseos (*proponer una cita rápida en el cercano hotel NH*); tras el desencadenante de la llamada a su amante, asistimos a su desconcierto (*desconcertada*), que manifiesta en la reiteración de sus actos (*llama de nuevo*); y, finalmente, participamos de su reacción al constatar la verdad, en el anticlímax final del relato (*Presa de un temblor repentino...*).

El amante solo es percibido desde la subjetividad del pensamiento de la protagonista (*el hombre de su vida...*) y desde su mirada, con la que se relata un comportamiento que contradice las reflexiones iniciales (*con un gesto burlón, corta la llamada; lo hace circular por la mesa para que todos lo lean*). El clímax del relato se expresa intencionadamente con la objetividad que aporta el estilo directo en que aparece el mensaje con el que se consuma el engaño: *Estoy reunido, amor. Luego te llamo.*

De este modo, la ruptura de expectativas se lleva a cabo en un doble plano, ético y estético: se anula el tópico de la autenticidad del amor, insinuado al principio, y se invierten los indicios narrativos iniciales en una progresión cuyo desenlace no da lugar a equívocos.

MICRORRELATOS INSÓLITOS			
	TÍTULOS	AUTORES	PRESENCIA EN VARIAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA
MUNDOS IGNOTOS Y ENIGMÁTICOS	<i>A puertas cerradas</i>	Rosalba Campra	PFSB2 (151)
	<i>Alegría del cronopio</i>	Julio Cortázar	PFSB (55)
	<i>Costumbres</i>	Antonio Fernández Molina	LMH (193)
	<i>El dinosaurio</i>	Augusto Monterroso	LMH (335); OA (119); LOM (90)
	<i>El monte</i>	Max Aub	LMH (54); DVC (65); OA (65); GMF (192)
	<b><i>En Cejunta y Gamud, 8</i></b>	<b>Antonio Fernández Molina</b>	<b>DMA (121)</b>
	<i>Ispahan</i>	José Emilio Pacheco	GMF (188)
	<i>La ciudad de los cardiacos</i>	Ramón Gómez de la Serna	LMH (215)
	<i>La mujer del desierto</i>	Carlos A. Schilling	DMA (122)
	<i>Pueblo dormido</i>	Eugenio Mandrini	GH (45)
	<i>Tema del fin del mundo</i>	Adolfo Bioy Casares	LMH (95)
	<i>Teoría de las puertas</i>	Luis Vidales	LMH (437)
	JUEGO DE CONTEXTOS	<i>A quien pudiera interesar</i>	Luis Azuaje
<i>Adánica</i>		Juan Armando Epple	DMA (49)
<i>Después del juicio</i>		Fabián Vique	LNL (250-251)
<i>Doncella y unicornio I</i>		Ana María Shua	OA (128)
<i>El baño de Diana</i>		Gustavo Martín Garzo	MPM (162)
<i>El centauro</i>		Vicente Muñoz	DVC (107)
<i>Génesis, 3</i>		José María Merino	CQ (81); MM (184)
<i>La búsqueda</i>		Edmundo Valadés	LMH (432); PFSB (162); LOM (133)
<i>La partida</i>		Javier Puche	MA (180)
<i>La peluquería</i>		Cristina Peri Rossi	MPM (118)
<i>La princesa está triste</i>		José Antonio Martín	LMH (299)
<i>Opus 1</i>		Armando José Sequera	OA (137)
<i>Reflejo</i>		Ildiko Nassr	LNL (320)
<i>Se abrió la temporada de caza</i>		Fernando Aínsa	CQ (37)
<b><i>Sirena negra</i></b>	<b>Rafael Pérez Estrada</b>	<b>GMF (71)</b>	
FOCALIZACIÓN INUSUAL	<i>Copyright</i>	Pere Calders	LMH (124)
	<i>Descansos de la escritura</i>	Hipólito G. Navarro	PFSB2 (123); MPM (234)
	<i>El Espejo que no podía dormir</i>	Augusto Monterroso	GMF (207)
	<i>El globo</i>	Miguel Saiz Álvarez	GH (49); PFSB2 (213)
	<i>El sueño</i>	Luis Mateo Díez	LMH (177); GMF (264); FR (256); LOM (165); MM (225); PFSB2 (207)
	<i>Habló el bisturí</i>	Ramón Gómez de la Serna	GMF (204)
	<i>Hasta el fin del mundo (amour fou)</i>	Manuel Moya	LNL (180)
	<i>La gran flauta</i>	Julio Cortázar	LMH (147)
	<i>La melancolía de los gigantes</i>	Ángel Olgoso	MA (75); LNL (192); MPM (256)
	<i>La tejedora</i>	David Lagmanovich	MPM (40)
	<i>País de vampiros</i>	José María Merino	MM (188)
	<i>Reparto</i>	Sandra Bianchi	PFSB2 (99)
	<i>Sin título</i>	José María Merino	MM (192)
	<i>¡Sorpresa!</i>	José Costa Santiago	GH (57)
	<i>Soy un fantasma</i>	Pedro Herrero	LNL (122-123)
	<i>Subliteratura</i>	Óscar Gutiérrez Villarejo	QL (105)
	<i>Territorios</i>	Hipólito G. Navarro	PFSB (83); LOM (289)
	<i>Torpezas literarias</i>	Ana María Shua	CQ (144)
	<b><i>Última escena</i></b>	<b>Fernando Iwasaki</b>	<b>GMF (139); FR (100)</b>

<b>RUPTURA DE EXPECTATIVAS</b>	<i>Amante</i>	Juan Romagnoli	LNL (194)
	<i>Artistas del trapezio</i>	Ana María Shua	LNL (112)
	<i>Bellísima</i>	Edmundo Kulino	QL (23)
	<i>Centrifugado</i>	Patricia Esteban Erlés	PFSB2 (169)
	<i>Diálogo amoroso</i>	Sergio Golwarz	DMA (27)
	<i>El álbum</i>	Fernando Iwasaki	MPM (250)
	<i>El amor</i>	Andrés Neuman	MPM (356)
	<i>El efecto iceberg (ensayo)</i>	José María Merino	CQ (86)
	<i>El niño al que se le murió el amigo</i>	Ana María Matute	HM (395)
	<i>El pelado</i>	Cristina Elda Nieto	LNL (219)
	<i>El salto cualitativo</i>	Augusto Monterroso	LMH (333)
	<i>La ley natural</i>	Juan Armando Epple	MPM (148)
	<i>La reina virgen</i>	Marco Denevi	PFSB (46)
	<i>Los dolientes</i>	René Avilés Fabila	LMH (67)
	<i>Los fenómenos de la belleza</i>	Eugenio Mandrini	GH (53)
	<i>Música</i>	Julia Otxoa	PFSB2 (113); MPM (197)
	<i>Problemas con la correspondencia</i>	Federico Fuertes Guzmán	MPM (310)
	<i>Retrovisor</i>	Carmela Greciet	LNL (196)
	<b>Revelación</b>	<b>Rubén Abella</b>	<b>LNL (254-255)</b>
	<i>Rueda de reconocimiento</i>	Manuel Sánchez Vicente	RC2 (147); LNL (311)
<i>Suicidio, o morir de error</i>	Dulce Chacón	PFSB (141)	
<i>Tentador</i>	José Emilio Pacheco	GMF (41)	
<i>Todos los epílogos conducen a uno</i>	Eugenio Mandrini	GH (31)	
<i>Túneles de esperanza</i>	Juan Pedro Aparicio	MM (172)	

*Cuadro 10*



## **CAPÍTULO 19**

### **MICRORRELATOS ALÓGICOS**

Hay microrrelatos que se sitúan fuera de la lógica porque contravienen el pensamiento racional. Pueden presentar un mundo caótico, acontecimientos que se precipitan según una línea absurda o personajes con percepciones delirantes o cuyas reflexiones y conductas resultan aparentemente contradictorias o incoherentes. Algunos de ellos son de raíz vanguardista y reflejan una percepción onírica de la realidad. En otros muchos, se parte de desviaciones de la lógica verbal, con las que se propone no solo otra forma de interpretar el lenguaje sino, sobre todo, la incidencia que esta interpretación oblicua puede tener en el mundo que se refleja en la ficción. En cualquier caso, se trata de microrrelatos en que se difumina el límite entre verdad y falsedad, que cuestionan el conocimiento racional o que plantean zonas de incertidumbre entre lo natural y lo simbólico.

#### **UN MUNDO CAÓTICO**

Más allá de la creación de mundos inverosímiles o fantásticos, en algunos microrrelatos se refleja un mundo que no se rige por las leyes racionales y en que el transcurso de los acontecimientos se aparta de toda lógica. El entorno conocido se transforma así en un mundo caótico e irracional en el que los personajes o el propio narrador se sienten desconcertados, confundidos e incluso atrapados.

Como indicábamos, el caos que percibe el narrador o los personajes no siempre se explica por elementos fantásticos o inverosímiles. Hay microrrelatos en que se presentan mundos realistas pero tan complejos, confusos o irracionales que resultan perturbadores. Generalmente, son relatos con fuerte carga crítica porque la realidad caótica que ofrecen no es otra que la misma en que vivimos: en “Sugerencia para principiar un libro”, de René Avilés Fabila, se denuncia la falta de unidad y solidaridad entre los seres humanos, enfrentados por su procedencia, religión, idioma o etnia; en “1969. En cualquier ciudad alguien”, de Eduardo Galeano, se presenta una sociedad marcada por la injusticia, la pobreza y la alienación, lo que puede abocar a sus individuos a la enajenación; y en “Encuentros lejanos”, de Gabriel Jiménez Emán, se perciben con perplejidad los complejos procesos de interconexión que hacen posible la globalización de las comunicaciones virtuales a partir de algo tan aparentemente sencillo como *hacer funcionar la primera tecla del ordenador*.

También es posible que el microrrelato se sitúe en una “zona de ambigüedad”, de modo que el lector puede interpretar que el mundo no se rige por las leyes de lo razonable, coherente y verosímil, pero también puede deducir que solo es el protagonista quien lo percibe así. De hecho, se cuidan especialmente aquellos aspectos narrativos que potencian esta ambigüedad: la modalización desde la primera persona de la narración aporta verosimilitud y no existen indicios de que lo relatado sea fruto de alucinación alguna. Se trata de microrrelatos de raíz surrealista cuyo desarrollo narrativo arroja una realidad alternativa percibida por el narrador protagonista: “Abrió los ojos”, de Juan Ramón Jiménez; “El elefante”, “Mi salud” y “La oficina”, de Antonio Fernández Molina; “Destino”, de Luis Mateo Díez; o “Goteras”, de Juan José Millás. Reproducimos el final de este último:

[...] Una noche, me despertó lo que creí que era el ruido de un grifo mal cerrado. Pero era la radio de la mesilla, cuyo rumor se parece al de una fuga de agua. De sus entrañas goteaban, como lágrimas, unas palabras que habían formado ya un charco en el parqué. Me incliné sobre él y vi que estaba compuesto por los pensamientos más tristes de quienes telefoneaban a las emisoras por la noche. Eran turbios también, como los míos, porque antes de filtrarse por las grietas del receptor habían recorrido la calavera de la realidad. Probé uno de estos pensamientos con la punta de la lengua y reconocí su sabor. Fue un respiro comprobar que la calavera de la realidad y la mía se parecían tanto. No estaba solo.

Próximos a lo fantástico son otros microrrelatos en que se presentan acciones narrativas que contravienen la lógica, para desconcierto de los personajes. El irónico título de un relato de Ginés Cutillas, “El equilibrio del mundo”, nos acerca a la realidad incomprensible de una familia de estabilidad imposible, ya que a lo largo de su vida el padre acepta las sustituciones constantes de sus hijos, aunque no las comprende. Y la desorientación y el caos se trasladan a la creación literaria en “A la deriva”, de Evelio José Resero, microrrelato cuyo carácter metaliterario se descubre al final, tras un discurso sin pausas que refuerza la sensación de angustia:

Encontró en el bosque a un niño de once años que le dijo que en realidad no era un niño de once años y tampoco un niño sino una niña de quince años y que además no estaba en el bosque sino en un valle [...] a lo mejor tampoco él era él sino era otro y que bien pudiera suceder que ninguno de los dos supiera a qué atenerse finalmente frente a un autor que huye inmóvil en la calle bajo esta lluvia dura y permanente.

En este grupo hemos incluido también aquellos microrrelatos en que se plantea la máxima de “el mundo al revés”, como en la mutación de “El cigarrillo”, de Enrique Anderson Imbert, relato en que es el cigarro quien se fuma al hombre. Y con este planteamiento, pero próximo a la ciencia-ficción, encontramos “Corazón de mandril”,

de Juan Pedro Aparicio, que presenta un sistema social en que se ha alterado el equilibrio entre las especies, de modo que los humanos se sirven de los mandriles como *despensas de órganos*, aunque surge un fallo no previsto que provoca la inversión del sistema:

[...] Un buen día su mandril despensa enfermó de los riñones y ella se empeñó en donarle uno de los suyos. Si se contrariaban sus deseos y el mandril moría, la niña corría serio peligro de enfermar muy gravemente, según dijeron los médicos, por lo que sus padres no tuvieron más remedio que dar su consentimiento. La conmoción fue enorme y el sistema entró en crisis.

### “Destino”, de Luis Mateo Díez

#### Destino

Recuerdo un viaje a Buenos Aires que terminó en Nueva York, otro a Lima que concluyó en Atenas, y uno a Roma que finalizó en Berlín. Todos los aviones que tomo van a donde no deben, pero ya estoy acostumbrado porque, con frecuencia, salgo de casa hacia la oficina y me paso la mañana metido en un taxi que va y viene sin que yo pueda aventurar una dirección exacta.

Cuando regreso, por la tarde, nadie sabe nada de mi mujer ni de mis hijos y, cansado de seguir buscando mi propio rastro, me voy a dormir a un hotel.

Menos mal que, en esas ocasiones, es mi padre el que me encuentra.

No sé lo que será de mí el día que me falte<sup>164</sup>.

Este relato forma parte de la primera versión que Luis Mateo Díez publicó de *Los males menores* (1993)<sup>165</sup>, obra que supone un auténtico hito en la historiografía del

---

<sup>164</sup> Este microrrelato se puede encontrar en las antologías *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, 171; y en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, 221.

<sup>165</sup> Luis Mateo Díez. *Los males menores*. Madrid: Alfaguara, 1993.

microrrelato hispánico. Pero Antonio Fernández Ferrer lo incluye con anterioridad a esa fecha en su antología *La mano de la hormiga...* (1990) y solo indica que lo ha tomado del título *Piezas sueltas*, del que no se aporta más información. Es de suponer que Teresa Gómez Trueba, al componer la selección con que se cierra el volumen *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007) acudió al libro de cuentos citado o bien a la recopilación que el autor tituló *El árbol de los cuentos* (2006)<sup>166</sup>, en la que recoge relatos publicados entre 1974 y 2004. En cualquier caso, *Los males menores* supone una temprana y excelente muestra de microrrelato español, ya que en treinta y cuatro textos de la segunda parte del libro se puede apreciar la maestría con que Luis Mateo Díez maneja los rasgos inherentes al género (Valls, “Los microrrelatos de Luis Mateo Díez...” 205-18; Andres-Suárez, “Relatos hiperbreves de Luis Mateo Díez” 221-41).

En este microrrelato se presenta el destino como una fuerza incontrolable que contraviene constantemente la voluntad del ser humano, de modo que la vida puede convertirse en un caos para el que se no encuentra explicación racional. Este tema se configura en torno al motivo del viaje, que adquiere dimensiones existenciales porque el desplazamiento físico en el espacio y en el tiempo se convierte en forma de conocimiento e introspección: el hombre, arrojado y perdido en un mundo caótico, vive su existencia como un viaje en que elige el rumbo, pero no el destino. Tras comprobar la falta de control sobre su propia vida, lo único que le queda es el refugio en un valor seguro y protector, la figura del padre.

El narrador protagonista va relatando su problema en primera persona. La progresión narrativa va desde lo excepcional a lo cotidiano y desde lo físico a lo espiritual, de modo que va presentando su fallida existencia en una simbólica gradación:

---

<sup>166</sup> Luis Mateo Díez. *El árbol de los cuentos*. Madrid: Alfaguara, 2006.

grandes empresas (viajes truncados a Buenos Aires, a Lima y a Roma), cotidianeidad laboral (quiere ir a la oficina, pero pasa las mañanas deambulando en un taxi), vida familiar (espera encontrar a su familia, pero esta parece no haber existido nunca) e identidad (pierde el rastro de su pasado). La consecuencia inevitable de esa desorientación es el desarraigo y la soledad (*me voy a dormir a un hotel*).

El relato se cierra con una reflexión: la única salvación se encuentra en la protección de un ser superior (*mi padre*), que se encuentra por encima de todo ese caos existencial y que, desinteresadamente, acude en su ayuda cuantas veces haga falta.

Desde nuestro punto de vista, “Destino” admitiría una explicación de raíz cristiana que se alejaría de otras interpretaciones que consideramos algo más forzadas, como el carácter metaliterario que defiende Fernando Valls: “puede leerse como un arte poética en la que los viajes que realiza el personaje nunca son como preveía, pues el destino se presenta siempre incontrolable” (*op. cit.* 215).

## **EL PRECIPICIO DEL ABSURDO**

El desarrollo narrativo de muchos microrrelatos se basa en el comportamiento alógico -o de una lógica cuestionable- de los personajes. Los actos y reflexiones de este tipo se presentan en un abanico variado, ya que pueden ser de carácter irracional, incoherente, absurdo o paradójico. La clave irónica, paródica o satírica suele provocar la sonrisa en el lector, aunque muchas veces se oculta una crítica velada hacia ciertos rasgos del género humano o de las relaciones entre los individuos. En general, el afán reflexivo se combina con el lúdico y, en consecuencia, se abren variadas posibilidades interpretativas.

En la gradación de comportamientos situados en ese abismo, algunos personajes manifiestan la forma más acusada de irracionalidad, ya que no distinguen la realidad de la fantasía surgida de su imaginación. Un perturbado que acude a tomar un tren a un lugar donde jamás ha habido vías ni estación es el protagonista de “El expreso”, de Pere Calders. El personaje de “Natación”, de Virgilio Piñera, adquiere el hábito de *nadar en seco*, pero el final ambiguo cuestiona la frontera entre imaginación y fantasía, ya que ante la preocupación de sus amigos asegura: “De vez en cuando hundo mis manos en las losas y les entrego un pececillo que atrapo en las profundidades submarinas”. El narrador de “Indecisión”, de Gabriel Jiménez Emán, asume la creencia de que su amiga es inmortal, como ella misma le ha asegurado repetidamente, por lo que cuestiona su muerte cuando esta se produce. Y el niño protagonista de “La pesadilla de Peter Pan”, de Fernando Iwasaki, envidia a sus amigos, que en sus fantasías infantiles presumen de tener por padres a héroes de cómic como Batman, Joker o Tarzán, y decide actuar para solucionarlo:

[...] Un día se quedó frito leyendo el periódico y lo vi todo flaco y largo en el sofá, con sus bigotes de mosquetero y sus manos pálidas, blancas como el mármol de la mesa. Entonces corrí a la cocina y saqué el hacha de cortar la carne. Por la ventana entraban la luz de la luna y los aullidos del papá de Mendoza, pero mi padre ya grita más fuerte y parece un pirata de verdad. Que se cuiden Merino, Salazar y Gómez, porque ahora soy hijo del Capitán Garfio.

En el ámbito de la irracionalidad, aunque sin intervención alguna de la fantasía, se encuentran algunos de los “Crímenes ejemplares” de Max Aub, que pueden resultar hilarantes en un primer momento, aunque el desasosiego se produce al comprobar que el narrador plantea este tipo de comportamientos criminales, propios de un perturbado, como breves argumentaciones basadas en una lógica caprichosa y terrible:

La maté porque era de Vinaroz.

La maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que la despaché de verdad.

La maté por no darle un disgusto.

La sátira y la parodia se hacen presentes en algunos microrrelatos en los que se asocia el comportamiento irracional a las burlas del destino: en “El recto”, de Juan Ramón Jiménez, la obsesión vital por la rectitud del protagonista se ve anulada tras su muerte, al dejar el enterrador la caja torcida *para siempre*; en “La pareja”, de Andrés Neuman, se parodia a la pareja perfecta, ya que los protagonistas Elisa y Elías -nombres planteados con un hábil juego de metátesis- están tan sincronizados y son tan semejantes que, tras romper, no pueden reconciliarse, porque sus intentos telefónicos coinciden e imposibilitan la comunicación; y en “Cubo y pala”, de Carmela Grebiet, al sacar la ropa de temporada, una familia descubre con naturalidad que el hermano pequeño ha permanecido olvidado en el armario desde la primavera anterior, pero el destino se toma su particular revancha (*Llovió todo abril y todo mayo*).

En algunas ocasiones, la irracionalidad se percibe en las incoherencias y las contradicciones voluntarias en que se incurre a lo largo del discurso. La red de confusiones asumidas por los personajes es la base de un diálogo incoherente en “La ruptura”, de David Lagmanovich. Y el diálogo en “Los brazos de Kalym”, de Gabriel Jiménez Emán, avanza con constantes contradicciones que no se pretenden explicar, ya que la clave está en la repetición del término *abismo*, que sugiere el abismo del absurdo en que se ven sumidos los comportamientos y la conversación de los personajes:

Kalym se arrancó los brazos y los lanzó a un abismo. Al llegar a su casa, su mujer le preguntó sorprendida: “¿Qué has hecho con tus brazos?”

-Me cansé de ellos y me los arranqué –respondió Kalym.

-Tendrás que ir a buscarlos; vas a necesitarlos para el almuerzo. ¿Dónde están?

-En un abismo, muy lejos de aquí.

-¿Y cómo has hecho para arrancártelos?

-Me despegué el derecho con el izquierdo, y el izquierdo con el derecho. [...]

A veces se destaca intencionadamente el sinsentido de ciertas conductas: una trabajosa investigación que culmina al descubrir lo obvio es el asunto de “Tres: donde se demuestra que la tierra es esférica”, de Gonzalo Suárez; un suicida que muestra su preocupación por asuntos domésticos durante su caída al vacío protagoniza el brevísimo “El suicida”, de José María Peña Vázquez; el protagonista de “Ris-ras”, microrrelato de Carmela Greciet, tras conseguir erradicar con veneno una plaga doméstica de molestos roedores, intenta desintoxicarlos uno a uno, de modo que el lector comprende que con el título onomatopéyico se aludía a los roedores y al comportamiento contradictorio del protagonista. Uno de los microrrelatos más agudos en este sentido es “Suicida”, de Andrés Neuman, cuyo narrador ve truncados todos sus intentos por inevitables ataques de risa:

Sucede siempre igual. Cargo el arma. La alzo. La contemplo un momento, como si tuviera algo que decirme. La dirijo a mi sien izquierda (izquierda, sí: soy zurdo). Respiro hondo. Vuelvo a respirar hondo. Aprieto los párpados, se me frunce la cara. Acaricio el gatillo. Me noto las rayas del dedo. Voy tomando impulso. Descargo la fuerza poco a poco, cuidadosamente, como si hubiera en mí un escape de gas nocivo. Junto los dientes. Casi. El dedo se me dobla. ¡Ya! Y entonces, lo de siempre: un ataque de risa. Una risa instantánea, brutal y sin razones que estremece todo mi cuerpo, me hace bajar el arma, me derriba en el asiento, me impide disparar. [...]

La contradicción aparente de lo paradójico guía el comportamiento y las reflexiones de los personajes en numerosos microrrelatos. Con este procedimiento, se

aportan perspectivas innovadoras sobre temas y motivos universales como el aferramiento a la vida, la intimidad de la pareja, la comunicación o la fe. En “El presentimiento”, de Juan Pedro Aparicio, el protagonista, de ochenta y seis años y en su lecho de muerte, constata el presentimiento de la muerte próxima y temprana que le ha acechado toda la vida. En “Contiguos”, de Adolfo Bioy Casares, la pareja protagonista no se reconoce fuera de su intimidad. En “Lenguaje”, de Julia Otxoa, la verdadera comunicación entre entrevistador y entrevistada se establece precisamente en el momento en que ambos no respetan las leyes del diálogo, ninguno de los dos escucha al otro interlocutor y la conversación discurre por los derroteros de la incoherencia. Y en el relato ultrabreve “Dios”, de Gabriel Jiménez Emán, la paradoja se apoya además en el juego de palabras:

#### Dios

Dios mío, si creyera en ti, me dejaría llevar por ti hasta desaparecer, y me he dejado llevar y no he desaparecido porque creo en ti.

Las conductas paradójicas subvierten la imagen que podemos tener de ciertos arquetipos, ya que se incluyen rasgos de su personalidad en apariencia contradictorios con su definición: el tirano es cobarde en “Sobre tiranos”, de René Avilés Fabila; el asceta se niega a entrar en el Paraíso en “Fanatismo”, de Hellén Ferrero; y el héroe se convierte en asesino en “La misión del héroe”, de Tomás Borrás. La parodia, surgida de esta subversión, se puede apreciar en el siguiente microrrelato de Armando José Sequera:

#### Un individuo humilde, modesto

He decidido dejar de ser pedante y engreído. A partir de ahora, seré un individuo humilde, modesto, ya verán: seré el hombre más humilde y modesto del mundo, triunfaré en los

principales torneos internacionales de modestia y humildad, accederé a los más altos estrados para exhibir mi nueva condición y nadie, pero nadie, será más humilde y modesto que yo: lo juro.

Por último, algunas situaciones, conductas y reflexiones resultan delirantes porque la lógica interna de su planteamiento se lleva a un extremo hiperbólico: un programa televisivo posee poder ilimitado sobre los asistentes en “Programa de entretenimientos”, de Ana María Shua; el protagonista de “La felicidad”, de Andrés Neuman, se instala en un complejo y constante autoengaño; unos instruidos bomberos encuentran la muerte debido al exceso de reflexión teórica en “El incendio imposible”, de Daniel Moyano; y un condenado a muerte justifica sus asesinatos con ridículos argumentos en “Últimas palabras de un condenado”, de Fabián Vique. Reproducimos algunos fragmentos de “Celebración en familia”, microrrelato de David Roas en que el tema de la eutanasia se plantea como una delirante hipérbole de consecuencias inesperadas:

La fiesta estaba saliendo tan bien que no sabía cómo decirles que no me iba a suicidar. La felicidad se podía leer en los ojos de todos mis familiares, aun cuando eran conscientes de que ese día yo debía morir. [...]

No pude esperar a que acabara la fiesta para decírselo. No me parecía justo. Y como había supuesto, todos se enfadaron. Más aún, empezaron a insultarme (Siempre has sido una malcriada... Nunca acabas lo que empiezas...). Y de los insultos (las muchas botellas de champán, imagino), pasaron a los golpes. El último me lo dio el primo Braulio, en cuyos ojos me pareció adivinar un leve destello de venganza.

Mamá tenía razón: el ataúd es precioso. Y muy cómodo.

## “La felicidad”, de Andrés Neuman

### La felicidad

Me llamo Marcos. Siempre he querido ser Cristóbal.

No me refiero a llamarme Cristóbal. Cristóbal es mi amigo: iba a decir el mejor, pero diré que el único.

Gabriela es mi mujer. Ella me quiere mucho y se acuesta con Cristóbal.

Él es inteligente, seguro de sí mismo y un ágil bailarín. También monta a caballo y domina la gramática latina. Cocina para las mujeres. Luego se las almuerza. Yo diría que Gabriela es su plato predilecto.

Algún desprevenido podrá pensar que mi mujer me traiciona: nada más lejos. Siempre he querido ser Cristóbal, pero no vivo cruzado de brazos. Ensayo no ser Marcos. Tomo clases de baile y repaso mis manuales de estudiante. Sé bien que mi mujer me adora. Y es tanta su adoración, que la pobre se acuesta con él, con el hombre que yo quisiera ser. Entre los gruesos brazos de Cristóbal, mi Gabriela me aguarda desde hace años con los brazos abiertos.

A mí me colma de gozo tanta paciencia. Ojalá mi esmero esté a la altura de sus esperanzas, y algún día, muy pronto, nos llegue el momento. Ese momento de amor inquebrantable que ella tanto ha preparado, engañando a Cristóbal, acostumbrándose a su cuerpo, a su carácter y sus gustos, para estar lo más cómoda y feliz posible cuando yo sea como él y lo dejemos solo<sup>167</sup>.

Este microrrelato forma parte del volumen *Alumbramiento* (2006)<sup>168</sup>. Concretamente, se incluye en la sección titulada “Miniaturas”, compuesta por diecisiete microrrelatos que van desde la utrabrevidad de la línea escasa a la extensión aproximada de una página. Pero con anterioridad a esta publicación, “La felicidad” ya

---

<sup>167</sup> Este microrrelato se puede encontrar en las siguientes antologías de nuestra selección: *Por favor, sea breve*, 16-17; *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, 381; *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, 289-290; *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*, 108; y *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, 235. En tres de ellas el título incluye el artículo y en las otras dos aparece como “Felicidad”.

<sup>168</sup> Andrés Neuman. *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

había sido recogido en varias antologías cuyos editores indican que permanecía inédito en el momento de su selección o que ha sido tomado de otra compilación anterior.

En “La felicidad”, lo más evidente es el efecto paródico que se consigue al presentar una absurda justificación del adulterio, que conduce al narrador protagonista por falacias que se ofrecen como argumentos lógicos. Pero, además del alogicismo con que se aborda el tema y la ironía sobre la hiperbólica relativización del concepto de felicidad en que puede caer el individuo posmoderno, en este microrrelato nos interesan especialmente las técnicas y procedimientos narrativos característicos del género, que Andrés Neuman maneja con suma habilidad.

Al profundizar en las ideas que el autor ha reiterado en torno al microrrelato, Francisco Álamo Felices parte de que la tesis neumaniana sobre la narrativa breve se fundamenta en su caracterización textual por la economía discursiva, que implica la condensación de la historia y la utilización de anisocronías (“Teoría de la narración breve...” 313-30). Iremos observando algunos recursos derivados de esos rasgos básicos en este microrrelato.

La estructura de la acción tiende a una nuclearización en que se han eliminado acontecimientos irrelevantes y acciones secundarias. La historia -el triángulo entre Marcos, Cristóbal y Gabriela- se presenta en una acción narrativa centrada exclusivamente en la relación erótica entre los personajes, como deja claro el narrador protagonista -Marcos- al principio del relato (*Me llamo Marcos; ...se acuesta con Cristóbal*), a partir de la que desarrollará su compleja y absurda justificación.

En la caracterización de estos personajes, lo fundamental se ofrece también al principio -marido, amante, esposa-, aunque más adelante se matiza con los rasgos antitéticos de ambos hombres: Gabriela “ama” a Marcos, pero mantiene relaciones sexuales con Cristóbal porque ve en él al hombre que a Marcos le gustaría ser, con lo

que el adulterio se convierte irónicamente en un acto de amor que el protagonista, afanado en alcanzar la “perfección” representada por su amigo, comprende perfectamente.

En cuanto a la estructura del discurso, se acusa el mestizaje propio del género, ya que la digresión en presente del narrador se encuentra más próxima al diario íntimo, que al relato de tradicional organización tripartita. Toda la acción se sitúa en un punto *in medias res*, del que desconocemos tanto el principio (¿Cómo han llegado los personajes a esa situación?) como el desenlace (¿Reconocerá Gabriela el “esfuerzo” de su marido y abandonará a su amante?). Si bien el narrador protagonista aporta indicios de estas omisiones, aunque siempre desde su perspectiva irracional: mediante la analepsis, el narrador indica que el responsable y el desencadenante de la relación entre Gabriela y Cristóbal es él mismo, incapaz de ofrecer a su mujer los encantos que atribuye a aquel (“Algún desprevenido podrá pensar que mi mujer me traiciona: nada más lejos. Siempre he querido ser Cristóbal...”); y con una prolepsis de hechos potenciales aventura un hipotético desenlace (“Ojalá mi esmero esté a la altura de sus esperanzas, y algún día, muy pronto, nos llegue el momento.”).

El peculiar ritmo de la narración se manifiesta en diversas anisocronías. El tránsito desde el sumario narrativo a las pausas descriptivas y, de ahí, a la digresión reflexiva produce una desaceleración progresiva en que la escasa trama se presenta como un complejo proceso de pensamiento. El texto comienza con un sumario que contiene de forma extremadamente sintética y rápida lo esencial de la historia y en el que se elide cualquier elemento no nuclear, aunque en brevísimas digresiones se anuncia el proceso de interiorización por parte del protagonista (*Siempre he querido ser Cristóbal; Ella me quiere mucho y se acuesta con Cristóbal*). Después, las descripciones de Marcos y Cristóbal suponen pausas con las que se desacelera el ritmo

y se profundiza en la lógica interna que guía el pensamiento del narrador. Finalmente, con una pausa digresiva, el ritmo se estanca y se cierra el círculo de autoengaño en que se ha instalado el protagonista.

Como se ha podido apreciar, brevedad y simplicidad no son términos sinónimos en el microrrelato. En “La felicidad”, no se produce solo un fenómeno de condensación, sino que la estructura de la acción, el punto de vista, la caracterización actoral, la combinación de modos del discurso y el tratamiento del tiempo contribuyen a crear un relato complejo con el que se parodia un tópico recurrente desde la actitud irónica y el rigor formal propios del género.

#### **DESVIACIONES DE LA LÓGICA VERBAL**

Hay microrrelatos que se apartan del uso ortodoxo, habitual o lógico del lenguaje. El lector se encuentra ante procedimientos experimentales y lúdicos que esconden sentidos oblicuos y poco usuales, que ha de saber desentrañar. Pero, muchas veces, bajo estos alardes fónicos, gráficos, morfosintácticos, léxico-semánticos o discursivos se intuyen hondas reflexiones ontológicas, afiladas críticas o cierta angustia al descubrir sentidos ocultos tras la aparente realidad.

Las desviaciones de la lógica verbal se consiguen sobre todo mediante recursos de dicción y suelen ser juegos lingüísticos basados en metaplasmos, repeticiones, omisiones o cambios de posición. Pero es también frecuente la indagación en las posibilidades interpretativas de expresiones lexicalizadas y frases hechas, cuyo sentido literal parece aflorar. Además, algunos microrrelatos presentan una estructura discursiva transgresora, que se puede aproximar a lo incoherente o a lo contradictorio.

En los microrrelatos basados en metaplasmos se pueden apreciar alardes de ingenio con clara intención experimental y lúdica. Una falsa epéntesis produce un

equívoco absurdo en “Llamada de auxilio”, de Pedro Ugarte, microrrelato en que la deficiente caligrafía del protagonista provoca que se malinterprete su nota de auxilio – en vez de *Estoy muy triste*, se entiende *Estoy en Trieste-*, lo que le acarreará dolorosas consecuencias. En el siguiente ultrabreve de Ana María Shua, las dos últimas palabras, que han sufrido síncope y apócope respectivamente, evidencian de manera gráfica el asunto del que trata:

Cazadores de letras

¡Huyamos, los cazadores de letras es-n aqu- !

Los recursos de repetición son la base de algunos microrrelatos próximos a una poesía lúdica de gran sonoridad y ritmo. Así, se aprecia en “Palabras parcas”, de Luisa Valenzuela, relato de un crimen cuya dilogía del título explica tanto el contenido como la forma, con aliteración constante de la vocal /a/, elipsis de verbos y, en consecuencia, estilo nominal, asíndeton con ausencia total de nexos sintácticos y ritmo cortado; el final exclamativo a modo de epifonema -¡Ay!- obliga a volver sobre el título y a releer el relato. En “Diversiones públicas”, de Alejandra Pizarnik, se aprecian recursos de repetición como la aliteración y la paronomasia (*Turbada, la enturbanada se masturbó*). Y en el siguiente ultrabreve de Luisa Valenzuela, con título metalingüístico, se aprecian tres pies heptasílabos con acumulación de palabras esdrújulas y similitudines:

Pasión esdrújula

Penélope nictálope, de noche teje redes para atrapar un cíclope.

Cuando estos recursos de repetición se combinan con otros, puede surgir la reflexión próxima al aforismo, como en “El cuento soñado”, de Álvaro Menén Desleal, aparente galimatías tras el que se descubre el binomio vigilia/sueño asociado a un

planteamiento metaliterario; todo ello expresado en una interrogación retórica de complejo planteamiento sintáctico a la que se añade derivación y políptoton:

#### El cuento soñado

¿...Y si, como yo soñé haber escrito este cuento, quien lo lee ahora simplemente sueña que no lo lee?

La alteración del orden habitual de los elementos de la oración puede llevarse al caso extremo de *mixtura verborum*, recurso en que se fundamenta el célebre “Por escrito gallina una”, de Julio Cortázar, relato de ciencia-ficción en que unas gallinas han adquirido cualidades humanas aún no perfeccionadas, lo que demuestran en un hilarante discurso. Más compleja resulta la interpretación de “Isósceles”, microrrelato de Hipólito G. Navarro que reproducimos: el término matemático del título alude al contenido y a la forma de los enunciados (o versos), ya que los dos primeros son pies alejandrinos con el mismo tema, pero en el tercero ha de computarse una sílaba menos y, además, en éste último se produce un giro temático desde las connotaciones económicas a la amorosas; todo ello se consigue mediante el hipérbaton, al que se suma el calambur en el último enunciado.

#### Isósceles

Interesa enriquecerse paulatinamente.

Enriquecerse paulatinamente interesa.

Paulatinamente Enriquecerse inTeresa.

La desautomatización de expresiones lexicalizadas y frases hechas es uno de los procedimientos preferidos por los escritores de microrrelatos para indagar en la lógica del lenguaje y subvertirla. En general, la confrontación del sentido literal con el sentido figurado que han adquirido estas expresiones es un juego de ingenio que no solo hace

reconsiderar al lector el uso del lenguaje, sino que en ocasiones interfiere en el desarrollo de la acción o incluso admite una interpretación más profunda. Como ejemplos de uso lúdico de este procedimiento, se pueden encontrar dos microrrelatos en nuestra selección: “La fe y las montañas”, de Augusto Monterroso, en que la desautomatización de la metáfora hiperbólica “La fe mueve montañas” da pie al caos orográfico; y “Fiesta completa”, de Eugenio Mandrini, en que la variación sobre la locución latina *Panem et circenses* implica que sus términos adquieran sentido literal, aunque queden abiertas otras posibilidades interpretativas.

#### Fiesta completa

Y llovieron panes sobre el circo.

En otros microrrelatos se mantiene la ambigüedad entre el sentido literal y el figurado hasta que la narración se decanta por la desautomatización. En “Una sola carne”, de Armando José Sequera, la fórmula ritual en la celebración del matrimonio cristiano (...y *formaréis una sola carne*) desencadena un sorprendente e irracional desenlace en que el novio se lanza a devorar a la novia. También en “Monstruo”, de Ángel Olgoso, se intuye el sentido literal de la metáfora lexicalizada (*Eres un monstruo*). En “El alma en un hilo”, de David Lagmanovich, el alma solicita que ese *hilo* que la vincula al cuerpo sea cortado. Y en “Temperatura ambiente”, de Luisa Valenzuela, la expresión *conservar la sangre fría*, resulta ambivalente a lo largo de todo el relato: en las noches tórridas, los vampiros sufren sed porque nadie puede conservar la sangre fría, debido al calor y al pánico que suscita verlos tan desesperados.

La armonización de términos aparentemente opuestos ofrece una lógica alternativa e inusual, que con frecuencia se instala en lo paradójico. “El arreglo”, de Juan Pedro Aparicio, se basa en el cuestionamiento de ciertas oposiciones, que en este

caso se concreta en la relación de antonimia entre los conceptos riqueza y pobreza. En “El hombre invisible”, de Gabriel Jiménez Emán, la frustración del protagonista se expresa como una desviación de la lógica al introducirse un nexos adversativo para oponer dos proposiciones cuyos significados no son opuestos, sino redundantes (*Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello*). Y, como ejemplo de microrrelato ultrabreve perfecto y paradójico, proponemos el siguiente texto sin título de Max Aub, en que el segundo enunciado explica la paradoja del primero y constituye, además, el indicio de un relato oculto (aunque también ayuda saber que procede de la sección “De suicidios”, en *Crímenes ejemplares*):

Después de todo, nada.

Me mandó al demonio; voy.

Las desviaciones de la lógica verbal no solo afectan a los niveles fónico, morfosintáctico o léxico-semántico, sino que también pueden ejercerse sobre el modo de discurso. Dado que el modo discursivo predominante en el microrrelato es el narrativo, una de las estrategias más frecuentes es la alteración de la progresión cronológica, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos: en “Un feliz regreso”, de Francisco Corrales Fernández, la secuencia temporal enumerativa con que se relata un asesinato se dispone en orden inverso a la progresión cronológica; el mismo recurso se emplea para relatar un suicidio en “Diez minutos”, de Fabián Vique; y en “Tiempo de amor”, de Javier Alfaro Calvo, la permutación entre los marcadores temporales produce un discurso discordante e incoherente, como la misma esencia del amor. Reproducimos este último íntegramente para llamar la atención sobre la relevancia del paratexto:

## Tiempo de amor

*El tiempo no funciona cuando llega el amor.*

Mañana te estuve contemplando durante dos horas seguidas. Ayer me compraré dos ojos de repuesto y así seguir mirándote.

La incoherencia es el rasgo que tienen en común algunos microrrelatos en que se transgreden normas básicas de la construcción textual. Así, las máximas conversacionales de calidad, cantidad y relación se ven comprometidas en “Diálogo de sordos”, de Fernando Alegría, ya que la conversación entre los interlocutores transcurre sin las necesarias implicaturas y resulta incoherente, al menos en apariencia. La transgresión llevada a cabo en “Subraye las palabras adecuadas”, de Luis Britto García, se basa en la acumulación de posibilidades paradigmáticas, abiertas a la selección del lector -como se indica en el título-, a lo que se añade la escasez de puntuación, que imprime un ritmo de flujo continuo:

Una mañana tarde noche el niño joven anciano que estaba moribundo enamorado prófugo confundido sintió las primeras punzadas notas detonaciones reminiscencias sacudidas precursoras seguidoras creadoras multiplicadoras formadoras extinguidoras de la helada la vacación la transfiguración la acción la inundación la cosecha. [...]

El cuestionamiento de la lógica del discurso se puede expresar también con alteraciones estructurales. Resulta de gran complejidad “Todo tiempo futuro fue peor”, de Raúl Brasca, cuyo título es una inversión de la máxima tradicional (*Todo tiempo pasado fue mejor*) y que en su desarrollo ofrece distintas posibilidades de una misma acción narrativa con técnicas cinematográficas y una compleja estructura de avances y retrocesos. Y resulta de lo más efectiva la conmutación de las funciones entre el

paratexto –treinta y siete palabras- y el texto –dos palabras- en el siguiente microrrelato de Luisa Valenzuela:

EL SABOR DE UNA MEDIALUNA A LAS  
NUEVE DE LA MAÑANA EN UN VIEJO  
CAFÉ DE BARRIO DONDE A LOS NOVENTA  
Y SIETE AÑOS RODOLFO MONDOLFO  
TODAVÍA SE REÚNE CON SUS AMIGOS LOS  
MIÉRCOLES A LA TARDE

Qué bueno.

### “El arreglo”, de Juan Pedro Aparicio

#### El arreglo

El millonario Atenor soñó siete noches seguidas que era pobre y a la octava se negó a acostarse. Por el contrario, el mendigo Roneta soñó que era millonario y no quería despertarse. Todo se arregló cuando Atenor entregó a Roneta la mitad de su fortuna. ¿O fue Roneta quien se la entregó a Atenor?<sup>169</sup>

En el año 2006, Juan Pedro Aparicio irrumpió en el mundo editorial con su literatura cuántica, es decir, con el volumen de microtextos *La mitad del diablo* (2006)<sup>170</sup>, que se complementaría con *El juego del diábol* (2008)<sup>171</sup>. Pero su contribución al microrrelato se puede rastrear desde mucho antes, como demuestra la inclusión de la pieza “El presentimiento” en su primer libro de cuentos, *El origen del*

<sup>169</sup> Este microrrelato se puede encontrar en *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, 95.

<sup>170</sup> Juan Pedro Aparicio. *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

<sup>171</sup> Juan Pedro Aparicio. *El juego del diábol*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

*mono y otros relatos* (1975)<sup>172</sup>, y sus aportaciones a diversas antologías y revistas. Así, “El arreglo” vio la luz en la sección especial de la revista *Quimera*, “El microrrelato hoy (XXV)” (mayo de 2005), junto a otros cinco que se incluirían en la antología editada por Fernando Valls y Neus Rotger ese mismo año. Esos seis microrrelatos entrarían a formar parte de *La mitad del diablo*, obra de estructura “menguante” cuyos textos van decreciendo en extensión<sup>173</sup>.

Como indica Irene Andres-Suárez, en los dos libros complementarios en que Juan Pedro Aparicio despliega su literatura cuántica se pueden apreciar cinco tendencias recurrentes: *las fuerzas maléficas, la Iglesia católica, el clero y la Inquisición, los problemas políticos y sociales, la intertextualidad y el mundo de la literatura y de los escritores* (“Juan Pedro Aparicio...” 281-95). “El arreglo” es un microrrelato intertextual, ya que se revisan temas y motivos propios de la tradición literaria –la fortuna, la justicia social, el sueño premonitorio...- frecuentes en la parábola, modelo que se asume en un ejercicio de architextualidad. Pero, además, los juegos verbales y ciertos recursos narrativos aportan valores inesperados de alcance ético y social.

En este microrrelato se presenta una realidad bifronte basada en el antagonismo entre riqueza y pobreza, asociado a una doble concepción de la fortuna. El relato parece reflejar una historia que sigue las pautas de la parábola: se narra un suceso ficticio de carácter ejemplarizante del que se puede extraer una verdad moral. Sin embargo, el discurso, pese a mantener la tradicional estructura tripartita más un breve epílogo reflexivo, se articula en torno a diversos juegos léxico-semánticos y fónicos que conducen hacia una interpretación inversa a la esperada y, en consecuencia, queda trastocada la verdad moral que parecía deducirse.

---

<sup>172</sup> Juan Pedro Aparicio. *El origen del mono y otros relatos*. Madrid: Akal, 1975.

<sup>173</sup> Ya hemos visto esta forma de organización tanto en las antologías compuestas por Clara Obligado (2001 y 2009), como en la obra *Los tigres albinos. Un libro menguante* (2000), de Hipólito G. Navarro, de quien la antóloga confiesa haber tomado la idea.

Anverso y reverso de la fortuna son encarnados por dos personajes tipo: *el millonario Atenor* y *el mendigo Roneta*, cuyos nombres, a modo de palíndromo, simbolizan esta doble faz. Al igual que sus nombres, la circunstancia común que los vincula se desarrolla en sentido inverso: al soñar con la realidad del otro durante seis noches seguidas, uno no quiere dormir y el otro no quiere despertar. Parece lógico que sea Roneta quien ansíe la suerte de Atenor y que la solución llegue gracias a la generosidad del millonario, que reparte su riqueza con el mendigo. De este modo, el contraste expresado por términos antónimos (*millonario/mendigo* y *pobre/millonario*), se convierte en complementariedad. Hasta aquí, la enseñanza de la parábola se orienta hacia la necesaria solidaridad entre los seres humanos para equilibrar la distribución de la riqueza y subsanar la desigualdad social.

Pero en la última palabra de este desenlace aparece el término *fortuna*, dilogía que solo podremos interpretar una vez terminada la lectura. En la pregunta retórica final -*¿O fue Roneta quien se la entregó a Atenor?*- se cuestiona el sentido que hemos de adjudicar a este término. La lógica del relato y el pensamiento más extendido en el inconsciente colectivo han hecho que el lector se incline por la acepción de ‘abundantes bienes materiales’, pero la interrogación final cuestiona la autenticidad de esta acepción e induce a pensar que la verdadera fortuna es ‘felicidad, tranquilidad espiritual’. Con la interrogación se invita a reflexionar en torno a una verdad moral paradójica, ya que se trata de una idea ajena u opuesta a la opinión generalizada.

El narrador, al cuestionar un desenlace que parecía cerrado, obliga a realizar una relectura de mayor calado en la que los juegos lingüísticos y la desviación de la lógica verbal más ortodoxa adquieren su verdadera relevancia, más allá del efecto lúdico inicial.

MICRORRELATOS ALÓGICOS				
	TÍTULOS	AUTORES	PRESENCIA EN VARIAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA	
UN MUNDO CAÓTICO	<i>¡Abrió los ojos!</i>	Juan Ramón Jiménez	PFSB (106); LOM (51)	
	<i>1969. En cualquier ciudad alguien</i>	Eduardo Galeano	LMH (199)	
	<i>A la deriva</i>	Evelio José Resero	PFSB2 (108)	
	<i>Corazón de mandril</i>	Juan Pedro Aparicio	MM (175)	
	<i>Destino</i>	<b>Luis Mateo Díez</b>	<b>LMH (171); MM (221)</b>	
	<i>El cigarrillo</i>	Enrique Anderson Imbert	LMH (22)	
	<i>El elefante</i>	Antonio Fernández Molina	LMH (187)	
	<i>El equilibrio del mundo</i>	Ginés Cutillas	PFSB2 (50)	
	<i>Encuentros lejanos</i>	Gabriel Jiménez Emán	LOM (227)	
	<i>Goteras</i>	Juan José Millás	GMF (134-135)	
	<i>La oficina</i>	Antonio Fernández Molina	LOM (141)	
	<i>Mi salud</i>	Antonio Fernández Molina	GMF (126)	
	<i>Sugerencia para principiar un libro</i>	René Avilés Fabila	LMH (63)	
	EL PRECIPICIO DEL ABSURDO	“La maté...”	Max Aub	LMH (55, 56, 58)
<i>Celebración en familia</i>		David Roas	MPM (323)	
<i>Contiguos</i>		Adolfo Bioy Casares	LMH (98)	
<i>Cubo y pala</i>		Carmela Greciet	CQ (235)	
<i>Dios</i>		Gabriel Giménez Emán	LMH (252)	
<i>El expreso</i>		Pere Calders	LMH (123)	
<i>El incendio imposible</i>		Daniel Moyano	LNL (52)	
<i>El presentimiento</i>		Juan Pedro Aparicio	LMH (39); DVC (97)	
<i>El recto</i>		Juan Ramón Jiménez	LMH (247); PFSB (71); LOM (49)	
<i>El suicida</i>		José María Peña Vázquez	GH (123)	
<i>Fanatismo</i>		Hellén Ferrero	QL (53)	
<i>Indecisión</i>		Gabriel Giménez Emán	LMH (256)	
<i>La felicidad</i>		<b>Andrés Neuman</b>	<b>PFSB (16-17); ED (381); CQ (289-290); DMA (108); MM (235)</b>	
<i>La misión del héroe</i>		Tomás Borrás	DVC (69)	
<i>La pareja</i>		Andrés Neuman	MM (239)	
<i>La pesadilla de Peter Pan</i>		Fernando Iwasaki	DVC (85)	
<i>La ruptura</i>		David Lagmanovich	DMA (54)	
<i>Lenguaje</i>		Julia Otxoa	MPM (200)	
<i>Los brazos de Kalym</i>		Gabriel Jiménez Emán	LOM (224); MPM (184)	
<i>Natación</i>		Virgilio Piñera	OA (67); PFSB (41); GMF (272); LOM (118)	
<i>Programa de entretenimientos</i>		Ana María Shua	OA (108)	
<i>Ris-ras</i>		Carmela Greciet	MPM (299)	
<i>Sobre tiranos</i>		René Avilés Fabila	LMH (66)	
<i>Suicida</i>		Andrés Neuman	MM (242)	
<i>Tres: donde se demuestra que la tierra es esférica</i>		Gonzalo Suárez	LMH (407); OA (24)	
<i>Últimas palabras del condenado</i>		Fabián Vique	MPM (328)	
<i>Un individuo humilde, modesto</i>		Armando José Sequera	CQ (167); PFSB2 (174)	
		“Después de todo...”	Max Aub	GMF (38)
		<i>Cazadores de letras / Huyamos!</i>	Ana María Shua	ED (397); PFSB2 (219)
		<i>Diálogo de sordos</i>	Fernando Alegría	PFSB (6)

<b>DESVIACIONES DE LA LÓGICA VERBAL</b>	<i>Diez minutos</i>	Fabián Vique	CQ (283)
	<i>Diversiones públicas</i>	Alejandra Pizarnik	LMH (371)
	<i>El alma en un hilo</i>	David Lagmanovich	LNL (38)
	<b><i>El arreglo</i></b>	<b>Juan Pedro Aparicio</b>	<b>CQ (95)</b>
	<i>El hombre invisible</i>	Gabriel Jiménez Emán	LOM (228); PFSB2 (215)
	<i>El sabor de una medialuna ...</i>	Luisa Valenzuela	OA (58); PFSB2 (221)
	<i>El cuento soñado</i>	Álvaro Menén Desleal	LMH (313)
	<i>Fiesta completa</i>	Eugenio Mandrini	GH (25)
	<i>Isósceles</i>	Hipólito G. Navarro	CQ (201); MA (64); PFSB2 (205); LOM (293)
	<i>La fe y las montañas</i>	Augusto Monterroso	OA (66); PFSB (70)
	<i>Llamada de auxilio</i>	Pedro Ugarte	MM (147)
	<i>Monstruo</i>	Ángel Olgoso	GMF (140)
	<i>Palabras parcas</i>	Luisa Valenzuela	CQ (46); PFSB2 (159)
	<i>Pasión esdrújula / Confesión esdrújula</i>	Luisa Valenzuela	PFSB (166); LOM (260)
	<i>Por escrito gallina una</i>	Julio Cortázar	LMH (146)
	<i>Subraye las palabras adecuadas</i>	Luis Britto García	OA (75-76); PFSB (18)
	<i>Temperatura ambiente</i>	Luisa Valenzuela	CQ (49)
	<i>Tiempo de amor</i>	José Javier Alfaro Calvo	DVC (89)
	<i>Todo tiempo futuro fue peor</i>	Raúl Brasca	LOM (284)
	<i>Un feliz regreso</i>	Francisco Corrales Fernández	GH (23)
<i>Una sola carne</i>	Armando José Sequera	ED (395); LOM (223)	

*Cuadro 11*



## CAPÍTULO 20

### MICRORRELATOS *TRANSCULTURALES*

Hemos denominado *transculturales* a aquellos microrrelatos en que se introducen elementos procedentes de la tradición cultural remota o reciente. Se trata de uno de los grupos más nutridos y variados, ya que incluye culturalismo, intertextualidad, architextualidad y lenguaje mimético, metaficción y metalenguaje. Ninguna de estas tendencias es exclusiva del microrrelato, pero sí son característicos del género algunos procedimientos, actitudes e intenciones con que se manifiesta su afán transgresor: se relativizan y recontextualizan manifestaciones artísticas de todo tipo y, en especial, motivos, personajes y obras procedentes de la tradición literaria; se produce apropiación de géneros textuales y registros idiomáticos poco habituales en los textos narrativos; se revisa el proceso de creación de la obra literaria y se cuestiona el concepto de autoría; y se elaboran relatos a partir de la reflexión en torno al propio lenguaje. Los autores se consideran deudores de esos referentes culturales, aunque la actitud y la intencionalidad con que los incorporan van desde el homenaje a la parodia. En cualquier caso, todos ellos tienen en común la necesaria complicidad entre autor y lector, ya que este ha de compartir con el escritor los saberes que, condensados y transformados –alusiones implícitas, citas, imitaciones, distorsiones-, resultan fundamentales para que el microrrelato adquiera su sentido último.

## CULTURALISMO

Algunos microrrelatos presentan cierta tendencia al culturalismo, aunque con frecuencia las alusiones y citas se elaboran de forma transgresora o innovadora. Además, las referencias a manifestaciones pertenecientes a las artes plásticas, musicales, escénicas y cinematográficas suelen combinarse con otros elementos y procedimientos propios de los microrrelatos fantásticos o de los insólitos.

La arquitectura monumental y la escultura están presentes en los relatos “Ante la Alhambra” y “El pensador”, de Benito Arias García. Ya comentamos el primero entre los microrrelatos fantásticos porque está protagonizado por una pareja de fantasmas que habita en el histórico entorno granadino. En “El pensador”, el narrador protagonista es un trasunto de la célebre escultura de Auguste Rodin (1840-1917), por lo que, además de desdibujarse las fronteras entre realidad empírica, representación artística y discurso ficcional, la focalización de la historia y la modalización del discurso resultan inusuales:

### El pensador

Hubo de ser poderosa la pregunta, intrincada y definitiva. Desgraciadamente, la he olvidado. Me consuela que, tal vez, la respuesta es el olvido. El único que podría ayudarme, Rodin, hace tiempo que me dejó solo, y así (parece) habré de seguir.

Entre los microrrelatos con referencias a obras pictóricas, se perciben incursiones en la fantasía y en lo inexplicable, pero también en la reconstrucción histórica desde la ficción y en la mimesis de la actualidad reflejada en los medios de comunicación. El protagonista de “Alguien pinta los sueños”, de Jesús Alonso, experimenta una mutación por la que se asemeja a uno de los personajes retratados por *El Greco* (1541-1614), nombre que coincide con el de la pensión donde se hospeda. “La última cena”, de Fernando Ruiz Granados, entra en el terreno de lo inexplicable, ya que

la figuras de la célebre pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519) cobran “vida” en el mundo representado en el relato y se ausentan del mural. En el principio de “Picassos en el desván”, de Antonio Pereira, se reproduce literalmente una noticia real aparecida en un periódico. Y “Rembrandt”, de José Balza, es una variante ficcional del momento en que fallece la esposa del pintor holandés (1606-1669), Saskia van Uylenburgh, y una interpretación libre de la indecisión y confusión del pintor protagonista, que se debate entre dos mundos, vida y arte:

[...] Desde afuera, él escucha el grito y entra también en la cámara. En la penumbra distingue el rostro de Saskia, llorosa, que sonríe; desconcertante: va hacia ella y la acaricia: desgarrado, comprende que sus manos recorren las antiguas líneas del cuadro pintado por él. Saskia está sobre la alfombra, en la oscuridad.

Compositores, obras y géneros son referentes musicales presentes en algunos microrrelatos: “El otro Franz”, de David Lagmanovich, es una ficción irónica que ofrece una percepción distorsionada de la investigación constante de Franz Liszt (1811-1886) en torno al poema sinfónico; en “Rectificación de una falsa historia”, de Marco Denevi, se subvierten el argumento y los arquetipos de *Tosca* (1900), ópera de Giacomo Puccini (1858-1924); de carácter muy diferente es “Unas postrimerías de la New Age”, de Hipólito G. Navarro, cuyo protagonista reivindica la esencia de la música *rock*, encarnada por artistas como Lou Reed, Jimi Hendrix y Led Zeppelin, en una era en que parece imponerse el espíritu y la estética del género *New Age*. En otras ocasiones, el interés se encauza hacia la dimensión legendaria de los artistas, como en “El chal al viento”, de Diego Golombeck, libre recreación de los momentos previos a la trágica muerte de la coreógrafa y bailarina Isadora Duncan (1877-1927):

[...] -¿Me lleva a pasear? -preguntó, coqueta. El muchacho sonrió y le ofreció su brazo para subir al coche.

-Usted me recuerda a uno de mis hijos -dijo la dama mientras se instalaba en el asiento del acompañante.

-Pero usted no es tan vieja, señora -intentó una gentileza el mecánico.

-Isadora. Me llamo Isadora -contestó la dama con una sonrisa, mientras se acomodaba el largo chal rojo para que lo llevara el viento.

Las alusiones cinematográficas pueden provocar diversas formas de transgresión, como la superposición de planos ficcionales, la emulación y subversión de géneros fílmicos o la adopción de discursos que en principio consideramos ajenos a lo literario. “Corrección cinematográfica”, de René Avilés Fabila, es un ejemplo de superposición de planos ficcionales: los simios de *King Kong* (versión de 1933, protagonizada por Fay Wray, actriz citada en el relato) y *Tarzán* (posiblemente, cualquiera de las seis películas que Johnny Weissmüller protagonizó entre 1932 y 1948) logran encontrarse gracias a que el impresionante animal de la primera película escapa de la pantalla y, tras deambular por las calles neoyorquinas, encuentra a Chita en la película que se proyecta en otra sala. “Roadmovie”, de Roberto Lumbreras, está elaborado según las reglas del género al que alude su título, aunque en esta ocasión, el viaje iniciático del protagonista acaba con su muerte por saltarse la única norma establecida en este género cinematográfico: no volver nunca atrás. En “Humo”, de Juan Pedro Aparicio, se cruzan dos géneros, el *western* –encarnado en John Wayne- y la ciencia-ficción, para crear un microrrelato delirante sobre la invasión alienígena. Por último, “Remake”, de Fernando Iwasaki, es un original microrrelato en el que la ficción de *Sonrisas y lágrimas -The Sound of Music*, 1965- se ofrece como parte de un mundo real y verosímil en un discurso que emula los anuncios por palabras, aunque, por supuesto, todo ello forme parte del mundo ficcional creado en el relato:

## Remake

“Viudo europeo, culto y de buena posición económica, busca institutriz que cuide de sus catorce hijos, siete del primer matrimonio y siete del segundo. Imprescindible alemán, buena presencia, ame los niños, gusto por la música, vida al aire libre y mucha disciplina. De preferencia ex-novicia, numeraria o similares. Ofrezco casa, amistad y lo que surja. Si canta bonito, posible película. Preguntar por Capitán Von Trapp.”

También el pensamiento filosófico ofrece posibles referentes, como observamos en dos ejemplos muy distintos: en “Diógenes”, de Alfonso Reyes, se relata un episodio basado en la leyenda surgida en torno a Diógenes de Sínope (412 a.C.-323 a.C), filósofo griego perteneciente a la escuela cínica; y en el título “Homo crisis (cuento derridiano)”, de David Roas, se alude Jacques Derrida (1930-2004) y se anuncia el asunto del microrrelato, ya que la seguridad del narrador va decreciendo hasta llegar a poner en duda su propia identidad y, finalmente, su existencia:

[...] Quizá no soy más que una versión (o una perversión) de mí mismo. Necesito una buena deconstrucción... Aunque tras eso solo queda el vacío.

### **“Picassos en el desván”, de Antonio Pereira**

#### **Picassos en el desván**

Una vez estaba el novelador en una ciudad lejana y prometedora de fabulaciones cuando tuvo en las manos un periódico de su propio país y en él venía la noticia breve de tres picassos hallados en el trastero del difunto párroco de Priegue en el municipio pontevedrés de Nigrán, o sea un *gouache* de la época rosa del pintor más un retrato en madera de su prima María Ruiz más un temple sobre tela con una figura inacabada, y la adquisición tuvo lugar en 1920 (Maura sí) cuando

el párroco fue requerido por su ordinario (los exhortos, las audiencias, la sagrada amatista) para que vendiera unas casas de su propiedad sitas en un barrio de Vigo poco acorde con la moral cristiana y el requerido vendió sus casas (los tasadores, el notario) y con los cuartos frescos marchó a París (Monforte, Venta de Baños, Hendaya), el cura de Priegue en el París de los hoteles con agua corriente y bidet mercando las obras por veintiocho mil pesetas (el fauvismo, el cubismo, el Moulin Rouge), y el novelador ni caso, busca que buscarás argumento para una novela río.<sup>174</sup>

El título de este microrrelato da nombre a la obra de Antonio Pereira en que apareció publicado, *Picassos en el desván* (1991)<sup>175</sup>, y formaría parte también de la posterior selección de relatos realizada por el autor en *Me gusta contar* (1999)<sup>176</sup>. *Picassos en el desván* está compuesto por veintinueve cuentos, de los que siete pueden ser considerados microrrelatos, que manifiestan la tendencia del autor a un progresivo adelgazamiento del texto: se desprenden de todo lo accesorio y se elaboran con indicios, evocaciones, sugerencias e insinuaciones que requieren la complicidad del lector, quien ha de desentrañar el complejo mundo que el narrador solo deja entrever (González Boixo, “Introducción a Antonio Pereira...” 11-56; Senabre “*Me gusta contar...*”). De este modo, la anécdota, el apunte o la noticia se transforman en relatos condensados de penetrante y sugerente intensidad (Gullón, “*Picassos en el desván...*”).

“Picassos en el desván” revela toda una teoría narrativa en torno al filón creativo que supone la acertada mirada del escritor hacia su entorno cotidiano y, al mismo tiempo, constituye una magnífica lección que pone en práctica los rasgos genéricos del microrrelato: complejidad ficcional, virtualidad narrativa y brevedad textual.

---

<sup>174</sup> Este microrrelato se puede encontrar en diversas antologías de nuestra selección: *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, 115; *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, 217; *Por favor, sea breve 2*, 54; y *Velas al viento. Los microrrelatos de “La nave de los locos”*, 31.

<sup>175</sup> Antonio Pereira. *Picassos en el desván*. Madrid: Mondadori, 1991.

<sup>176</sup> Antonio Pereira. *Me gusta contar*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 1999.

El referente real de los hechos relatados apareció en una breve noticia del diario *ABC* (23/11/86, 49) en la que ya se constatan los datos fundamentales, que el autor aprovechó para elaborar su microrrelato. La reproducimos íntegramente<sup>177</sup>:

### **Descubiertos en Galicia tres cuadros de Picasso**

Santiago. S. C.

Tres cuadros del pintor malagueño Pablo Picasso han sido hallados en el trastero de una casa de la parroquia de Priegue del municipio pontevedrés de Nigrán. Los cuadros son un «Gouache» de la época rosa del pintor, un retrato en madera de su prima María Ruiz, y un temple sobre tela con una figura inacabada.

El representante autorizado por la Asociación de Críticos de París para catalogar la obra de Picasso, Ramón Faraldo, ha manifestado que no existen dudas sobre la autoría de los cuadros, y que pertenecen a Picasso.

La adquisición de los cuadros tuvo su origen en el año 1920, cuando el párroco de Priegue fue requerido por el obispo de la diócesis para que pusiera en venta unas casas de su propiedad, situadas en una zona de Vigo poco acorde con la moral cristiana.

A partir de esta anécdota, se elabora un relato de carácter metaliterario que encierra en su brevedad gran densidad sémica, heterogéneos mundos representados y filiación cultural diversa. Los hechos relatados se enmarcan en el acto de enunciación de un escritor, es decir, en el relato marco protagonizado por un personaje en busca de inspiración para el que pasa desapercibida la fuente más productiva, la realidad próxima, y que desprecia las narraciones breves al confundir interés con extensión.

El desarrollo del relato enmarcado demuestra lo contrario, ya que en él se suceden múltiples indicios de las posibilidades ficcionales que ofrece el hecho real del que se parte. En este relato se van combinando diferentes mundos y tiempos externos, de modo que la realidad coetánea, así como la realidad histórica y artística son asumidas

---

<sup>177</sup> La breve noticia se puede localizar en la hemeroteca digital del diario *ABC* (Sevilla): <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1986/11/23/049.html>

y transformadas en un mundo ficcional verosímil. La filiación cultural de ese mundo representado es extrema y se expresa con breves apuntes, muchos de ellos localizados en los incisos.

Este denso y complejo mundo ficcional se expresa en una narración cuya fábula se ve adelgazada en un discurso que, plagado de indicios, mantiene numerosas zonas de incertidumbre en el nivel hipodiegético de la narración. El personaje escritor no es quien relata en este nivel, aunque sí actúa como narratario, receptor de la supuesta noticia que da pie al relato. Pero es un narrador extradiegético en tercera persona quien va introduciendo sus propios comentarios, indicando así el relato posible que se podría elaborar. Podría interpretarse que se pretende plantear solo un esquema de ese posible relato, ya que los elementos narrativos del relato enmarcado no se desarrollan; pero los aspectos elididos constituyen anisocronías deliberadas que persiguen condensar al máximo la narración, para que sea el lector cómplice quien reconstruya la historia. Acción, personajes, espacios y tiempos han de ser completados en el momento de la lectura: la veloz analepsis respecto al presente en que se desarrolla el relato enmarcado se va salpicando de detalles y datos sobre episodios que abren múltiples posibilidades para reconstruir mentalmente secuencias narrativas, descriptivas y dialogadas.

La intensidad de la narración se encuentra íntimamente ligada a la característica fundamental de su lenguaje: la mixtura de precisión y connotación. La concreción en torno a los personajes (*el difunto párroco de Priegue*), a los objetos (*tres Picassos, un guache...*), a los datos espaciales (*Priegue, Nigrán, París...*), a los tiempos (*1920*) o a las causas (*venta de las casas...*) se corresponde con las normas básicas del estilo periodístico para redactar una noticia: ¿qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué? Pero el narrador reserva las posibilidades ficcionales que se encierran en el “¿cómo?”, aspecto que colma de connotaciones, evocaciones y sugerencias de carácter

metonímico: el ambiente de la época (*Maura sí*); los encuentros del párroco con el obispo en (*los exhortos, las audiencias, la sagrada amatista*); los trámites de la venta (*los tasadores, el notario*); el trayecto del viaje (*Monforte, Venta de Baños, Hendaya*); el deslumbramiento que la vida en París supone para el párroco (*hoteles con agua corriente y bidet*); y la transacción llevada a cabo en ambientes artísticos (*el fauvismo, el cubismo, el Moulin Rouge*).

El estilo empleado refuerza esta combinación de precisión y connotación, al igual que sirve para diferenciar claramente la voz del narrador, que cuestiona con humor la actitud del personaje escritor en el contraste inicial (*en una ciudad lejana y prometedora de fabulaciones / un periódico de su propio país*) y en la expresión final con que se parodia su ineptitud narrativa (*...y el novelador ni caso, busca que buscarás argumento para una novela río*).

Tras el ejercicio de condensación, intensidad, velocidad y sugerencia que supone el relato enmarcado, la alusión paródica a las novelas de dimensiones monumentales con que se cierra el texto deja bien clara la teoría narrativa que Antonio Pereira defiende en este microrrelato.

## **INTERTEXTUALIDAD**

La intertextualidad es uno de los procedimientos más frecuentes en el microrrelato contemporáneo, por lo que hemos recogido un nutrido grupo de microrrelatos para ejemplificar esta tendencia, aunque el rasgo se puede encontrar en muchos otros, que hemos preferido incluir en categorías u orientaciones diferentes por considerar que en ellos se primaban características de distinto tipo.

La preponderancia de este rasgo se explica por la intensa y ambigua relación que el microrrelato establece con la tradición literaria, al igual que el resto de la literatura de

la posmodernidad, y por la necesidad de condensar un amplio mundo ficcional en una narración extremadamente breve. Los creadores recuperan personajes, asuntos o episodios de obras emblemáticas, que citan o evocan de forma más o menos explícita, aunque no se limitan a realizar simples alusiones o reescrituras, sino que pueden adoptar actitudes diversas – homenaje, ironía, parodia...- según sea su intención. Por su parte, el lector ha de reconocer la filiación al hipertexto, ya que solo así captará los elementos narrativos que se han omitido por considerarse sobreentendidos y la desviación -versión, subversión, inversión- que se ha producido sobre el mismo. Iremos espigando algunos referentes en los ejemplos que hemos seleccionado y que consideramos los más frecuentes en el microrrelato.

De las literaturas antiguas orientales se aprecia una especial preferencia por el célebre “Sueño de la mariposa”, del filósofo taoísta Chuang-Tzu, que se evoca en microrrelatos como “Cuento chino” de Norberto Luis Romero; o en “La metamorfosis, según Chuang Zu”, de José de la Colina, con referencias cruzadas al protagonista de la *Metamorfosis* de Franz Kafka.

#### La metamorfosis, según Chuang Zu

Gregorio Samsa soñó que era un escarabajo y no sabía al despertar si era Gregorio Samsa que había soñado ser un escarabajo o un escarabajo que había soñado ser Gregorio Samsa.

Muy próximos a este grupo se situarían los microrrelatos que aluden a *Las mil y una noches*, entre los que destacamos algunos en que el tratamiento de la historia o el discurso resulta especialmente audaz: en “Sheherezada, reina”, de Guillermo Bustamante, se invierte la personalidad de Sheherezade y su función de narradora, aunque no se ve alterada su pasión por los relatos, ya que será ella quien corte la cabeza a todo amante que no iguale su don narrativo; en “Fábulas”, de Julia Otxoa, el tiempo

de la historia asume la circularidad del procedimiento narrativo empleado, de modo que los sucesos vuelven a comenzar una y otra vez; y en “Las mil y una tardes”, de Jaime Muñoz Vargas, el alusivo título da paso a un discurso metaliterario que discurre como una retahíla reiterativa y en espiral con la que se parodia la técnica del relato enmarcado en una puesta en abismo hasta el infinito. Los siguientes fragmentos de este último relato pueden ilustrar su técnica discursiva:

Ayer por la tarde escribí un cuento con un argumento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia. Trata de un cuentista que ayer por la tarde escribe un cuento muy simple, el más simple y tal vez el más malo de la historia: trata de un cuentista que ayer por la tarde [...]: trata de un cuentista que ayer por la tarde [...].

Otras fuentes de inspiración frecuentes son los géneros narrativos de tradición popular, como el cuento y la fábula, que han sido adaptados y versionados por distintos autores a lo largo de los siglos. Pero en el microrrelato se tiende a invertir el argumento o las cualidades de los personajes arquetípicos, con lo que se cuestiona la enseñanza intrínseca a su carácter didáctico. Así ocurre en dos microrrelatos de José María Merino, “Ni colorín ni colorado” y “La camisa del hombre infeliz”, que son revisiones desencantadas del asunto de “Cenicienta” y “La camisa del hombre feliz”, respectivamente. En la misma línea se encuentra la versión actualizada de un lobo fracasado y frustrado que se ofrece en “Tango del lobo”, de Eugenio Mandrini, con desarrollo narrativo y desenlace muy alejados del cuento en el que se inspira, “Caperucita roja”. Y, como ejemplo de subversión de una fábula y la consecuente transmutación de su moraleja, podemos leer el siguiente microrrelato de Irene Brea:

### La lechera pragmática

De camino al mercado, la lechera sólo pensaba en las ganas que tenía de beber la fresquísima leche del cántaro. Pero logró resistirse, y al llegar le dieron una suma exorbitante por la mercancía. Ello hizo que, en adelante, no soñara lo que habría soñado si el cántaro se hubiera roto.

Como ya sabemos, las estrategias preferidas en el microrrelato para evocar seres mitológicos procedentes de las literaturas griega y latina son la descontextualización y la desmitificación de los mismos. A los ya citados entre los microrrelatos insólitos, se pueden añadir otros: “La esfinge de Tebas”, de René Avilés Fabila; y aquellos en que se revisan ciertos personajes de las epopeyas homéricas, la *Ilíada* y la *Odisea*, como “Aquiles y la vida” de José Luis Rodríguez Pardo, y “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, de Augusto Monterroso. Entre estos últimos es necesario señalar la atracción que los escritores de microrrelatos han sentido por dos personajes de la *Odisea*: la maga Circe y el colectivo de las sirenas. La primera protagoniza relatos como “A Circe”, de Julio Torri; “Rehabilitación de Circe” de Diego Muñoz Valenzuela; o “Circe”, de Agustí Bartra. Y las sirenas intervienen en relatos como “Silencio de Sirenas”, de Marco Denevi; “La Sirena inconforme” de Augusto Monterroso; o “Aviso”, de Salvador Elizondo. En este último se puede observar cómo la vulgarización de los rasgos míticos atribuidos a las sirenas se lleva hasta el último extremo:

[...] Sabedlo navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado.

Encontramos diversas relecturas de *La Biblia*. Los motivos y personajes procedentes del Antiguo Testamento son variados, como se puede apreciar en títulos ya

citados en el capítulo sobre microrrelatos insólitos -“Adánica”, de Juan Armando Epple, o “Génesis, 3”, de José María Merino-, a los que se podrían añadir los siguientes: “Génesis”, de Héctor Manuel Román; “Abel”, de Óscar García Romeral ; “La honda de David”, de Augusto Monterroso; “De un viajero”, versión libre de la historia del profeta Jonás, y “Bíblica”, ambos de Juan José Arreola; y “Dos muchachas solas”, de José Jiménez Lozano, revisión del episodio en que se relata el incesto de Lot. Entre todos ellos, seleccionamos uno de los microrrelatos de Juan José Arreola, texto de profundo lirismo en que la encendida misiva de Holofernes a Judith se cierra con un giro inesperado e irónico, que desvela el conocimiento de su próxima muerte:

#### Bíblica

Levanto el sitio y abandono el campo... La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo mirra e incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de viento, con la mesa de manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.

Del Nuevo Testamento también se escogen motivos y personajes variados, como en “A quien pudiera interesar”, de Luis Azuaje, texto ya citado entre los microrrelatos insólitos en que se ironiza sobre la pasión de Cristo; o en “Los tres mercaderes”, de David Lagmanovich, desmitificación de los tres reyes de oriente y de su llegada a Judea. Uno de los personajes que aglutina mayor atención es Lázaro de Betania, cuya resurrección se subvierte en varios títulos: “Lázaro de Betania”, de Álvaro Menén Desleal; “Lázaro”, de Mario Benedetti; o “El final de Lázaro”, de José María Merino. Reproducimos el final de este último:

[...] Pasó otro mes, y una mañana fue a visitar a Jesús y le pidió que le devolviese a la muerte. Su actitud era muy humilde, pero en sus ojos había una brasa de determinación y de reproche. Jesús, tras contemplar a su amigo durante un rato, alzó una mano. Y Lázaro cayó muerto, esta vez para siempre.

Al repasar las obras de la literatura universal en las que se han inspirado los autores de microrrelatos, *El Quijote* es una parada obligada, ya que la emblemática obra de Miguel de Cervantes ha sido tomada como hipertexto por numerosos autores de narrativa brevísima. Muchos de sus rasgos han ejercido especial fascinación, ya que los escritores han visto reflejadas en la obra cervantina sus propias preocupaciones éticas, sociales y estéticas: el reflejo de un mundo en crisis; realidad y ficción como percepciones subjetivas; desarrollo de una forma literaria que asume la tradición anterior, aunque se distancia de ella superándola con ironía y humor; o la audacia magistral para combinar diversos planos narrativos con sus correspondientes narradores. No es de extrañar, por tanto, que el ámbito del microrrelato rindiera su particular homenaje a esta obra en la antología *MicroQuijotes* (2005), a cuya selección -realizada por Juan Armando Epple- pertenecen varios de los textos que se citan a continuación.

Muchos microrrelatos de inspiración quijotesca muestran complejos juegos de metalepsis en ejercicios metaliterarios, metaficcionales y metanarrativos en que se difuminan las diferencias entre el mundo empírico y el mundo ficcional, así como entre los distintos planos de la diégesis, de modo que se subvierte y relativiza la naturaleza de categorías como el autor, los distintos tipos de narrador y los personajes. Así, en “Parábola de Cervantes y de Quijote”, de Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes y don Quijote, personajes de la parábola, adquieren la misma dimensión mítica; en “La cuarta salida”, de José María Merino, el propio Cervantes es incluido como personaje, mago que asociado a Cide Hamete Benengeli transformó el mundo fantástico transitado por

gigantes y ejércitos en un mundo realista, pero falso; en “Últimas palabras de Cide Hamete”, de Armando José Sequera, Cide Hamete Benengeli es el narrador protagonista cuyo pseudónimo es Alonso Fernández de Avellaneda y dice ser el auténtico autor de *El Quijote*. El fragmento que reproducimos pertenece a “En un lugar de la Mancha”, de José Emilio Pacheco, protagonizado también por Cide Hamete Benengeli, aunque en esta ocasión es un pseudónimo bajo el cual se esconde Sancho Panza, amigo de Cervantes y supuesto autor empírico de la obra:

[...] El porquerizo escribió su delirio como pudo. Había conocido gracias a su trabajo a un recolector de provisiones para la Armada Invencible. Al saber que Cervantes se hallaba preso, le regaló su manuscrito. Si lo encontraba digno de la imprenta quizá al dejar la cárcel podría comer gracias al libro. Sentía afecto por el viejo que en años lejanos había intentado ser poeta, novelista, dramaturgo. Cervantes entretuvo las horas de su prisión reescribiendo los papeles de su amigo. Sancho Panza murió en 1599, sin recordar su obra ni al prisionero. Siete años después Cervantes publicó al fin su novela. Noble y honrado como era, la atribuyó a un inexistente historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, y dio el nombre de Sancho al escudero del Quijote.

En otras ocasiones, la revisión de episodios y personajes produce curiosas transmutaciones de los mismos: una variación a partir del episodio de la Cueva de Montesinos es el microrrelato con el mismo título, “La cueva de Montesinos”, de Enrique Anderson Imbert; “Quijotesca II” de Juan Romagnoli, “XXIV”, de Javier Tomeo, y “El arte del realismo”, de Juan Armando Epple, son variaciones -más o menos libres- del episodio de los molinos de viento. Se trastocan los perfiles de los personajes en microrrelatos como “Teoría de Dulcinea” de Juan José Arreola, con una Aldonza Lorenzo amorosa y entregada a la que el héroe desprecia en sus delirios idealistas; o en “El precursor de Cervantes”, de Marco Denevi, en el que es Aldonza Lorenzo quien pierde el juicio por leer novelas de caballería, quien imagina a un apuesto galán y quien

sale en busca de aventuras. En el siguiente microrrelato de Juan Romagnoli se muestra la mutación recíproca entre don Quijote y Sancho, aunque solo sea en sueños:

### Quijotescas III

Durante la noche, don Quijote sueña que es Sancho y el escudero, a su vez, sueña que es el Hidalgo.

Cuando se encuentran (en terreno onírico neutral), el escudero-Hidalgo saluda con todas las reverencias del caso al Hidalgo-Sancho, quien exagera en su altanería de Caballero, abusa de las circunstancias.

Al despertar, el distraído Quijote no recuerda el incidente nocturno. El escudero, en cambio, ha renovado su paciencia.

Entre los autores y obras de la literatura europea e hispánica recuperados en este género se pueden citar microrrelatos tan diferentes como estos: “Versión bárbara de Tristán e Isolda” y “Romeo frente al cadáver de Julieta”, ambos de Marco Denevi, que constituyen inversiones de episodios pertenecientes a las obras cuyos personajes se anuncian en lo títulos; del mismo autor es “El sí de las niñas”, en alusión a la obra de Leandro Fernández de Moratín; “Larra”, de Pedro Ugarte, sobre el sentido literario del suicidio del autor romántico; “Despiadado homenaje a J. R. J.”, de Miguel Ángel Zapata, una visión paródica de Platero, el animal protagonista de *Platero y yo*.

La *Metamorfosis*, de Franz Kafka, es una de las obras que ha suscitado mayor interés, a veces para parodiarla, como en “La metamorfosis”, de Albert García Elena, y otras veces para superponerla con otros hipertextos. En “Cien”, de José María Merino, se ofrece una original ficción con referencias a Gregorio Samsa y al dinosaurio monterrosiano. Y las referencias a la obra de Kafka se combinan con el motivo de *el sueño de la mariposa* de Chuang Tzu, en relatos como el ya citado de José de la Colina, “La metamorfosis, según Chuang Zu”, o en este célebre microrrelato de Augusto

Monterroso, en que se experimenta con los planos empírico, ficcional y simbólico, de modo que se equiparan en la misma categoría narrativa el autor empírico, el personaje y el simbólico insecto en que se transforma:

#### La cucaracha soñadora

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

La tendencia a la intertextualidad llega incluso a ser intragenérica, ya que se propone como hipertexto el microrrelato más divulgado y admirado, hasta el punto de propiciar una antología monográfica: *El dinosaurio anotado* (2002), a cargo de Lauro Zavala. Estos son algunos de los textos inspirados en el relato ultrabreve de Augusto Monterroso, que facilita con su enigmática ambigüedad todo tipo de interpretaciones y reescrituras: “La culta dama”, de José de la Colina, más próximo al chiste ingenioso que al microrrelato; “Otro dinosaurio”, de Eduardo Berti; “Los dinosaurios, el dinosaurio” de Raúl Brasca; o “Imagínese”, de Ana María Shua. Los siguientes fragmentos pertenecen a “Mascota”, de Patricia Esteban Erlés:

Tras la muerte de mi viejo perro me dio por ir a la pajarería y comprar un dinosaurio. Verde. Horroroso. Enorme. Cuando la chica de la tienda lo sacó de la jaula ya tenía un poco de miedo, pero aún así pagué por ser su esclavo. [...] Lo peor era levantarse por la mañana, asomarse de puntillas al dormitorio y comprobar que, por desgracia, él seguía estando allí.

La atracción por la intertextualidad resulta tan poderosa, que a veces surgen verdaderas misceláneas de referencias a diversos hipertextos condensadas en un limitadísimo espacio, lo cual implica la necesaria complicidad de un lector

suficientemente instruido. En “La trama”, de Jorge Luis Borges, se interpreta la sentencia *Tú también, hijo mío* a través de su recurrencia en la tradición literaria: desde *Las vidas de los doce Césares*, del historiador romano Suetonio, pasando por la tragedia *Julio César*, de William Shakespeare, y la *Historia y vida de Marco Bruto*, de Francisco de Quevedo, hasta ser utilizada en Buenos Aires, en el transcurso de una trágica situación cotidiana. Con algunas similitudes, “Breve antología de la literatura universal”, de Luis Landero, e “Intertextualidad”, de Federico Patán, recorren múltiples obras, motivos y personajes de la historia de la literatura.

#### **“Breve antología de la literatura universal”, de *Faroni* (Luis Landero)**

##### **Breve antología de la literatura universal**

Canta, oh diosa, no sólo la cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibeo, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes, a las ilusiones perdidas, y al verde viento y las sirenas y a mí mismo<sup>178</sup>.

Este microtexto apareció, junto a otros dos del mismo autor, en la antología *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996), la primera de las dos selecciones que el

---

<sup>178</sup> A partir de su publicación en *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, 51, este microtexto se recogería en varias antologías: *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*, 152; *Antología de cuentos e historias mínimas*, 361; *Grandes minicuentos fantásticos*, 309.

Círculo Cultural Faroni sacó a la luz a raíz de varias ediciones de su célebre Premio Internacional del Relato Hiperbreve. Los tres microtextos del ‘ujier honorario’ del Círculo, Luis Landero, aparecen firmados por Faroni, apellido de un personaje de ficción imaginado por otra criatura ficcional, Gregorio Olías, protagonista de su novela *Juegos de la edad tardía* (1989).

La impostura afecta también al microtexto que nos ocupa, ya que “Breve antología de la literatura universal” es un condensado centón en que, más allá del ejercicio de intertextualidad con intención lúdica, descubrimos una puesta en abismo en la que se cuestiona el concepto de autoría, se transgreden la categorías narrativas y se asume la tradición literaria como mundo ficcional en que se desenvuelve el narrador protagonista (Elvire Gómez-Vidal, *El espectáculo de la creación y la recepción...* 191-03). De este modo, todo en el texto confluye para explicar su naturaleza híbrida y audaz: el título, el seudónimo con el que aparece firmado y la relación dialógica que el texto establece con múltiples hipertextos. Intentaremos explicar este complejo planteamiento.

En apariencia, este microtexto es una defensa de la tradición literaria como fuente de inspiración. No parece responder a una historia narrativa y su modo de discurso podría calificarse como expositivo, por lo que estaría más próximo al microensayo que al microrrelato. Como indicábamos, quien firma es *Faroni*, pseudónimo del autor empírico, Luis Landero, y a la vez personaje imaginario de un personaje de ficción. Pero el final del relato revela que la modalización en primera persona –y a mí mismo- tal vez apunte hacia una compleja metalepsis de autor: Luis Landero se convierte en Faroni, quimera de Gregorio Olías, que a su vez es un personaje de ficción en una novela que ya forma parte de la tradición literaria, *Juegos de la edad tardía*, por lo que es lógico que la diosa de la inspiración le cante también a él. Según esta revelación final, el texto sería un microrrelato en que el narrador -personaje

de ficción en segundo grado- revisa su propio mundo, al que pertenece como criatura literaria y ficcional. No es necesario decir que para que todo este entramado sea reconocido por el lector, este ha de haber leído previamente la novela de la que se ha “escapado” el narrador de este microrrelato.

Pero los retos para el lector no acaban ahí. El título, “Breve antología de la literatura universal” anuncia el carácter lúdico de un texto conformado por el ensamblaje de citas y títulos más o menos literales procedentes de más de veinte obras literarias. Aunque a veces el juego se pone más difícil porque la “cita” se aleja de la literalidad o incluso se subvierte y porque, además, hay sintagmas que encierran el sumario extremo de un episodio o enunciados que condensan toda una historia. El cúmulo de indicios evoca todo un muestrario de la literatura universal, como se indica en el paratexto.

A partir de la subversión del *incipit* de la *Ilíada* (*Canta, oh diosa...*), se convocan personajes, motivos, asuntos y discursos que conforman un mundo ficcional en el que se inscribe el propio narrador: la creación del universo según el *Génesis*; las *Mil y una noches*; el descenso a los infiernos en la *Divina comedia*, de Dante Alighieri; el extraño despertar de Gregorio Samsa en la *Metamorfosis*, de Franz Kafka; la evocación de la infancia frente a la célebre magdalena, en *Por el camino de Swann*, primera entrega de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust; la reflexión del príncipe Hamlet en torno a la inexorabilidad de la muerte y el *ubi sunt?* frente a la calavera de Yorick en *Hamlet*, de William Shakespeare; la devoción sacrílega de Calisto por Melibea en *La Celestina*, de Fernando de Rojas; el dolor por la pérdida de las *dulces prendas*, en el soneto X de Garcilaso de la Vega; la autolesión de Edipo con las fíbulas de la túnica de Yocasta en *Edipo rey*, de Sófocles; las dudas sobre el sueño y la vigilia de Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; y la trayectoria vital de

Alonso Quijano, que regresa a recuperar la cordura al mismo lugar donde nació, en *El Quijote*, de Miguel de Cervantes. Después, el narrador retoma su invocación y la completa a partir de la anáfora (*Y canta, oh diosa...*): los más de quince mil versos del *Canto general*, de Pablo Neruda; la obsesión por la ballena blanca en *Moby Dick*, de Herman Melville; la *Noche oscura*, cómplice necesaria en la búsqueda del amado, en la obra de Juan de la Cruz; el arpa en el rincón, genio creador al que alude Gustavo Adolfo Bécquer en su rima VII; la célebre ironía con que se cierra *Luces de Bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán; la naturaleza simbólica del árbol enfermo de “A un olmo seco” en *Campos de Castilla*, de Antonio Machado; el dolor por la dulce Rita de “Idilio muerto”, en *Los heraldos negros*, de César Vallejo; la búsqueda de la gloria literaria de Lucien, protagonista de *Las ilusiones perdidas*, de Honoré de Balzac; la esperanza en el *verde viento* del “Romance sonámbulo” en el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca; las quiméricas y peligrosas sirenas de la *Odisea*, de Homero, luego retomadas por James Joyce en su *Ulises*; y la unión con el cosmos que Walt Whitman celebra en “Canto a mí mismo”, de *Hojas de hierba*.

No se trata de una simple adición enumerativa, sino de la composición de un *pachwork* –centón, decíamos antes- expresado de forma coherente y cohesionada por relaciones cronológicas (*al principio; luego*), lógicas (*así...*) y paralelísticas (*uno despertó...; otro dudó...; otro probó...*). Cada una de las referencias mantiene su sentido autónomo a la vez que entra a formar parte del sentido global del texto, del mismo modo que ocurre con los textos que conforman una antología, tal y como se anunciaba con el término *antología* del paratexto. El lector no se encuentra con un simple juego de identificación superficial, sino que el texto solo adquiere su sentido completo si se profundiza en lo que evocan y sugieren las citas y alusiones.

Por último, la ambigua metalepsis que cuestiona y desdibuja las categorías narrativas aparece solapada con las técnicas intertextuales. Recordemos que el narrador se incluye como autor empírico de la exposición, se oculta tras el pseudónimo *Faroni*, y se descubre como personaje de ficción, ilusión de Gregorio Olías, también ficcional. De manera que la modalización en primera persona indica un desplazamiento favorecido por la indefinición genérica del texto. Así, la identificación inicial de un narrador que se hace presente en la primera persona del plural como lector que rinde homenaje a la tradición literaria (*supimos*), se individualiza en la primera persona del singular, trastocando la referencia a *El Quijote* (*y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo*), usurpando además la focalización del original; y su voz se apropia del yo lírico de los versos de Whitman, al superponerse en el colofón del texto (*y a mí mismo*). Al final constatamos que el narrador ha de ser necesariamente un personaje de ficción, puesto que sintácticamente es un complemento del verbo con el que comienza esta segunda invocación a la diosa de la inspiración (*Y canta... a mí mismo*).

En conclusión, estamos ante una compleja puesta en abismo en que el narrador se refiere a su propio acto creativo del que, además, se erige como autor y personaje: autor impostado de un condensado homenaje a la tradición literaria y personaje de ficción que forma parte de esa misma tradición.

#### **ARCHITEXTUALIDAD Y LENGUAJE MIMÉTICO**

La capacidad de hibridación del microrrelato con otros géneros, la facilidad con que asume diversos modos de discurso y se apropia de superestructuras de todo tipo y la versatilidad para integrar variadísimos registros lo han convertido en un género proteico. Con procedimientos basados en la architextualidad se ofrecen historias cuyos

elementos narrativos subyacen bajo discursos que se apartan de la estructura habitual del relato, por lo que el lector, tras superar la sorpresa inicial, deberá reconstruir historia a partir de indicios inusuales en el discurso narrativo. El empleo de un lenguaje mimético -ya sea respecto al de situaciones de comunicación cotidianas, ya se elabore como pastiche a partir de una tendencia estilística determinada-, se puede llevar a cabo en clave irónica o paródica y suele producir distorsiones entre fondo y forma o giros narrativos inesperados, que también provocan el asombro del lector.

Son frecuentes los microrrelatos que adoptan un modo de discurso expositivo y una falsa intención prescriptiva o instruccional, propia de textos prácticos como los cuestionarios, los avisos o las recetas culinarias. De René Avilés Fabila son “Franz Kafka”, que adopta forma de cuestionario, y “Aviso en la jaula del Ave Fénix”, cuya estructura y formulismos (*Sea usted puntual*) contrastan con la periodicidad del espectáculo anunciado (*cada cien años*). En “Palabras cruzadas”, de Teresa Porzencanski, las instrucciones de un crucigrama se van cruzando con otros sucesos de la vida del protagonista. “Telúrica”, de José María Merino, se estructura como si fuera una receta de calamares en su tinta, aunque se combinan recursos lingüísticos y léxico del ámbito gastronómico (*pelarás, pocharás, majarás...*) con otros recursos narrativos y estilísticos. “Ensalada”, de José Manuel Benítez Ariza, también es una receta culinaria, pero en este caso, el léxico connota pérdida y angustia (*lechuga blanda, semipodrida, troncho ennegrecido; tomate de piel rugosa; verduras pasadas*) y el relato oculto, acorde con esta connotación, se indica en un parentético final: (*Y esa silla vacía, que te mira con lástima*). En “Lista de la compra de Jack the Ripper”, de Laura Atas, se mezclan productos habituales con los necesarios para llevar a cabo los crímenes, que se intuyen desde el título. Y en el siguiente microrrelato de Lilian Elphick, la estructura y

la sintaxis propias del anuncio en prensa se ponen al servicio de su carácter lírico y refuerzan su intención apelativa:

Aviso de robo

Mi silencio ha sido robado.

La persona que lo encuentre, trátelo con cariño.

No le grite, que se asusta.

No lo maree con palabras inútiles.

Una vez que el silencio se haya acostumbrado,  
favor de clavarle el puñal bien adentro, en el centro  
de su total indiferencia.

Deje los restos en la calle.

No faltará quien se los lleve.

También se asimilan distintos modos discursivos propios de géneros periodísticos. “Estadísticas oficiales”, de Pedro Ugarte, ofrece un modo de discurso expositivo, datos concretos, referencias a la actualidad... Y “Último cuento”, de Juan Carlos García Rey, es un ejercicio metaficcional con forma de peculiar entrevista: el entrevistador resulta ser la muerte y el entrevistado el propio escritor, que deja su último cuento *inconclu (so)*.

En algunas ocasiones, los microrrelatos se apropian de códigos no verbales cuyos signos se perciben como expresión de su referente. La imagen con la silueta de una página en blanco sustituye con eficacia a las palabras en “Pesadilla de escritor”, de María Elena Lorenzín. La página en blanco es también el no-texto en “Fantasma”, de Guillermo Samperio. Y la secuencia de números imita al ejército de hormigas que termina devorando al narrador en “Las hormigas”, de Antonio Fernández Molina:

[...] Comienza a  
442.441, 442.442, 442.443, 442.444  
nublárseme la vista, las hormigas  
442.445, 442.446, 442.447, 442.448,  
siguen saliendo, sale otra y otra, o-  
442.449...  
tra, otr..

La incursión en tipos de textos con lenguajes específicos afecta a ámbitos como las matemáticas, la lingüística o la filosofía: “Triángulo amoroso”, de Ana María Shua, se plantea como un supuesto matemático con tres términos; “Conjugación”, de Ángel Olgoso, está próximo al metalenguaje, ya que el relato de una situación de represión social se expresa mediante la flexión de las personas verbales; y “Familia”, de Andrés Neuman, es un falso silogismo que consta de una introducción, dos premisas y una conclusión, relacionadas con un ambiguo razonamiento deductivo.

Familia  
Amo a mi hermana.  
Mi hermana ama a mi padre.  
Mi madre amó a mi padre.  
Mi padre no ama a nadie.

La simulación de conversaciones orales propias de situaciones cotidianas, con usos coloquiales y vulgares del lenguaje, se puede apreciar en microrrelatos de escritores españoles e hispanoamericanos. “El doble”, de Roberto Lumbreras, cuyo motivo es de carácter fantástico, aparenta ser un acto elocutivo oral, cotidiano y espontáneo con vulgarismos léxicos (*acojonarse, putada...*), frases hechas (*sin pegar ojo, te hiela la sangre, sin comerlo ni beberlo, estoy que no vivo, se te cae el pelo...*),

vocativos y muletillas con función fática... René Ruales Hualca presenta una conversación telefónica que solo en apariencia es intrascendente en “El teléfono es un gato que sueña con tener hijos”. Y “Aquella victrolera”, de Pedro Orgambide, es una muestra del habla porteña, con su característico voseo (*vos trabajabas, no llorés, faltas vos*) y abundante léxico específico (*giles, biaba, bulín, che...*).

Muy interesantes resultan también los microrrelatos que se apropian de superestructuras de otros géneros y subgéneros literarios dando lugar a textos que se han calificado de híbridos, fronterizos o transgenéricos. Son especialmente relevantes aquellos que se muestran como textos dramáticos, con diálogo directo entre los personajes y acotaciones, aunque no sean piezas destinadas a la representación, como “XII”, de Javier Tomeo, o “Comunicación”, de Pablo Urbanyi. Próximo a ellos habría que situar “Performance en tres actos”, de Julia Otxoa, que se presenta como el guion de un episodio de caza destinado a la acción en vivo indicada en su título:

[...] TERCERO, una vez la presa ha caído en alguna de las trampas el cazador la olvida, luego, pasado el tiempo regresa y con gesto rutinario, fatigado, libera al animal muerto del engranaje que le aprisionaba y lo arroja de cualquier forma al cebadero de estructura vegetal en forma de cesto parcialmente hundido en la tierra, en cuyo interior se acumulan despieces de cuerpos de aves de granja, restos óseos y cárnicos en estado de descomposición.

De los géneros narrativos de transmisión oral como la leyenda, la fábula o el cuento popular, no solo se toman motivos y estructuras, sino sobre todo operadores y organizadores discursivos que el lector identifica fácilmente. A veces, los microrrelatos solo adquieren su sentido completo gracias a la inclusión de estas fórmulas: así ocurre en “Abretesésamo”, de José Antonio Martín, cuyo paratexto –título y postítulo- da entrada a un ultrabreve conformado únicamente por fórmulas de inicio y de cierre propias del cuento popular de transmisión oral (*Había una vez un colorín colorado*); y

un procedimiento similar se emplea en “Había una vez”, de José Emilio Pacheco, en que la reiteración de la fórmula que le da título enmarca una historia en espiral e infinita. En otras ocasiones, se producen subversiones del género asumido por distorsiones entre los actantes tradicionales y los personajes del microrrelato que realizan su función o por giros narrativos inesperados en la acción: “Un saltamontes a la hora de la siesta”, de Carola Aikin, comienza “Érase una vez...” y trata sobre la atracción amorosa entre un saltamontes -animal transmutado, equiparable al sapo o la rana de los cuentos de hadas- y una hermosa mujer; y con el título “Cuento casi suff”, de Gonzalo Suárez, se avisa al lector sobre la irónica inversión que se produce sobre una acción narrativa tradicional. Transcribimos este último:

#### Cuento casi suff

Recogí a un vagabundo en la carretera. Me arrepentí enseguida. Olía mal. Sus harapos ensuciaron la tapicería de mi coche. Pero Dios premió mi acto de caridad y convirtió al vagabundo en una bella princesa. Ella y yo pasamos la noche en un motel. Al amanecer, me desperté en brazos del maloliente vagabundo. Y comprendí que Dios nos premia con los sueños y nos castiga con la realidad.

Algunos microrrelatos se basan en la imitación estilística o en el plagio de expresiones procedentes de obras emblemáticas. Así, el “Sueño del violinista”, de Ramón Gómez de la Serna, es un pastiche con que se parodia la ambientación y el estilo modernista: aliteración de fonemas sibilantes, palabras esdrújulas características (*nenúfares, melancólico*) y adjetivación sensorial de gran simbolismo (*jardín abandonado y silente, aguas verdes*). “Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero don Miguel”, de José Cardona López, es un audaz juego de intertextualidad y descontextualización que se sirve de la cita literal de algunas expresiones con las que comienza *El Quijote*. Y en “Locus amoenus”, de David Roas, la descripción de un

marco natural idealizado mediante recursos acordes con el tópico que se indica en su título –epítetos, sinestesias- da paso a una secuencia narrativa en que sucesos inexplicables transforman el equilibrio armónico en desconcierto y desasosiego:

#### Locus amoenus

La tarde era deliciosa. Tras un largo día de calor, una leve brisa refrescaba el ambiente. Sentado en un banco del parque, disfrutaba a solas y en silencio de aquel momento casi perfecto.

El cuerpo de la niña se estrelló a mi lado con su característico ruido de fruta madura. Miré hacia arriba. El segundo cuerpo -el de un niño esta vez- cayó unos instantes más tarde, a pocos metros del banco. Después cayó otro, y otro más. La tormenta había empezado.

### “XII”, de Javier Tomeo

#### XII

*Esquina de una calle cualquiera. El HOMBRE, al pie de un farol, espera con aire resignado y un par de orquídeas. Llega, por fin, la MUJER.*

HOMBRE. *(Corriendo al encuentro de su amada.)* ¡Oh, mi querida Rita!

MUJER. *(Con una sonrisa de amazona.)* ¡Aquí estoy!

HOMBRE. *(Trémulo.)* ¡Pensé que ya no venías!

MUJER. Perdía el tren de las ocho cuarenta.

HOMBRE. ¿Pensaste ayer en mí?

MUJER. Sí.

HOMBRE. ¿Y ayer noche? ¿Soñaste conmigo?

MUJER. Sí, soñé contigo.

HOMBRE. ¿Y qué soñaste?

MUJER. Fue un sueño bastante extraño.

HOMBRE. ¿Por qué?

MUJER. Te vi fragmentado, como en un mosaico.

HOMBRE. *(Con ademán de prestidigitador, ofreciendo a su amada las orquídeas.)* ¡Flores para mi dama!

MUJER. ¿Rosas?

HOMBRE. No, orquídeas.

HOMBRE. Pues parecen rosas.

HOMBRE. Me juraron que eran orquídeas.

MUJER. De cualquier forma, sean lo que sean, tienen bastante buen aspecto.

*Pausa. La MUJER olfatea ruidosamente las flores. Luego, tras reconsiderar la tersura de los pétalos, empieza a comérselas. El HOMBRE, mientras tanto, la contempla con una mirada arrobada.*

HOMBRE. *(Después de un largo silencio, con voz emocionada.)* ¡Rita!

MUJER. *(Limpiándose los labios con el dorso de la mano.)* ¿Qué?

HOMBRE. Te quiero.

MUJER. Me gusta oírte decir eso.

*Silencio. La MUJER contiene a tiempo un estornudo. Luego agarra al HOMBRE por el cuello y le empuja calle adelante.*<sup>179</sup>

En las antologías que hemos consultado se recogen varias piezas de Javier Tomeo procedentes de *Historias mínimas* (1988 y 1996)<sup>180</sup>, volumen al que pertenece esta, que va encabezada por un número romano, según el lugar que ocupa en el libro original. El autor, que ha demostrado su talento para la minificción en varias obras y ha cultivado las más diversas variantes de la misma, ofreció con *Historias mínimas* una muestra de su inconformismo respecto a los géneros tradicionales y de su constante búsqueda de la expresión esencial. Además, la temprana aparición de estas breves

<sup>179</sup> El texto se puede encontrar en *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*, 23-24.

<sup>180</sup> Javier Tomeo. *Historias mínimas*. Madrid: Mondadori, 1988 (reeditado por Anagrama, 1996).

piezas de difícil clasificación supuso un hito en la consolidación del microrrelato y un reto para establecer ciertos cánones genéricos<sup>181</sup>.

Irene Andres-Suárez, gran conocedora de la obra de Javier Tomeo<sup>182</sup>, ha abordado en varias ocasiones la naturaleza genérica de las piezas que componen *Historias mínimas*, para lo que ha profundizado en el análisis de temas, personajes, elementos teatrales y narrativos y rasgos lingüísticos para llegar a la conclusión de que se trata de microtextos híbridos, fronterizos, que asumen el modo de discurso del texto dramático aunque poseen los rasgos esenciales del microrrelato (“La estética de la brevedad...” 189-15). Iremos revisando estos aspectos en el microtexto que nos proponemos comentar.

En “XII” se aprecia la predilección del autor por indagar en la deshumanización del mundo actual y, más concretamente, en las patologías no declaradas del individuo y en los problemas de comunicación y empatía de las que adolecen las relaciones humanas. Se presenta a una pareja de “enamorados” en que la desigualdad en la relación es evidente, ya que la mujer se muestra dominante, absorbente e interesada, mientras que el hombre se muestra sumiso, ingenuo y entregado. Se aborda, por tanto, el tema de las relaciones amorosas pervertidas, en que se ha sustituido generosidad por egoísmo y complicidad por tiranía. La violencia con que termina la conversación entre ambos es simplemente la manifestación física de esa perversión. Sin embargo, ciertos aspectos en la caracterización del HOMBRE y de la MUJER, al igual que algunos indicios en el desarrollo de la acción, conducen a interpretar que el tema es de mayor calado y se

---

<sup>181</sup> Se debe tener en cuenta, además, que muchas de las piezas que conforman *Historias mínimas* habían sido escritas con anterioridad y algunas de ellas también habían sido publicadas en revistas y antologías, aunque Javier Tomeo corrige y pule sus piezas en cada ocasión, por lo que estas presentan variaciones textuales. Así, el microtexto que analizamos, apareció junto a otros ocho del mismo autor bajo el epígrafe “Microteatro psicopático”, en el segundo volumen de la antología editada por Antonio Beneyto, *Narraciones de lo real y lo fantástico* (1977) (Irene Andres-Suárez, “La estética de la brevedad...” 195-99).

<sup>182</sup> Debemos a Irene Andres-Suárez y a Antonio Rivas un libro recopilatorio de estudios en torno a la obra de Javier Tomeo, con una dedicación especial a su microficción (*Javier Tomeo*. Madrid: Arco Libros, 2011).

adentra en la desigual construcción de la identidad femenina y masculina en la actualidad.

La caracterización de los personajes apunta a la despersonalización que se pretende imprimir al asunto. Son arquetipos que carecen de patronímicos y están designados por los sustantivos genéricos HOMBRE y MUJER. A lo largo de la acción, sus palabras y su conducta revelan una concepción vertical de las relaciones amorosas: la mujer domina y el hombre se somete. La mujer se erige como una identidad fuerte y segura de sí misma, que desprecia al hombre (*sonrisa de amazona*, no da demasiadas explicaciones, exige orquídeas...), prima lo práctico (se come las flores) y llega al maltrato (*agarra al hombre por el cuello y le empuja calle adelante*); mientras que el hombre se muestra como un ser débil cuya identidad es percibida por la mujer como un *mosaico fragmentado* y cuya conducta evidencia inseguridad (*¡Pensé que ya no venías!*), romanticismo ingenuo (*¿Pensaste ayer en mí?; ¿Soñaste conmigo?; Te quiero*), infantilismo (*Con ademán de prestidigitador...*) y, en definitiva, carencia de comprensión de la realidad (contempla a la mujer *arrobado* mientras ella se come las flores).

La historia es en apariencia sencilla y se desarrolla en una acción dramática con situación inicial, desarrollo (con dos breves episodios) y situación final: un hombre espera a su pareja con unas flores; cuando ella llega, tras una conversación intrascendente, la mujer se come las flores con naturalidad; y comienzan a andar para abandonar la escena.

En el texto dramático, la acción se dispone en una estructura marcada por tres didascalias: una inicial, en que se precisan la escenografía, los personajes, la expresión corporal del hombre y el movimiento escénico de la mujer; otra, que divide la pieza en dos microescenas, en que se da cuenta de una acción sorprendente; y la última, con la

que se cierra el texto, en que se relata un final bastante violento. El diálogo, directo entre los dos personajes, discurre entre estas didascalias y muchas de sus intervenciones se introducen con acotaciones sobre su movimiento y gestualidad. El discurso, por tanto, responde a una estructura teatral y a la combinación de texto dramático primario y secundario.

Sin embargo, ciertos elementos hacen dudar de la viabilidad de este texto para la representación, ya que se introducen símbolos y connotaciones que se han de interpretar a la luz del desarrollo de la acción dramática, por lo que requieren la lectura atenta, incluso la relectura del texto completo para su comprensión profunda.

No es casual que las flores que la mujer devorará con avidez hayan de ser necesariamente orquídeas, cuya etimología (*ορχις*, ‘testículo’) alude a la forma de sus raíces. Ella desprecia las rosas, símbolo de la belleza femenina, y se come las orquídeas ofrecidas por el hombre, que es de este modo simbólicamente fagocitado por la mujer (tal vez, si realmente son rosas, también sea fagocitada la femineidad tradicional): la expresión con que se animaliza a la mujer (*olfatea ruidosamente las flores*) contrasta con la que caracteriza al hombre (*mirada arrobada*), inconsciente del verdadero fenómeno. Del mismo modo, es intencionada y difícilmente representable la expresión con que se describe el gesto con que llega la mujer a la cita (*Con una sonrisa de amazona*), que connota su actitud de orgullosa superioridad y displicente menosprecio hacia el género masculino. Sus respuestas, forzadas por la insistente ingenuidad del hombre, muestran reiteradamente esa actitud, que queda constatada por sus violentos movimientos finales. Por el contrario, todo en el hombre sugiere mansedumbre, sumisión y falta de realismo: sus intervenciones con constantes muestras de afecto, la declaración amorosa (*Te quiero*) y su actitud corporal (*aire resignado; Trémulo; ademán de prestidigitador; arrobado; con voz emocionada...*). Es fundamental,

además, la percepción que de él tiene la mujer, procedimiento de caracterización indirecta de gran simbolismo (*Te vi fragmentado, como en un mosaico*).

El cuestionamiento de la verdadera condición de los sexos –femenino y masculino- y de la naturaleza de sus relaciones se hace desde una subjetividad expresada, como en el resto de *Historias mínimas*, en la línea del esperpento valleinclanesco, del expresionismo kafkiano, del surrealismo de Luis Buñuel o del teatro del absurdo (Andrés-Suárez, *op.cit.* 191).

## **METAFICCIÓN**

En general, cuando la creación literaria se convierte en el asunto central del relato, se suele hablar de metaliteratura o de metaficción. Este tipo de relatos pueden abordar distintas fases del proceso –*inventio, dispositio, elocutio*- y con frecuencia revelan superposiciones entre el plano de la historia, el del discurso y el de la enunciación. La condensación y la brevedad del microrrelato provocan que estos procedimientos tengan un efecto transgresor, que se ve incrementado si el relato se focaliza y modaliza desde un punto de vista en que se superponen categorías diferentes -autor empírico, narrador, personaje...- con traslaciones o metalepsis que desconciertan al lector. Aunque ya hemos señalado el carácter metaficcional de varios microrrelatos, especialmente en varios de los que se han incluido en la tendencia a la intertextualidad, destacaremos ahora aquellos en que consideramos este rasgo como su eje fundamental.

En algunos microrrelatos metaliterarios el asunto del proceso creativo se relata desde la narración omnisciente en tercera persona -narrador extradiegético y heterodiegético- y se centra en un personaje que resulta ser escritor. Así ocurre en el célebre ultrabreve de Gabriel Jiménez Emán:

Quiso escribir los 1001 cuentos de una línea, pero solo le salió uno.

Con frecuencia son relatos en que vida y literatura se muestran como realidades que pueden ser opuestas o estar íntimamente imbricadas: “El componedor de cuentos”, de Mariano Silva y Aceves; “Este oficio”, de Pedro Ugarte; o “Desinencia”, Juanjo Ibáñez. Posiblemente, el microrrelato emblemático en esta línea sea “Literatura”, de Julio Torri:

El novelista, en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas. [...] Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por las fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinante, mágica, sobrenatural.

Este planteamiento metaliterario tradicional se complica al ser plasmado en el discurso mediante rasgos formales y reflexiones metalingüísticas, como en “Paréntesis”, de Jorge Timossi, en que el acto creativo de un personaje escritor se ve reflejado en los signos de puntuación del propio relato, que remiten a la dilogía del título:

[El escritor era tan respetuoso con sus lectores que todo lo que escribía lo ponía entre paréntesis para que ellos pudieran elegir (libremente) entre leerlo o no, incorporar el texto completo o tomarlo como una (simple) intercalación, o bien quedarse solo con los paréntesis que a veces (como se sabe) son mucho más útiles en la vida que en la literatura]

Decíamos más arriba que los autores de microrrelatos son proclives a combinar y superponer categorías pertenecientes a diversos planos. Así, “Formas de pasar el tiempo”, de Julia Otxoa, se cierra con una nota en que un autor implícito expone una reflexión sobre las posibilidades alternativas de la historia que se acaba de proponer. En

“Agujero negro”, de José María Merino, tras el relato en tercera persona, el narrador adopta la primera persona y muestra la convergencia de dos planos: el de la enunciación –convertida también en ficción–, cuyo protagonista sería un *alter ego* del autor, y el de la ficción que el narrador relataba:

[...] En pocos instantes, el universo entero ha quedado encerrado dentro de la botella. El movimiento ha sido tan brusco que se me ha caído la pluma de la mano y han quedado descolocados todos mis papeles. Recupero la pluma, ordeno los folios, empiezo a escribir otra vez la historia del hombre que pasea por la playa solitaria.

Y una vuelta de tuerca en este juego transgresor se puede apreciar en el relato de Enrique Jaramillo Levi titulado “En la última línea”, donde se presentan múltiples categorías narrativas que se superponen: un personaje cuyo monólogo interior aparece, lógicamente, en primera persona (*Siento frío, mucho frío pese al calor que oprime el ambiente...*), que se enmarca en el relato de un narrador omnisciente en tercera persona (*Todo esto lo pensó Armando Casís Durante antes de nadar mar afuera...*), en un acto creativo explicado por un autor implícito (*Yo, que escribí todo lo anterior...*), que se identifica con el personaje inicial y se sabe creado por un autor, supuestamente empírico (*Probablemente mi autor...*) y que ansía encontrar a un lector ideal (*Hasta que acaso un lector avezado me atrape...*), que dote de sentido al discurso y, por extensión, a la propia vida.

Esta tendencia a la metanarratividad se ve aún más acusada en los microrelatos cuyo narrador autodiegético –autobiográfico– plantea el acto enunciativo en primera persona y en un presente con valor actual respecto al momento de la escritura. La línea divisoria entre autor empírico y narrador y, en consecuencia, la distinción entre el plano de la realidad y el de la ficción parece desdibujarse en relatos que, a partir de este

planteamiento narrativo, ofrecen un amplio abanico de actitudes, tonalidades e intenciones. La efectividad de la ironía en el ultrabreve “Fecundidad”, de Augusto Monterroso, depende de que el lector capte la oposición entre novela decimonónica y microrrelato: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea”. En “Escribir”, de Adolfo Bioy Casares predomina el carácter aforístico. Y el tono amargo con que se resuelve el conflicto entre vida y literatura domina en el siguiente microrrelato de Ana María Shua, que reproducimos completo:

#### 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.

La metaficción puede hacer incursiones en lo fantástico mediante la animación, personificación o mutación: la propia escritura ataca al narrador, trasunto del autor, en “Escrituras”, de David Lagmanovich; la animación del objeto con que se escribe adquiere valor simbólico gracias a las veladas alusiones a la expresión lexicalizada *escribir con sangre*, que en “La pluma”, de Antonio Fernández Molina, se toma en un sentido literal; y “Mecánica de las novelas”, de Ginés S. Cutillas, es una fantasía metaliteraria en que el libro es un escenario y cada acto de lectura es una representación ordenada por el autor y llevada a cabo por los personajes, que parecen cobrar vida. En esta línea fantástica, pero lindando con lo metalingüístico, encontramos el relato “Revolución de las letras”, de José Ángel Barrueco, en que las letras del teclado se rebelan y atacan al personaje-escritor hasta que, con sus asociaciones en frases, oraciones y textos, le provocan la muerte:

[...] Las letras del teclado, comenzando desde los extremos (la cu, la a y la zeta en la izquierda; la pe y la eñe en la derecha), ascendieron en orden por las yemas de sus dedos. [...] La

acumulación de frases y oraciones formaron sobre su carne un libro maldito de sentencias y anatemas, de referencias cruzadas que trató de leer en vano en el papel que era su cuerpo. Pero un hombre no puede ser libro y la tinta clausuró su respiración.

El literato expiraba en la alfombra, enfermo de literatura y saber, cuando las letras regresaron obedientes al teclado, al acecho de otra víctima.

Algunos microrrelatos metaficcionales se orientan hacia el cuestionamiento de ciertas categorías relacionadas con la narración, como en “La escritora ingrata y el lector feliz”, de Nuria Amat, en torno a la relación entre autor empírico y lector ideal. Incluso se llegan a ironizar y parodiar tópicos y procedimientos habituales en el microrrelato: tanto en “Tópico del soñador soñado”, de Ana María Shua, como en “El grafógrafo”, de Salvador Elizondo, se ironiza en torno al motivo del desdoblamiento y se parodia su pretendida intencionalidad de cuestionar la identidad del individuo en general y del escritor en particular. Y en el siguiente microrrelato de Juan Sabia, el narrador plantea ciertas dudas del personaje escritor acerca de la naturaleza y de las características del género, por lo que el texto se convierte en una suerte de poética:

¿Qué es un microrrelato?

La pregunta fue el detonante para poner en marcha su intelecto. Lo tentó el desafío de capturar la definición huidiza. Sus pensamientos, embarcándose en una cuenta regresiva, se engranaban como piezas de un aparato de relojería. ¿Sería un cuento en miniatura? Le ardieron las mejillas. ¿O un chiste repentino? Le sudaba la frente ¿Reflexiones certeras? Las sienas le latían. ¿Prosa poética súbita? Se le nubló la vista. ¿Una ocurrencia breve? Un zumbido creciente se instaló en sus oídos. ¿Anécdota efímera, narración concisa? Un temblor imparable se generó en su centro. ¿Fábula rápida, relato precario, idea inesperada? En pleno arrebató, vivió con alivio de condenado a muerte su propia explosión.

Sonrió. Tal vez fuese esto: el detonante en la primera línea y, unos pocos renglones más abajo, el estallido imprevisto. Y se puso a escribirlo.

## “Formas de pasar el tiempo”, de Julia Otxoa

### Formas de pasar el tiempo

A L.K. después de aquello, le era difícil respirar. Le producía un extremo dolor soportar la existencia propia y la de los demás. Una terrible incógnita, el porqué de todo. Así que sin tener la menor idea de qué hacer con su vida, cogió el primer tren para Dublín, buscó trabajo, conoció a una mujer, se casó y tuvo hijos.

Nota: Todo lo demás, incluido ese dato, puede ser aleatorio, es decir, que bien puede el personaje coger un tren para Oslo, Londres, Barcelona, o no cogerlo. Y también puede no casarse. Es decir, todo es accidental y fortuito, menos el dolor y la angustia, que han de ser fijos.<sup>183</sup>

Este microrrelato forma parte del libro *Kískili-Káskala* (1994)<sup>184</sup>, cuyo título, según explica Javier Tomeo en el prólogo, alude a un antiguo camino en la sierra de Urbasa, en Navarra, formado por dos líneas paralelas de piedras que aparentemente no conducen a ningún sitio. Este camino desconcertante hacia un destino incierto se ve reflejado en buena parte de los microrrelatos que integran la obra, transitados por personajes que manifiestan su perplejidad ante el mundo y sus problemas existenciales, y en los que la literatura se revela como un medio para comprender tanto el mundo que nos rodea como el sentido de nuestra existencia. Como apunta la propia autora, en la línea de los escritos fragmentarios de Walter Benjamin, los microrrelatos pueden componer un puzzle que en su conjunto arrojen un análisis de la crisis de la sociedad y del individuo en la actualidad (“Algunas notas breves...” 40).

Esa es la función que se confiere a la literatura en “Formas de pasar el tiempo” (Andres-Suárez, “Del microrrelato surrealista...” 13; y “Menudos universos...” 303-05). En el microrrelato se refleja cómo el acto creativo permite comprender la esencia

<sup>183</sup> Este microrrelato se puede encontrar en *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*, 77.

<sup>184</sup> Julia Otxoa. *Kískili-Káskala*. Madrid: Ediciones Vosa, 1994. Prólogo de Javier Tomeo 7-9.

de la angustia existencial del ser humano porque, con independencia de causas y consecuencias concretas, se trata de un problema universal ante el que los sentimientos y emociones son idénticos. La metaficción, por tanto, se pone al servicio de la indagación ontológica.

En el discurso se pueden apreciar dos partes claramente diferenciadas. El primer párrafo es la narración propiamente dicha, cuyo narrador omnisciente alude a un acontecimiento terrible acaecido en la vida del protagonista -comienzo *in medias res* - a partir del cual y tras una pausa reflexiva, se suceden vertiginosamente los hechos, que se resumen al máximo. En el segundo párrafo, un autor implícito, sujeto de la enunciación, expone posibles variantes del relato anterior, ya que el desarrollo de la acción es accesorio, siempre que el mensaje transmitido sea el inevitable sentimiento de dolor y la sensación de angustia. Es decir, con un procedimiento inductivo, primero se esboza un relato en que lo más importante es la reflexión del protagonista; pero nos damos cuenta de que no es más que un posible ejemplo que sirve de apoyo para la conclusión final, tesis de carácter universal.

La brevedad extrema del microrrelato refuerza la efectividad de las técnicas narrativas y los cambios en el modo del discurso en una mixtura de condensación, poder de sugerencia y precisión. Se omite el desencadenante de la acción; la angustia y el dolor paralizan al protagonista, lo que se refleja en sus reflexiones, que son pausas en las que el ritmo del relato se ralentiza; la toma de decisiones, aunque sea hacia un destino incierto, le hacen seguir viviendo, de manera más o menos mecánica, lo que se expresa en el sumario extremadamente condensado con que se resume la vida del protagonista en Dublín, de ritmo narrativo vertiginoso. Pero la digresión final supone un estancamiento definitivo en el movimiento narrativo. Así, el texto comienza siendo narrativo para pasar a lo prescriptivo o instruccional (*puede el personaje coger un tren;*

*puede también no casarse*) y terminar en lo aforístico, con un colofón expresado en forma de máxima o sentencia: *Es decir, todo es accidental y fortuito, menos el dolor, que han de ser fijos.*

El cambio en la focalización se encuentra acorde con estas modificaciones en el modo del discurso y en el ritmo: el narrador omnisciente es sustituido por un autor implícito, lo que supone una ampliación de la perspectiva, que trasciende de lo concreto a lo general.

En definitiva, se trata de un texto transgenérico, transfronterizo o, como lo denominaría la autora, “mestizo” (Andrés-Suárez, *Menudos universos...* 299; Julia Otxoa, “Algunas notas...”40). En él se percibe la convicción de Julia Otxoa de que la experimentación con la síntesis, sin sujetarse a moldes genéricos o discursivos, le permite expresar la reflexión hacia el conocimiento de cuanto le rodea, del ser humano y de sí misma. “Formas de pasar el tiempo” es una clara manifestación de su concepción de la literatura como “indagación en el conocimiento, como traducción simbólica a través de los interrogantes” y del microrrelato como “ese charco de agua a la intemperie donde se refleja la bóveda del cielo, el universo” (“Algunas notas sobre mi narrativa” 207-10).

## **METALENGUAJE**

Aunque son muchos los microrrelatos que se ven impregnados de alguna manera por el metalenguaje, en algunos esta función metalingüística constituye el pilar básico no solo del discurso, sino también de su historia. En consecuencia, los textos pueden ofrecer ingeniosos juegos verbales o sugerentes y enigmáticas alusiones que tienen como objeto categorías, recursos o fenómenos pertenecientes a los diversos planos del

sistema lingüístico. En los ejemplos que proponemos, se puede apreciar que este tipo de relatos oscila entre lo meramente lúdico y el cuestionamiento de verdades universales o epistemológicas.

Cercanos a la anécdota, al caso o al chiste se pueden situar ciertos microrrelatos centrados en fenómenos y normas pertenecientes a los planos fónico, morfológico, sintáctico y léxico. Así, en “Orgasmo”, de Luis Landero, se parte de la confusión entre dos fonemas nasales /m/ y /n/ para crear un neologismo, *orgasno*, que se toma como matriz para crear otros neologismos por analogía –*orgatos*, *orgallos*- cuyo significado nada tiene que ver con el término original. También posee esta intencionalidad lúdica “Todo lo contrario”, de Mario Benedetti, en que se juega con la ortodoxia de las normas sobre prefijación para crear por aféresis términos inexistentes, lo que produce un efecto humorístico:

[...] Vamos a ver. ¿Sería capaz de formar una frase, más o menos coherente, con palabras que, si son despojadas del prefijo IN, no confirman la ortodoxia gramatical?

-Probaré, profesor: “Aquel individuo memorizó sus cónitas, se sintió fulgente pero dómito, hizo ventario de las famias con que tanto lo habían cordiado y, aunque se resignó a matenarse cólume, así y todo en las noches padecía somnio, ya que le preocupaban la flación y su cremento”.

-Sulso pero pecable –admitió sin euforia el profesor.

Algunos conceptos lingüísticos aparecen en el título, de modo que el lector ha de volver al paratexto para comprender el sentido metalingüístico del microrrelato. En “Tabú”, de Enrique Anderson Imbert, se juega con la extrañeza que produce el sonido de la palabra *zongolotino*, término que según el ángel de la guarda no debe pronunciar el protagonista si no quiere morir, aunque este, lógicamente extrañado, lo repite y muere. En esta misma línea, Guillermo Cabrera Infante antepone el título “Dolores

zeugmáticos” al siguiente microrrelato, cuya construcción sintáctica se basa en el zeugma<sup>185</sup>:

#### Dolores zeugmáticos

Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra.

En otros casos, el efecto lúdico se apoya en el cuestionamiento de la adecuación o de la funcionalidad de ciertos registros. En “Arriad el foque”, de Ana María Shua, el desconocimiento de la jerga marinera puede provocar el naufragio del barco, ya que los tripulantes no disponen de un diccionario en esas circunstancias. Y en “Tq1webo”, de Pilar Galán, a partir de la distorsión de citas procedentes de poemas de Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*, vv. 61-70) y de Antonio Machado (*Campos de Soria*, VII), se parodia el argot juvenil y la jerga empleada en los mensajes cortos a dispositivos móviles, todo ello reforzado por la irónica utilización de términos específicos de los ámbitos lingüístico y literario:

[...] lo que no pudo soportar de ninguna manera fue ser despertada en mitad de la noche por un verso que parpadeaba en la pantalla del móvil, y que hubiera tenido su aquel, si ella no hubiera tenido que ponerse las gafas de cerca para leer esa canción de amor desesperada que su chico le enviaba vete tú a saber desde qué garitos nemorosos, colinas plateadas, grises alcores y cárdenas roquedas, el silbo de los botellones sonorosos que centelleaba en el verso heptasílabo tq 1webo, tía, vocativo incluido.

Cuando la reflexión en torno al sistema lingüístico entra a formar parte de las reglas que rigen el mundo del relato, se superponen los planos simbólico y ficcional mediante un proceso de *desrealización* y surge un *transreferente* de carácter

---

<sup>185</sup> Este relato ultrabreve pierde su carácter metalingüístico en *Por favor, sea breve*, antología en que el título se ha sustituido por “Salió por la puerta y de mi vida”.

metalingüístico. Así se aprecia en microrrelatos en que reflexiones en torno a ciertas grafías “invaden” el mundo representado en la ficción y condicionan el desarrollo de la acción narrativa: en “El abecedario”, de Luisa Valenzuela, el protagonista se plantea su vida según el orden alfabético, de manera que todos sus actos semanales comienzan por una misma letra, hasta que en la decimotercera semana (*M*), muere de meningitis; y el narrador de “Alfabeto”, escrito por David Lagmanovich, siente gran desasosiego ante la letra *X*, señal que asocia tanto a atractivos tesoros como a amenazantes crímenes.

La confusión entre categorías sígnicas y referentes puede provocar el cuestionamiento de verdades universales. Así, en “La analfabeta”, de José Jiménez Lozano, se pone en duda el valor de la palabra escrita como reflejo verbal de la realidad. Y en el siguiente microrrelato de Isidoro Blastein, se distorsiona la cita bíblica “En el principio era el Verbo...” (Juan 1:1-3), para otorgar al sustantivo la capacidad de transformar el referente que nombra en primigenio y esencial, de modo que las cualidades de la categoría morfológica se transfieren a las cualidades de la realidad:

El principio es mejor

En el principio fue el sustantivo. No había verbos. Nadie decía: “Voy a la casa”. Decía simplemente: “casa” y la casa venía a él. Nadie decía “te amo”. Decía simplemente “amor” y uno simplemente amaba.

En el principio era mejor.

La superposición entre el metalenguaje y la ficción es total en microrrelatos en que las palabras aparecen personificadas, como “Palabrota”, de Raúl Renán, o “Palabras”, de Juan Ignacio Iglesias. Y en el relato de Davis Roas que reproducimos, la parodia se lleva a cabo gracias a la confusión y ambigüedad con que el protagonista transita entre un plano y otro:

## El legado de Chomsky

Un lingüista desesperado pasea por la habitación. Ha descubierto que el generativismo no puede solucionar sus problemas. Para relajarse se pone a analizar una complicada frase: “Esa cuerda tan gruesa bien podría soportar el peso de una elefanta embarazada de gemelos”.

“¡Eso es!”, aúlla sonriente. Por fin ha visto la luz. Acabado el análisis, se ahorca del “árbol” resultante. Sabe que el núcleo verbal soportará perfectamente su peso.

### “La analfabeta”, de José Jiménez Lozano

#### La analfabeta

Nunca había ido a la escuela y, ahora, a sus cincuenta y nueve años, estaba comenzando a aprender a leer y escribir en las clases nocturnas para analfabetos. Y estaba fascinada.

Escribía muy despacio, pasándose la lengua por los labios mientras trazaba los palotes de las mayúsculas de su nombre: MARÍA; lo leía luego, y decía:

–¡Ésta soy yo!

Y se ponía muy contenta, lo mismo que cuando escribía las palabras de las cosas que tenía a su alrededor: MESA, GATO, VASO, AGUA. Y ya no sabía que otra palabra escribir, pero de repente se le ocurrió poner: ESPEJO. Leía la palabra una y otra vez, se la quedaba mirando y mirando, pero con un gesto de extrañeza porque no se veía ella en aquel espejo. ¿Y por qué no se veía ella en aquel espejo escrito, si se veía bien claramente, cuando estaba escribiendo? Y se contestaba a sí misma, diciendo que eso sería porque todavía no sabía escribir bien, porque, en cuanto supiera hacerlo, tendría todo lo que quisiera con sólo escribirselo. Porque si no, ¿para qué valdría leer y escribir?, preguntó.

Pero allí todos callaron en la clase, y nadie le contestó. Como si hubiese dicho o hecho algo raro, o qué sé yo, con un espejo.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Este microrrelato se puede encontrar en *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, 151; en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, 214; y en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, 57.

“La analfabeta” forma parte de la sección “Retratos de mujeres que ríen”, del libro *Un dedo en los labios* (1996)<sup>187</sup>. En esta obra, José Jiménez Lozano define la condición femenina a lo largo de cincuenta y cuatro relatos que dedica a retratar a mujeres diversas, como se indica en los títulos de las secciones que lo componen: “mujeres antiguas”, “mujeres silenciosas”, “mujeres parleras”, mujeres con secretos”, “mujeres misericordiosas”... Según indica Nuria Carrillo, “las peripecias y actitudes de estas mujeres sintetizan las grandezas y miserias del ser humano” (“Todo con muy poco...” 36-38).

José Jiménez Lozano no es partidario de delimitaciones genéricas y cultiva tanto el relato de mayor extensión como las piezas que se pueden considerar microrrelatos. Pero en todos ellos se aprecia la búsqueda de lo esencial, de la intensidad narrativa y de la expresión depurada (Calvo Revilla, “Silencio interior, soledad y belleza...”). Como ha expresado el escritor, considera el cuento “una escritura narrativa dominada por la intensidad, su naturaleza propia es la de un acontecimiento radical, y lo que ocurre llena de significado a la narración y consume o hace innecesario todo lo demás” (“Sobre cuentos breves...” 128). En la estela de la tradición oral, asume que el canon fundamental del cuento es el *unum necessarium*, es decir, el acontecimiento único y desconcertante que se revela como un relámpago (*ibídem*, 128). Y como buen cuentista, sus relatos son fulgores que profundizan en el sentido de una realidad desatendida, en la intrahistoria de personajes anónimos, en la subversión que las pequeñas historias de los seres más débiles suponen para lo que comúnmente aceptamos como Verdadero o Histórico (Valls, “Fulgores en un espejo oscuro...” 347-54).

“La analfabeta” es un relato que responde a estas constantes en la poética de Jiménez Lozano. A partir de una anécdota aparentemente irrelevante, protagonizada por

---

<sup>187</sup> José Jiménez Lozano. *Un dedo en los labios*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

una mujer a la que la alfabetización abre nuevas posibilidades de conocimiento y comprensión del mundo, se cuestiona la capacidad signífica de la escritura para representar la realidad en todas sus dimensiones y, como consecuencia inesperada, se pone en duda la realidad misma. Sin embargo, esta revelación, que subvierte una verdad universal, se expresa en un relato que parece sencillo, de corte realista y estructura narrativa tradicional, en el que la maestría narrativa y estilística del autor consigue que la prosa fluya con naturalidad.

En una estructura de planteamiento, desarrollo de una acción mínima y desenlace abierto, el narrador omnisciente va desgranando las impresiones y percepciones de la protagonista, María, cuyas emociones y espontáneas reacciones conocemos a través de la caracterización del narrador (*Estaba fascinada*), el estilo directo (*¡Esta soy yo!*), el estilo indirecto libre (*¿Y por qué no se veía ella en aquel espejo escrito, si se veía bien claramente, cuando estaba escribiendo?*) y el estilo indirecto (*...diciendo que eso sería porque todavía no sabía escribir bien...*). Es decir, el narrador se adentra en el personaje por todos los medios posibles y trata su ingenuidad con ternura, estableciendo cierta complicidad respecto a sus dudas, que no obtienen respuesta, como se puede apreciar en el desenlace abierto (*Pero allí todos callaron en la clase, y nadie le contestó*).

Con el comentario posterior del autor implícito, el desconcierto que provoca la anécdota para los personajes se transforma en posible revelación para el lector, ya que el espejo deja de ser un objeto más para insinuar la existencia de una realidad alternativa, reflejo de la que aprehendemos directamente por los sentidos, un mundo en que los individuos se desdobl原因. La expresión zeugmática con que se expresa (*Como si hubiese dicho o hecho algo raro, o qué se yo, con un espejo*) refuerza la complicidad con que el narrador ha tratado a la protagonista a lo largo del relato, a quien, lejos de considerar

ignorante por su analfabetismo, se le otorga la percepción profunda de la realidad, frente al resto.

Con su intencionada ambigüedad, el autor implícito consigue dejar abierta la cuestión a la interpretación de lector, que se ve impelido a la reflexión no solo sobre la capacidad que la escritura tiene para representar la realidad, sino también sobre la naturaleza de la realidad misma.

MICRORRELATOS TRANSCULTURALES			
	TÍTULOS	AUTORES	PRESENCIA EN LAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA
CULTURALISMO	<i>Alguien pinta los sueños</i>	Jesús Alonso	GH (109)
	<i>Corrección cinematográfica</i>	René Avilés Fabila	LMH (69); OA (140); LOM (199)
	<i>Diógenes</i>	Alfonso Reyes	LMH (384)
	<i>El chal al viento</i>	Diego Golombeck	CQ (253); LP (214)
	<i>El otro Franz</i>	David Lagmanovich	LNL (37)
	<i>El pensador</i>	Benito Arias García	LMH (41)
	<i>Homo crisis (cuento derridiano)</i>	David Roas	CQ (271)
	<i>Humo</i>	Juan Pedro Aparicio	MPM (94)
	<i>La última cena</i>	Fernando Ruiz Granados	LMH (389)
	<i>Picassos en el desván</i>	<b>Antonio Pereira</b>	<b>DVC (115); MM (217); PFSB2 (54); LNL (31)</b>
	<i>Rectificación de una falsa historia</i>	Marco Denevi	LMH (158)
	<i>Remake</i>	Fernando Iwasaki	LNL (187)
	<i>Rembrandt</i>	José Balza	CQ (56-57)
	<i>Roadmovie</i>	Roberto Lumbreras	MM (164-165)
<i>Unas postrimerías de la New Age</i>	Hipólito G. Navaro	CQ (202)	
INTERTEXTUALIDAD	<i>A Circe</i>	Julio Torri	LMH (420); OA (131); PFSB (121); LOM (46)
	<i>Abel</i>	Óscar García Romeral	GH (69)
	<i>Aquiles y la vida</i>	José Luis Rodríguez Pardo	QL (159)
	<i>Aviso</i>	Salvador Elizondo	GMF (64)
	<i>Bíblica</i>	Juan José Arreola	LMH (51); OA (132); PFSB (126)
	<i>Breve antología de la literatura universal</i>	<b>Faroni (Luis Landero)</b>	<b>QL (51); OA (152); HM (361); GMF (309)</b>
	<i>Cien</i>	José María Merino	LOM (171)
	<i>Circe</i>	Agustí Bartra	GMF (67)
	<i>Cuento chino</i>	Norberto Luis Romero	GH (81)
	<i>De un viajero</i>	Juan José Arreola	LMH (46); LOM (69)
	<i>Despiadado homenaje a J. R. J.</i>	Miguel Ángel Zapata	PFSB2 (94)
	<i>Dos muchachas solas</i>	José Jiménez Lozano	MM (212)
	<i>El arte del realismo</i>	Juan Armando Epple	LNL (104)
	<i>El final de Lázaro</i>	José María Merino	CQ (87)
	<i>El precursor de Cervantes</i>	Marco Denevi	LMH (160); PFSB (33); HM (369)
	<i>El sí de las niñas</i>	Marco Denevi	FR (35)
	<i>En un lugar de la Mancha</i>	José Emilio Pacheco	MQ (37); LNL (88)
	<i>Fábulas</i>	Julia Otxoa	FR (90); LOM (193)
	<i>Génesis</i>	Héctor Manuel Román	GH (89)
	<i>Hans y Gretel</i>	Julia Otxoa	LOM (191)
	<i>Imagínese</i>	Ana María Shua	PFSB (145)
	<i>Intertextualidad</i>	Federico Patán	LNL (76)
	<i>La camisa del hombre infeliz</i>	José María Merino	MM (187)
	<i>La cuarta salida</i>	José María Merino	CQ (89); MM (186)
	<i>La cucaracha soñadora</i>	Augusto Monterroso	LMH (331); GMF (300); FR (49)
	<i>La cueva de Montesinos</i>	Enrique Anderson Imbert	LMH (29); MQ (26)
	<i>La culta dama</i>	José de la Colina	LOM (206); LNL (64)
	<i>La esfinge de Tebas</i>	René Avilés Fabila	GMF (66); LOM (200)
	<i>La honda de David</i>	Augusto Monterroso	FR (114)
	<i>La lechera pragmática</i>	Irene Brea	PFSB (140)

<b>INTERTEXTUALIDAD</b>	<i>La metamorfosis</i>	Albert García Elena	GH (103)
	<i>La metamorfosis, según Chuang Zu</i>	José de la Colina	LNL (63)
	<i>La Sirena inconforme</i>	Augusto Monterroso	GMF (63)
	<i>La tela de Penélope, o quién engaña a quién</i>	Augusto Monterroso	PFSB (48); HM (362); DMA (107); FR (48); LOM (86)
	<i>La trama</i>	Jorge Luis Borges	LMH (103); LOM (79)
	<i>Larra</i>	Pedro Ugarte	MM (145)
	<i>Las mil y una tardes</i>	Jaime Muñoz Vargas	LOM (305)
	<i>Lázaro</i>	Mario Benedetti	FR (142)
	<i>Lázaro de Betania</i>	Álvaro Menén Desleal	LMH (319)
	<i>Los dinosaurios, el dinosaurio</i>	Raúl Brasca	LOM (287)
	<i>Los tres mercaderes</i>	David Lagmanovich	CQ (30)
	<i>Mascota</i>	Patricia Esteban Erlés	PFSB2 (100)
	<i>Ni colorín ni colorado</i>	José María Merino	CQ (88)
	<i>Otro dinosaurio</i>	Eduardo Berti	LOM (283)
	<i>Parábola de Cervantes y de Quijote</i>	Jorge Luis Borges	FR (32); MQ (21)
	<i>Quijotescas II</i>	Juan Romagnoli	CQ (230)
	<i>Quijotescas III</i>	Juan Romagnoli	LNL (195)
	<i>Rehabilitación de Circe</i>	Diego Muñoz Valenzuela	LNL (146)
	<i>Romeo frente al cadáver de Julieta</i>	Marco Denevi	FR (37)
	<i>Sheherezada, reina</i>	Guillermo Bustamante	MPM (214)
	<i>Silencio de sirenas</i>	Marco Denevi	GMF (72)
	<i>Tango del lobo</i>	Eugenio Mandrini	LNL (73)
	<i>Teoría de Dulcinea</i>	Juan José Arreola	FR (31); MQ (25)
	<i>Últimas palabras de Cide Hamete</i>	Armando José Sequera	MQ (58)
<i>Versión bárbara de Tristán e Isolda</i>	Marco Denevi	FR (34)	
<i>XXIV</i>	Javier Tomeo	LOM (176)	
<b>ARCHITEXTUALIDAD Y LENGUAJE MIMÉTICO</b>	<i>Abretesésamo</i>	José Antonio Martín	LMH (303); DVC (140); OA (163)
	<i>Aquella victrolera</i>	Pedro Orgambide	LOM (269-270); LP (70)
	<i>Aviso de robo</i>	Lilian Elphick	LNL (156)
	<i>Aviso en la jaula del Ave Fénix</i>	René Avilés Fabila	PFSB (95)
	<i>Comunicación</i>	Pablo Urbanyi	CQ (70-71); LOM (296)
	<i>Conjugación</i>	Ángel Olgoso	PSFB2 (210)
	<i>Cuento casi sufi</i>	Gonzalo Suárez	PFSB (125)
	<i>El doble</i>	Roberto Lumbreras	MM (159)
	<i>El fantasma</i>	Guillermo Samperio	PFSB2 (223) MPM (170)
	<i>El teléfono es un gato que sueña con tener hijos</i>	Huilo Ruales Hualca	PFSB2 (134)
	<i>Ensalada</i>	José Manuel Benítez Ariza	MA (83)
	<i>Estadísticas oficiales</i>	Pedro Ugarte	MM (146)
	<i>Familia</i>	Andres Neuman	CQ (292)
	<i>Franz Kafka</i>	René Avilés Fabila	LMH (68); PFSB (128)
	<i>Había una vez</i>	José Emilio Pacheco	OA (162)
	<i>Las hormigas</i>	Antonio Fernández Molina	MPM (33)
	<i>Lista de la compra de Jack the ripper</i>	Laura Atas	PFSB2 (121)
	<i>Locus amoenus</i>	David Roas	CQ (274)
	<i>Palabras cruzadas</i>	Teresa Porzecanski	LOM (250)
	<i>Performance en tres actos</i>	Julia Otxoa	CQ (176)
<i>Pesadilla de escritor</i>	María Elena Lorenzín	ED (377)	

	<i>Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero don Miguel</i>	José Cardona López	MQ (68)
	<i>Sueño del violinista</i>	Ramón Gómez de la Serna	PFSB (118); LOM (55)
	<i>Telúrica</i>	José María Merino	MM (189)
	<i>Triángulo amoroso</i>	Ana María Shua	ED (397); CQ (143)
	<i>Último cuento</i>	Juan Carlos García Rey	PFSB2 (118)
	<i>Un saltamontes a la hora de la siesta</i>	Carola Aikin	PSFB (148)
	<b>XII</b>	<b>Javier Tomeo</b>	<b>DMA (23-24)</b>
<b>METAFICCIÓN</b>	<i>Agujero negro</i>	José María Merino	PFSB2 (97)
	<i>Cuatro paredes</i>	Ana María Shua	OA (147)
	<i>Desinencia</i>	Juanjo Ibáñez	GH (101)
	<i>El componedor de cuentos</i>	Mariano Silva y Aceves	OA (150); PFSB (73)
	<i>El grafógrafo</i>	Salvador Elizondo	LMH (182); DVC (25); PFSB (97)
	<i>En la última línea</i>	Enrique Jaramillo Levi	LNL (101)
	<i>Escribir</i>	Adolfo Bioy Casares	LOM (124)
	<i>Escrituras</i>	David Lagmanovich	CQ (31); PFSB2 (161)
	<i>Este oficio</i>	Pedro Ugarte	MPM (303)
	<i>Fecundidad [Hoy me siento bien...]</i>	Augusto Monterroso	LMH (334); OA (160-161)
	<b><i>Formas de pasar el tiempo</i></b>	<b>Julia Otxoa</b>	<b>OA (77)</b>
	<i>La escritora ingrata y el lector feliz</i>	Nuria Amat	MPM (174-175)
	<i>La pluma</i>	Antonio Fernández Molina	LOM (145); PFSB2 (170)
	<i>Literatura</i>	Julio Torri	LMH (429); DVC (139); OA (151); PFSB (52)
	<i>Los 1001 cuentos de 1 línea</i>	Gabriel Jiménez Emán	LMH (255); OA (160-161); ED (373)
	<i>Mecánica de las novelas</i>	Ginés S. Cutillas	LNL (294)
	<i>Paréntesis</i>	Jorge Timossi	PFSB (132)
<i>¿Qué es un microrrelato?</i>	Juan Sabia	CQ (215); PFSB2 (86)	
<i>Revolución de las letras</i>	José Ángel Barrueco	PFSB (35)	
<i>Tópico del soñador soñado</i>	Ana María Shua	CQ (149)	
<b>METALENGUAJE</b>	<i>Alfabeto</i>	David Lagmanovich	LNL (43)
	<i>¡Arriad el foque! / La sueñera, 117</i>	Ana María Shua	PFSB (115); LOM (261)
	<i>Dolores zeugmáticos / Salió por la puerta y de mi vida</i>	Guillermo Cabrera Infante	OA (84); PFSB (160)
	<i>El abecedario</i>	Luisa Valenzuela	LOM (255-256)
	<i>El legado de Chomsky</i>	David Roas	MPM (322)
	<i>El principio es mejor</i>	Isidoro Blastein	PFSB (147); LOM (254)
	<b><i>La analfabeta</i></b>	<b>José Jiménez Lozano</b>	<b>LOM (151); MM (214); MPM (57)</b>
	<i>Orgasmo</i>	Faroni (Luis Landero)	QL (21)
	<i>Palabras</i>	Juan Ignacio Iglesias	QL (79)
	<i>Palabrota</i>	Raúl Renán	LNL (46)
	<i>Tabú</i>	Enrique Anderson Imbert	OA (8); LOM (138); LP (31)
	<i>Todo lo contrario</i>	Mario Benedetti	PFSB (32); LOM (148); LNL (29-30)
	<i>Tq1webo</i>	Pilar Galán	LNL (258-259)

Cuadro 12

## CAPÍTULO 21

### MICRORRELATOS *PARASIMBÓLICOS*

Hemos denominado *parasimbólicos* a un grupo de microrrelatos en que se ofrece una representación imaginaria del mundo que oscila entre lo real y lo simbólico. Dentro de ellos, distinguimos tres tendencias muy diferentes entre sí: los relatos en que se reelabora simbología cosmogónica; aquellos en que el compromiso ético, social o político se expresa con un lenguaje figurado; y los que lindan con los textos líricos, no solo por los recursos poéticos empleados, sino sobre todo por la creación de un *transreferente* similar al de los textos poéticos.

Ante cualquiera de ellos, el lector ha de profundizar a partir de lo escrito: en los primeros, habrá de indagar en su significación antropológica; en los segundos, tendrá que descubrir la realidad que se critica o se denuncia; y en los últimos, podrá compartir el mundo individual y subjetivo creado por el autor.

#### EL ORIGEN DEL MUNDO

Cuando los microrrelatos ofrecen historias sobre los orígenes del universo y su evolución, se convierten en cosmogonías en que se reelabora, se versiona o se actualiza la simbología establecida en relatos míticos, bíblicos o legendarios. Pueden compartir procedimientos intertextuales y architextuales con algunos microrrelatos que hemos denominado *transculturales*, pero consideramos que en estos que tratamos aquí no interesan tanto las fuentes a las que pueden remitir como lo emblemático de su escritura,

es decir, su capacidad simbólica. Esta se ve con frecuencia complementada con una mirada distanciadora, crítica, irónica o paródica.

La apropiación de rasgos habituales procedentes de relatos míticos y leyendas tradicionales se percibe desde las etapas iniciales del microrrelato hasta la actualidad. La tradición cristiana está presente en “El nacimiento de la col”, de Rubén Darío, relato de rasgos modernistas –léxico sensorial, metáforas, epítetos- sobre la transformación de la rosa que, tentada por el demonio en el Paraíso habitado por Adán y Eva, será transformada en col por un irónico Dios. Las reminiscencias de los relatos legendarios tradicionales son evidentes en “El grillo”, de Manuel del Cabral, explicación de la intranquilidad que el ser humano siente en las horas de sueño a partir de un acto del hombre primigenio, quien aplastó al primer grillo cantor que habitaba la Tierra; o en “La bestia”, de Fernando Ruiz Granados, relato en que se explica la coloración verde de *toda la vegetación de nuestro planeta* gracias a la sangre de una enorme bestia que, tras ser apresada, *derramó torrentes de líquido verdoso que brotaba de sus heridas*. Algunos microrrelatos de Eduardo Galeano remiten a la mitología amazónica, como “El amor”, en que se relata la unión sexual del primer hombre y la primera mujer, o “La creación”, en que las creencias de los indios maquiritare se combinan con el tópico del soñador soñado. Pero, otras veces, la apropiación genérica se orienta hacia subgéneros modernos como la ciencia ficción, tal como se puede apreciar en el siguiente microrrelato de Rafael Pontes Velasco:

#### Dos teorías de la evolución

Unos seres superiores, procedentes de otros planetas y algo degenerados, violaron a ciertos simios y apareció en la Tierra el ser humano, híbrido y paradójico que es y no es de este mundo.

Otra teoría acusa de coacción y delito a los amables monos.

Casi nadie habló de un acto de amor.

Muchos microrrelatos cosmogónicos no solo reflejan esta característica apropiación genérica, sino que también ofrecen todo un abanico de tópicos y procedimientos habituales en la narrativa hiperbreve. Así, la explicación del origen y la evolución del universo se combina con motivos frecuentes en la literatura posmoderna. Este es el caso de “Dios”, de Juan Pedro Aparicio, cuya simbología remite a motivos como la oposición entre tecnología y Naturaleza, el cuestionamiento de la individualidad del sujeto o la reflexión metaficcional acerca de la creación de un mundo paralelo. También se sitúa en esta línea el siguiente ultrabreve de Augusto Monterroso, en que se presenta el sueño como mundo alternativo al de la vigilia:

#### El mundo

Dios todavía no ha creado el mundo; solo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso es perfecto, pero confuso.

Algunos procedimientos habituales en el microrrelato parecen ser idóneos para ofrecer cosmogonías en que predomina la desmitificación: mediante la descontextualización, la focalización inusual, la inversión, la ironía o la parodia se trivializa la creación del universo o el papel demiúrgico de Dios. Así, en “Cortesía de Dios”, de Enrique Anderson Imbert, con una focalización inusual y la inversión de la cita bíblica “Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya...” (*Génesis* 1:27), se ofrece una libre interpretación de la comunión espiritual de Dios y sus criaturas: Dios relata su necesaria transformación en *un gran chimpancé* para poder atender al atemorizado ser humano que acude en su busca. La descontextualización se convierte en procedimiento desmitificador y paródico en varios de los microrrelatos de nuestra selección: en “La construcción del universo”, de Ana María Shua, la creación se traslada al ámbito

empresarial, de modo que el universo no es más que un proyecto, una maqueta que el *gran arquitecto* presentó a los inversores, lo que explica su imperfección; también en “El proyecto”, de Ángel Olgoso, el universo aparece simbolizado, aunque en este caso se trata de un trabajo escolar realizado por un niño; y en “Inicio”, de Luisa Valenzuela, la parodia trasciende al plano del lenguaje e incluso a los rasgos tipográficos empleados:

[...] - ¡HÁGASE LA LUZ! – volvió a ordenar la voz, ya más perentoria.

Sin resultado alguno.

Entonces, en la opacidad reinante, Aquel de las palabras recién estrenadas hubo de concentrar su esencia hasta producir algo como un protuberante punto condensado que al oprimirlo hizo *clic*.

Y cundió la claridad como un destello. Y se pudo oír la queja de ese Alguien:

-¡Ufa! ¡Tengo que hacerlo todo Yo!

Para ejemplificar un paso más en esta misma línea desmitificadora, citaremos algunos microrrelatos que subvierten las tradiciones y creencias cristianas comúnmente aceptadas. “Gnosticismo”, homenaje de Juan Jacinto Muñoz Rengel a Jorge Luis Borges y a su seguimiento de la Cábala, es un relato en que *el Dios creado por el último Dios de las esferas* evita reconocer su responsabilidad ante las catástrofes naturales que causan miles de muertos, porque es *El más imperfecto de todos, el humilde Creador de este mundo*, según confiesa en primera persona. Y en el siguiente microrrelato de José de la Colina se sugiere con amarga ironía la causa que explicaría la presencia del mal en la Historia de los hombres:

El final del principio

Aprovechando que Dios, tras haber trabajado seis días de la semana en la creación del Mundo, se había tomado el domingo y retirado a descansar,

El Diablo

Entró en la Tierra

Y fundó la Historia.

## “El proyecto”, de Ángel Olgoso

### El proyecto

El niño se inclinó sobre su proyecto escolar, una pequeña bola de arcilla que había modelado cuidadosamente. Encerrado en su habitación durante días, la sometió al calor, rodeándola de móviles luminarias, le aplicó descargas eléctricas, separó la materia sólida de la líquida, hizo llover sobre ella esporas sementíferas y la envolvió en una gasa verdemar de humedad. El niño, con orgullo de artífice, contempló a un mismo tiempo la perfección del conjunto y la armonía de cada uno de sus pormenores, las innumerables especies, los distintos frutos, la frescura de las frondas y la tibieza de los manglares, el oro y el viento, los corales y los truenos, los efímeros juegos de luz y sombra, la conjunción de sonidos, colores y aromas que aleteaban sobre la superficie de la bola de arcilla. Contra toda lógica, procesos azarosos comenzaron por escindir átomos imprevistos y el hálito de la vida, desbocado, se extendió desmesuradamente. Primero fue un prurito irregular, luego una llaga, después un manchón denso y repulsivo sobre los carpelos de tierra. El hormigueo de seres vivientes bullía como el torrente sanguíneo de un embrión, hedía como la secreción de una pústula que nadie consigue cerrar. Se multiplicaron la confusión y el ruido, y diminutas columnas de humo se elevaban desde su corteza. Todo era demasiado prolijo y sin sentido. Al niño le había llevado seis días crear aquel mundo y ahora, una vez más en este curso, se exponía al descrédito ante su Maestro y sus Compañeros. Y vio que esto no era bueno. Decidió entonces aplastarlo entre las manos, haciéndolo desaparecer con manifiesto desprecio en el vacío del cosmos: descansaría el séptimo día y comenzaría de nuevo.<sup>188</sup>

Este microrrelato forma parte de *La máquina de languidecer* (2009)<sup>189</sup>, volumen que Ángel Olgoso dedicó por completo a la microficción. A partir del profundo estudio que Irene Andres-Suárez dedica a la trayectoria del autor, en el que además recoge

---

<sup>188</sup> Este microrrelato se puede encontrar en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, 258.

<sup>189</sup> Ángel Olgoso (prólogo de Fernando Valls). *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

valiosas declaraciones del mismo en entrevistas realizadas por Luis García y Miguel Ángel Muñoz, destacaremos el carácter paradigmático de este microrrelato (“Ángel Olgoso: un maestro de la brevedad” 323-51”): el título del libro en que apareció alude a la obsesión del autor por la contingencia humana y la fugacidad de la existencia, que en este microrrelato adquiere tintes autodestructivos; la concepción amplia que el autor tiene de lo fantástico como perspectiva insólita que permite la coexistencia de lo excepcional, lo inesperado o lo inquietante con lo supuestamente real, que resulta iluminado por aquella otra realidad, adquiere en este microrrelato un claro valor simbólico; también se percibe en este microrrelato la tendencia a la intertextualidad, ya que se revisa la creación del universo según la tradición bíblica; y, por último, “El proyecto” es un magnífico ejemplo de la búsqueda de la perfección constructiva y estilística, constante en los relatos de este escritor, a quien se puede considerar uno de los más destacados autores de microrrelatos en la literatura española actual.

El proyecto escolar de un niño que ha de crear un microcosmos en una pequeña bola de arcilla, se convierte en el símbolo de la creación del universo y la posterior destrucción de la armonía natural, probablemente por parte del hombre. La cosmogonía de un mundo a pequeña escala en un contexto doméstico y actual en que el creador es un niño -demiurgo orgulloso de su obra al que asalta la ira al ver su deterioro- va más allá de la desmitificación para adquirir una intención implícita de crítica y denuncia.

El paralelismo que se establece con la cosmogonía bíblica (*Génesis 1:1-31*) se intuye a lo largo del relato, pero se hace evidente al final, en la expresión alusiva a los seis días en que Dios se ocupó de la creación (*le había llevado seis días crear aquel mundo*), en la inversión de una cita literal (*Y vio que esto no era bueno*) y en la subversión final a partir de *Génesis 2:2* (*Decidió aplastarlo entre las manos, haciéndolo desaparecer con manifiesto desprecio en el vacío del cosmos: descansaría el séptimo*

*día y comenzaría de nuevo*). Pero ese niño-creador no asume completamente la identidad del Creador de *La Biblia*, como indican las mayúsculas en los términos con que se refiere a su *Maestro* y a sus *Compañeros*, de quienes espera la aprobación y el reconocimiento, y que son así identificados por el protagonista con un ser superior y con sus congéneres, respectivamente, dentro de una dimensión mítica.

En el discurso se desarrollan tres partes claramente diferenciadas a partir de la situación inicial: la creación como florecimiento de la vida, el deterioro imparable del universo creado y la destrucción por parte de una fuerza superior. Cada una de esas partes del relato encuentra el cauce expresivo apropiado para transmitir las sensaciones e impresiones que se persigue provocar.

La descripción de la belleza y de la variedad de la vida (desde *Encerrado...* hasta *...que aleteaban sobre la superficie de la bola de arcilla*) está cargada de efectos sensoriales positivos presentes en la enumeración de los detalles del microcosmos floreciente (*sonidos, colores, aromas*), cuyas bimetraciones paralelísticas pretenden abarcar la inmensidad, equilibrio y diversidad de la naturaleza en su conjunto (*el oro y el viento; los corales y los truenos...*).

Por el contrario, tras el giro en la evolución vital, la descripción (desde *Contra toda lógica...* hasta *...Todo era demasiado prolijo y sin sentido*) se centra en la ruptura de ese equilibrio (*el hálito de la vida, desbocado, se extendió desmesuradamente*) y en el deterioro del mini-planeta, para lo que se selecciona un léxico con connotaciones sensoriales muy desagradables expresadas con metáforas relacionadas con las miserias del cuerpo (*prurito irregular; llaga; manchón denso*) y símiles en el mismo sentido (*como el torrente sanguíneo de un embrión; como la secreción de una pústula que nadie consigue cerrar*). Es posible que la vida, incontrolable, se le haya escapado de las

manos al demiurgo; pero también es probable que la destrucción del equilibrio natural tenga responsables (*diminutas columnas de humo se elevaban desde su corteza*).

En el desenlace (desde *Decidió...* hasta el final), combinados con las alusiones intertextuales, se escogen términos que connotan destrucción, como símbolo de un mundo abocado al abismo de la nada (*aplastarlo; desaparecer; vacío*).

De este modo, el círculo cosmogónico se completa: desde la creación y el surgimiento de la vida, hasta el deterioro y la muerte. Y el orgullo que el demiurgo mostró ante su rica y armónica obra (*con orgullo de artífice*) se ve transformado en desprecio frente a la repugnante y excesiva masa hiperactiva en que se ha convertido (*con manifiesto desprecio*).

## **COMPROMISO Y DENUNCIA**

El microrrelato es un género que se aleja de la literatura de tesis, por lo que en raras ocasiones el compromiso ético, social o político se ve reflejado de manera directa y realista. Para expresar este tipo de ideas, se suele recurrir a un lenguaje figurado, a alusiones y connotaciones que han de ser interpretadas por el lector. Además, en algunas ocasiones, esta forma de expresión se hace necesaria para evitar la censura sufrida en algunos países hispanoamericanos durante regímenes dictatoriales.

La simbología fabulística es la vía elegida por algunos de los autores clásicos de microrrelato para expresar el compromiso con la democracia, la defensa de las libertades individuales y la crítica hacia una sociedad gregaria. En “Achtung! Lebende Tiere”, de Juan José Arreola, se relata cómo una niña prepotente, que podemos identificar con un tirano, provoca a unos leones asustadizos y en apariencia dóciles pero hambrientos, en los que reconocemos a los sometidos súbditos, hasta que despierta su

ferocidad y es devorada; de este modo, el aviso de peligro que da título al relato se puede interpretar como una advertencia sobre la revolución que puede acabar con los regímenes tiránicos. “La Oveja negra”, de Augusto Monterroso, es una fábula moderna que transmite un mensaje sobre el rechazo de las sociedades gregarias hacia quien muestra su diferencia o su disidencia, a pesar de que pudiera erigirse en libertador o salvador. En “El porvenir de la humanidad”, de Marco Denevi, la crítica a la represión y alienación ejercidas por los regímenes dictatoriales se expresa con alusiones a la fábula de la cigarra y la hormiga:

[...] Un capataz se le acercó, látigo en mano:

-¿Qué haces ahí, haraganeando como una cigarra?

Esa voz ruda le borró instantáneamente los recuerdos.

Entonces se puso en pie y caminó en fila india junto a las demás hormigas.

La crítica irónica, incluso paródica, de ciertos estereotipos políticos y sociales se consigue mediante variados recursos. La sinécdoque sirve para denunciar la hipocresía de la clase política en “Antídoto de la tristeza”, de Triunfo Arciniegas, ya que se configura en la fotografía de un presidente que sonríe en las páginas de un periódico. El guardia de tráfico es una metáfora del dictador en “El guardia”, de Roberto Lumbreras, ya que a ambos personajes se les atribuyen las mismas miserias humanas: *ego* sobredimensionado, inflada oratoria, actitud tiránica, paternalismo con sus súbditos, condescendencia con los más próximos... Con la parodias rayanas en el absurdo se configuran dos microrrelatos en que se critican actitudes adquiridas por los ciudadanos: en “La tertulia”, de Juan Pedro Aparicio, la superficialidad y volubilidad de las opiniones políticas; y en “Los derechos de los negros o la enajenación blanca”, de Pablo Urbanyi, los ridículos excesos de hipercorrección que han causado el pensamiento y el

lenguaje “políticamente correctos”. El efecto irónico también se consigue a partir de la combinación de intertextualidad y architextualidad, como en el siguiente relato de Francisco Silvera, ya que los apartados en que se divide *-Estructura y Superestructura-* remiten a los conceptos definidos por el materialismo histórico y adoptados por el marxismo, aunque la acción narrativa resulte incoherente con esos principios:

#### De vuelta a la teoría marxista

##### 1. Estructura

Orgullosa, recién firmada su Acta, el Diputado progresista salió exultante a la calle. No vio la escudilla del pedigüero.

##### 2. Superestructura

El rico arruinado exclamó convencido: “Lo que importa es la persona”.

Pero la ironía ante la injusticia no siempre es amable. Muchos microrrelatos desprenden un tono amargo y la denuncia, aunque aparezca velada, golpea con fuerza al lector. Dos microrrelatos de Francisco Silvera dan muestra de ello: en “Don Arturo”, el protagonista representa a la burguesía que, encastillada en su posición, vive de espaldas a la injusta realidad social hasta que esta le hiere en lo más íntimo; y en “Madrid”, el suelo del Metro, transitado de manera indiferente por los privilegiados y habitado por los inmigrantes, es una metonimia de la injusta realidad social que se vive en la ciudad. La conculcación de derechos fundamentales es denunciada con amarga ironía en el siguiente relato de Miguel Mena, en que se denuncia la persecución de los homosexuales por parte del régimen iraní:

#### Corbatas

En Irán no hay homosexuales y está mal visto el uso de la corbata. Si la realidad se empeña en llevar la contraria a la doctrina, entonces promueven pequeñas licencias estéticas, como colocar una soga alrededor del cuello.

La violación de los derechos de la infancia es un tema tratado con especial amargura en relatos como “Plaza de armas”, de la escritora chilena Gabriela Aguilera, en el que se intuye la denuncia de la prostitución infantil que tiene lugar en una plaza de Santiago de Chile, que da título al relato; y, especialmente, en “Los niños grises II”, del ecuatoriano Huilo Ruales Hualca, desgarradora denuncia de la situación de los niños de la calle, los seres más indefensos del lumpen urbano, a los que se hace desaparecer como si se tratara de una versión cruel de *El flautista de Hamelín* :

[...] El camión recolector los atisba y se va a cercando con la succionadora en marcha. Los Niños Grises bostezan, recuerdan un desierto con muchos perros purulentos y gritos y una lluvia oscura y aceitosa. También recuerdan la negrura de la sangre, los golpes policiales recuerdan otros golpes. Hasta las mismas caras y las voces de los policías recuerdan otras caras y otras voces. [...]

Como polos opuestos en esta tendencia de compromiso, encontramos tanto microrrelatos de carácter realista como otros en que la alegoría se expresa con un lenguaje próximo al hermetismo surrealista o a la elaboración lírica. Así, en “Pateras”, de Miguel Ángel Muñoz, se relata con realismo la penosa travesía de los inmigrantes subsaharianos al cruzar el estrecho hacia las costas españolas; sin embargo, en “Poniente”, de Ángel Zapata, se intuye la denuncia de distintas formas de alienación bajo herméticas aunque sugerentes imágenes (*las nueces pueden despertar; la miel impura del cansancio; ¿para qué incubar piedras?*).

Más interesante nos parece la lírica elaboración del lenguaje en dos microrrelatos que reflejan problemas morales y sociales con gran presencia en la actualidad: “Amor y basura”, de Carmela Greciet, que comentaremos detalladamente más adelante; e

“Hilvanados”, de Julia Otxoa, sobre la inconsistencia que sufre la identidad masculina en la sociedad actual, simbolizada en la apariencia de algunos hombres como figuras deshilachadas, a medio coser, con su personalidad apenas hilvanada. Reproducimos el principio de este último:

Los hombres a medio coser van por ahí deshilachados, como sin peso, como quien se deshace en el aire, y apenas hilvanado, al menor tropezón se abre en grandes rotos, por los que asoman los curiosos para ver el paisaje o los turistas para contemplar los monumentos de la ciudad, hasta el punto de que muchos son los que han llegado a pensar que estos hombres, tan rasgados, son casi transparentes. [...]

Mención especial merecen los microrrelatos que denuncian las situaciones de represión y las atrocidades cometidas durante la dictadura militar chilena (1973-1990) y en la dictadura ejercida por la Junta Militar en Argentina, el denominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Se trata de relatos en que se elude la expresión directa de la denuncia mediante diversos juegos lingüísticos y literarios y que, en consecuencia, requieren el conocimiento de la realidad a la que se refieren por parte del lector. Dos de ellos son de la escritora argentina Luisa Valenzuela: “Este tipo es una mina”, en que el reproche de la explotación a la que se ven sometidos los ciudadanos se basa en la dilogía del término expresado en el título (*mina*: ‘criadero de minerales de útil explotación’ y ‘negocio del que con poco trabajo se obtiene mucho interés y ganancia’); y “Desaparecido”, relato hiperbreve en que la denuncia de la desaparición forzada de ciudadanos durante el gobierno militar en Argentina adquiere dimensiones sobrecogedoras gracias a que diversos elementos –el antetítulo, la elipsis (*Se fue*), la deixis (*lo vimos*) y la indefinición (*los otros*)- revelan su verdadero significado a la luz del título (*Desaparecido*) y del contundente final (*una última patada*):

[...y un relato atroz]

#### Desaparecido

Se fue sin decir adiós y nunca más lo vimos. Se fue sin cerrar la puerta: la cerraron los otros con una última patada.

En otros dos microrrelatos de nuestra selección, escritos por la chilena Pía Barros, se pueden apreciar también juegos lingüísticos bajo los que subyace la acerada denuncia. El título “Estado de perversión”, se basa en la paronomasia entre los términos perversión y represión. Y “Golpe” revela la inocencia y autenticidad de la mirada infantil, que se resume en la plurisignificación del término que le da título (‘cardenal o moratón’, ‘infortunio o desgracia’ y ‘levantamiento militar’):

#### Golpe

-Mamá –dijo el niño-, ¿qué es un golpe?

-Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.

### **“Amor y basura”, de Carmela Grebiet**

#### **Amor y basura**

Correr una vez más en medio de la noche al vertedero. Sumergirme hasta el cuello en la montaña hedionda que emana gas y moscas. Buscarte y rebuscarte frenético y a tientas entre el caldo de grasas y vísceras podridas, de vinagre y de bilis, de orines y cebolla, de entrañas maceradas, de amoníaco, de sangre. Encontrarte indefensa y fetal y rescatarte. Cargarte a mis espaldas como un fardo humeante y, ya en casa, amor mío, limpiarte la carita y desamordazarte y regresarte y besarte y peinarte y amarte, amarte, amarte hasta que ya de hastío pueda odiarte.

Hacer entonces, contigo, un fardo, vida mía, y arrojarte después a la basura, para de nuevo correr al vertedero, y una vez más, mi amor, poder salvarte, amarte, odiarte y arrojarte.<sup>190</sup>

Este microrrelato se publicó por primera vez en la revista asturiana *Clarín* (septiembre de 2007). Su título evoca necesariamente la novela *Amor y basura* (1986), del escritor checo Ivan Klíma, obra que Carmela Greciet conocía al escribir su relato. De hecho, según ella misma ha revelado, tuvo sus dudas sobre la utilización del mismo título, ya que no hay coincidencias en el asunto de ambas obras, pero decidió hacerlo porque, en palabras de la autora, “el micro *me lo pedía*”<sup>191</sup>.

La denuncia de un tipo de relación “amorosa”, alienante y destructiva, se anuncia desde este elocuente título y se va perfilando a lo largo de un microrrelato simbólico en que los elementos narrativos, estructurales y estilísticos han sido cuidadosamente seleccionados.

Con sus actos, el narrador protagonista traza una relación perversa en que se erige en salvador (*Correr; Sumergirme; Buscarte y rebuscarte frenético...*) de su propia víctima (*amarte hasta que ya de hastío pueda odiarte*), a quien pretende rescatar de una muerte simbólica, presente en la alusión a los versos de Miguel Hernández en la “Elegía a Ramón Sijé” (*y desamordazarte y regresarte*). Su vileza, además, queda patente en la doble percepción que transmite de esa víctima, a la que él mismo ha convertido en un ser dependiente con nulas facultades para ejercer la libertad y la voluntad (*indefensa y fetal*) gracias a una depravada concepción del amor que se reitera en los irónicos vocativos (*amor mío; vida mía; mi amor*).

---

<sup>190</sup> Este microrrelato figura en la antología *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*, 201.

<sup>191</sup> En un intercambio de mensajes electrónicos con la autora, Carmela Greciet ha accedido amablemente a aclarar este aspecto y a proporcionar otras orientaciones para interpretar su microrrelato.

La progresión narrativa de los hechos, que discurre de manera circular, se convierte en un relato iterativo por el marcador temporal que abre y cierra el relato (*una vez más*), las formas verbales en infinitivo y el resumen final (*salvarte, amarte, odiarte y arrojarte*). De este modo, con la expresión de la frecuencia temporal y el uso del resumen se sintetiza lo esencial de esta relación perniciosa en un discurso brevísimo y desgarrador.

La basura, como símbolo del desecho humano en que la relación tiránica convierte a la mujer, se desglosa en múltiples términos que connotan repugnancia y miseria, en alusión al abismo de desprecio y ruindad en que se ve sumida (*montaña hedionda; gas y moscas; grasas y vísceras podridas; de vinagre y de bilis; orines y cebollas; entrañas maceradas...*). La indefensión de la víctima se expresa con su pasividad frente a la incansable actividad con que el agresor la somete a su merced (*limpiarte la carita; desamordazarte; besarte; peinarte...*); la degradación y anulación llegan a su expresión máxima en el símil (*como un fardo humeante*), imagen que se reitera posteriormente, ya que ese estado de la víctima es producto del círculo perverso repetido una y otra vez.

La sensación asfixiante se consigue con un ritmo que evoca ese encadenamiento sin ruptura posible y que es expresado con múltiples recursos como la enumeración, presente en todo el relato, el polisíndeton (*limpiarte la carita y desamordazarte y regresarte y besarte y peinarte y amarte...*), el paralelismo de estructuras bimembres (*gas y moscas; de vinagre y de bilis; de orines y cebolla*), la triplicación (*amarte, amarte, amarte*) o la similitud que produce el empleo insistente del pronombre de la segunda persona del singular (*rescatarte; odiarte; arrojarte...*).

La enumeración final (...*salvarte, amarte, odiarte y arrojarte*) no solo posee una clara función en la estructura narrativa del relato, sino que también es un colofón en que

se sintetizan los pilares de una relación morbosa en que términos antitéticos por naturaleza se han convertido en complementarios: amor y odio, salvación y destrucción.

## **LIRISMO**

Aunque es frecuente que en el microrrelato se empleen recursos poéticos que facilitan la condensación y la intensidad sémica, existe un grupo de microrrelatos que linda con los textos líricos. Algunos de los procedimientos por lo que se consigue esta aproximación son la transformación del narrador en “yo poético”, la “desrealización” del referente y el predominio de la descripción o de la introspección en detrimento del movimiento narrativo. Además, la cuidada elaboración de su lenguaje figurado hace que la prosa de muchos de estos microrrelatos pueda considerarse poética.

La contemplación y sublimación de la naturaleza se expresa en microrrelatos de carácter mágico, como “La resurrección de la rosa”, de Rubén Darío, narración de corte legendario y delicadísimo lenguaje; y también en proyecciones del estado anímico del “yo poético”, como se aprecia en “Alta noche”, de Juan Ramón Jiménez, o en “Pájaros”, poema en prosa de Francisco Silvera con reminiscencias juanramonianas. La descripción de un marco natural idealizado revisita el *locus amoenus* en el sensual “La luna de estío” y se plantea como variación poética de una definición enciclopédica en “Diferencias”, ambos de Andrés Ibáñez. Pero también el paisaje urbano admite una contemplación subjetiva y lírica, como ocurre en este microrrelato de Miguel A. Zapata en que la noche madrileña se ve envuelta en un ambiente fantasmagórico expresado con múltiples recursos poéticos:

## Nocturno

La noche de diciembre se llena, en silencio, de nuevos transeúntes: hombres, mujeres, ángeles, colosos, demonios, gnomos, leones, esfinges y deidades, seres pálidos, de marmórea piel, que cruzan Madrid a toda prisa, embozados en sayos o capas, buscando la pensión salvadora, el techo cálido en que encontrar cobijo durante la madrugada de hielo, para volver horas después a atravesar como espectros veloces las calles, antes del amanecer, regresando al lugar del que partieron discretamente.

Esas noches ateridas, los pedestales de las estatuas más recónditas y los frontispicios de ciertas fachadas quedan exentos, vacíos, obsoletos, abandonados.

La plasticidad se acentúa en microrrelatos cuyas descripciones, idealizadoras y de gran simbolismo, adquieren valor pictórico. En esta línea destacan aquellos que tienen como objeto de la descripción a una mujer, de la que se destaca su sensualidad a través de algún objeto, como “Mujer con ciruela”, de Guillermo Samperio; o “Zapato (de tacón de aguja)”, de Ramón Acín, que se cierra con esta sugerente imagen:

[...] Zapato de tacón de aguja:

Góndola veneciana en el horizonte.

(Sueño –lo ejerzo-.)

En ciertos casos, la evocación y la ensoñación propician la introspección lírica. En el texto sin título que comienza “Me veo a mí mismo...”, perteneciente a *80 sueños*, de Eduardo Cirlot, el relato de un paseo con la madre se expresa con elementos simbólicos (*avenida blanca, lirios rojos*), propios de una ensoñación nostálgica en que se proyecta la ternura y el dolor sereno tras la pérdida. “Enamorado”, de Gonzalo Suárez, se desarrolla entre la evocación y el deseo de encontrar a la mujer amada. Y en “El viaje”, de Luis Mateo Díez, tras la evocación de los encuentros cotidianos del narrador con una mujer, la frustración se expresa en un final de profunda carga lírica:

[...] Cuando algunas veces no coincidimos, soy un ser desgraciado que se interna en la rutina de la mañana como en un bosque oscuro. Entonces el día se desploma hecho pedazos y la noche es una larga y nerviosa vigilia hasta que vuelvo a verla.

Las imágenes se erigen como ejes vertebradores de microrrelatos en que se expresan sentimientos, emociones y sensaciones inefables. Así se configura el desamor en este célebre ultrabreve de Juan José Arreola:

#### Cuento de horror

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.

Y el mismo sentimiento, aunque con un tono más angustiado, es expresado como colofón en el relato “Ventana sobre una mujer/2”, de Eduardo Galeano (*Llueve agua sucia dentro de mí*). En el microrrelato de Santiago González Reca titulado “El nacimiento del dolor”, se pretende expresar el máximo dolor imaginable para un padre con desgarradoras imágenes (*las estrellas son las llamas sobre el cadáver de la niña; el padre llora, dejando que las lágrimas salgan para devorar el paisaje*). En “Abismos habituales IV”, de Lilian Elphick, la sublimación de la relación entre escritor y lector es el origen de imágenes con las que la narradora se dirige a un narratario cómplice (*Lee en mis párpados todas aquellas palabras que escribí al revés; Quiero arrastrarte, lector silencioso, a mi guarida, y lamer cada una de mis historias en tus costras*). Y en el siguiente microrrelato de María Tena, la sensación indescriptible de una mirada perturbadora y apasionada se desglosa en múltiples metonimias tejidas en torno a un símil central:

## Soplo

El brillo de tu mirada me quemó las entrañas como sopa caliente. Debí haberlo consumido con cuchara de postre, a sorbos pequeñitos, soplándote los ojos.

En otras ocasiones, más que vertebrar la narración, las imágenes forman parte de revelaciones o definiciones. En “Amar pronto”, microrrelato anónimo, se transmite una concepción trascendente de la experiencia amorosa mediante la enumeración de percepciones oníricas del mundo, la historia, la naturaleza y sus fenómenos, que son posibles gracias al temprano conocimiento del amor. En “Arraigo”, de Fernando Aínsa, diversos elementos naturales connotan arraigo y desarraigo, respectivamente: por un lado los árboles y, por otro, el viento, el agua, el sol y los buitres. Y en “La vida es como un río”, de Ana María Shua, se suceden nueve símiles para definir la vida (*como una montaña; como un río; como un caballo desbocado, como una metáfora...*) hasta el irónico giro final:

[...] Qué importa qué es la vida o para qué, dicen los imprudentes, los ignorantes, y sin embargo me ha sido revelado que todo aquel que no lo sepa morirá y el que lo sepa también.

### **“Enamorado”, de Gonzalo Suárez**

#### **Enamorado**

El otro día fui a la fuente donde nos besamos por primera vez. Seguía cayendo el agua. Naturalmente, tú no estabas. Y pensé que podías haber sido otra, o no haber existido nunca. De todas formas, sólo nos queda el recuerdo. Puede que, entre nosotros, nunca haya pasado nada. Es posible que todo se deba tan sólo a nuestra imaginación. Es decir, a la mía. Puesto que estoy solo, y de tu vida, desde entonces, no tengo constancia. ¿Has muerto o sigues viva? O quizás eres una simple y estúpida obsesión que exagera mi melancolía. Una tonta elucubración literaria. Sin

embargo, quiere la memoria, falsa o verdadera, jugarme una mala pasada. Hacía frío. Pero ninguno de los dos quería ir a otra parte, mientras caía el agua. Sabíamos, eso me parece, que cuando echáramos a andar, y volviéramos a nuestra casa, el tiempo aceleraría su curso, cumpliendo el sórdido cometido que le corresponde y acabaría separándonos definitivamente. Por eso seguimos abrazados, aferrados el uno al otro, sorbiendo el instante único en nuestros labios, desesperadamente. Así es como recreo nuestro hipotético encuentro en mi mente. Donde quiera que estés, mujer o fantasma, ven en mi ayuda. Tu ausencia no ha dejado de seguirme, como la sombra de mi sombra, y ha ensombrecido mi vida para siempre.<sup>192</sup>

Gonzalo Suárez incluyó este relato en *El asesino triste* (1994)<sup>193</sup>, junto a una novela corta, diversos cuentos y otros cuatro microrrelatos. Pero “Enamorado” no es un relato convencional, sino una introspección lírica en torno a la frágil certeza del amor. Para ello, el narrador –muy próximo al “yo” poético- pone en duda la entidad de sus recuerdos, ya que no logra distinguirlos con claridad de sus deseos e incluso de sus creaciones de ficción. En cualquier caso, la nostalgia por la pérdida de un amor ideal, ya sea recordado, ansiado o imaginado, es una obsesión que condiciona su existencia.

En una breve reseña de esta pieza, Fernando Valls señala la presencia de algunos motivos y tópicos de la tradición literaria (“Gonzalo Suárez, autor de microrrelatos” *La nave...* 26/10/08). Pero, si profundizamos en este aspecto, se puede apreciar que la utilización en este microrrelato de *topoi* tradicionales que han perdurado en la literatura clásica, renacentista, romántica y simbolista constituye un verdadero tejido de claves culturales, necesarias para comprender su sentido último. La fuente como lugar propicio para los encuentros amorosos es un espacio idealizado -*locus amoenus*- de raigambre tradicional, pero aquí además es el desencadenante del recuerdo, reforzado por el

---

<sup>192</sup> Este microrrelato se publicó en el blog *La nave de los locos*, administrado por Fernando Valls, y se incluyó en la antología subsiguiente *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*, 68-69.

<sup>193</sup> Gonzalo Suárez. *El asesino triste*. Madrid: Alfaguara, 1994.

símbolo del agua cuyo flujo simboliza el fluir vital y el paso del tiempo necesario para que se produzca el recuerdo (*cayendo el agua; mientras caía el agua*). En la experiencia vivida –o imaginada- ya se percibía esa amenaza del *tempus fugit* (*el tiempo aceleraría su curso...*), por lo que los amantes intentan vivir intensamente un momento que saben fugaz e irreplicable en una desesperada manifestación del *carpe diem* (*...sorbiendo el instante único en nuestros labios*). El tiempo parece haber borrado las certezas de la existencia y en torno a la pérdida surgen dudas en una pregunta retórica que recuerda al *ubi sunt?* (*¿Has muerto o sigues viva?*). Finalmente, la mujer se erige como fantasma o sombra, es decir, como ser intangible, ideal imaginado, al que se dirige el yo poético en un apóstrofe de reminiscencias románticas (*Donde quiera que estés, mujer o fantasma, ven en mi ayuda*). Todo apunta a que el enamoramiento que da título al relato es una sublimación estética que ha sustituido o modificado los propios recuerdos en una amalgama en que vida y literatura son imposibles de distinguir.

La construcción del relato corrobora esta interpretación. Tras el desencadenante inicial, el narrador va alternando recuerdos e hipótesis, salpica el discurso con comentarios que cuestionan la veracidad y autenticidad de lo que evoca (*Puede que...; O quizás eres...*). Pero desarrolla ese recuerdo a pesar de sus sospechas (*quiere la memoria, falsa o verdadera, jugarme una mala pasada*), que serán verificadas (*hipotético encuentro*).

Tras el apóstrofe exhortativo a una mujer idealizada, el “yo” expresa su dolorosa conclusión en un epílogo lírico dirigido a ese “tú”, mujer inalcanzable: *Tu ausencia no ha dejado de seguirme, como la sombra de mi sombra, y ha ensombrecido mi vida para siempre*. Así, en este lamento apenas susurrado con diversas aliteraciones y elaborado con gran condensación expresiva –personificación, símil, reiteración léxica, metáfora...- pone de manifiesto la frustración que ha marcado su existencia.

<b>MICRORRELATOS PARASIMBÓLICOS</b>			
	<b>TÍTULOS</b>	<b>AUTORES</b>	<b>PRESENCIA EN VARIAS ANTOLOGÍAS DE LA MUESTRA</b>
<b>EL ORIGEN DEL MUNDO</b>	<i>Cortesía de Dios</i>	Enrique Anderson Imbert	LMH (31); GMF (47)
	<i>Dios</i>	Juan Pedro Aparicio	PFSB2 (61)
	<i>Dos teorías de la evolución</i>	Rafael Pontes Velasco	ED (388)
	<i>El amor</i>	Eduardo Galeano	DMA (11)
	<i>El final del principio</i>	José de la Colina	LNL (67)
	<i>El grillo</i>	Manuel del Cabral	LOM (126)
	<i>El mundo</i>	Augusto Monterroso	GMF (46)
	<i>El nacimiento de la col</i>	Rubén Darío	LMH (155); OA (21-22); PFSB (26); LOM (39)
	<b>El proyecto</b>	<b>Ángel Olgoso</b>	<b>MPM (258)</b>
	<i>Gnosticismo</i>	Juan Jacinto Muñoz Rengel	PFSB2 (74)
	<i>Inicio</i>	Luisa Valenzuela	MPM (75); LP (88)
	<i>La bestia</i>	Fernando Ruiz Granados	LMH (388)
	<i>La construcción del universo</i>	Ana María Shua	ED (398); CQ (146)
	<i>La creación</i>	Eduardo Galeano	MPM (88)
<b>COMPROMISO Y DENUNCIA</b>	<i>Achtung! Lebende Tiere</i>	Juan José Arreola	LMH (45)
	<b>Amor y basura</b>	<b>Carmela Greciet</b>	<b>LNL (201)</b>
	<i>Antídoto para la tristeza</i>	Triunfo Arciniegas	LOM (212)
	<i>Corbatas</i>	Miguel Mena	MPM (222)
	<i>De vuelta a la teoría marxista</i>	Francisco Silvera	MM (193)
	<i>Desaparecido</i>	Luisa Valenzuela	MPM (79)
	<i>Don Arturo</i>	Francisco Silvera	MM (194)
	<i>El guardia</i>	Roberto Lumbreras	MM (167)
	<i>El porvenir de la humanidad</i>	Marco Denevi	LMH (161); HM (389); FR (235)
	<i>Estado de perversión</i>	Pía Barros	LOM (231); MPM (210)
	<i>Este tipo es una mina</i>	Luisa Valenzuela	PFSB (150); LOM (257)
	<i>Golpe</i>	Pía Barros	PFSB (148); LOM (229)
	<i>Hilvanados</i>	Julia Otxoa	LNL (134)
	<i>La Oveja negra</i>	Augusto Monterroso	LMH (332); OA (63); PFSB (116); FR (171); LOM (87)
	<i>La tertulia</i>	Juan Pedro Aparicio	MPM (98)
	<i>Los derechos de los negros o la enajenación blanca</i>	Pablo Urbanyi	CQ (65-66)
	<i>Los niños grises II</i>	Huilo Ruales Hualca	PFSB2 (87)
	<i>Madrid</i>	Francisco Silvera	MM (197)
	<i>Pateras</i>	Miguel Ángel Muñoz	MA (143)
	<i>Plaza de Armas</i>	Gabriela Aguilera	LNL (164)
<i>Poniente</i>	Ángel Zapata	MPM (265)	
<b>LIRISMO</b>	<i>Abismos habituales IV</i>	Lilian Elphick	LNL (158)
	<i>Alta noche</i>	Juan Ramón Jiménez	LMH (249)
	<i>Amar pronto</i>	Anónimo	QL (139)
	<i>Arraigo</i>	Fernando Aínsa	PFSB2 (195)
	<i>Cuento de horror</i>	Juan José Arreola	LMH (48); PFSB (163); DMA (29); LOM (73)
	<i>Diferencias</i>	Andrés Ibáñez	MPM (245)
	<i>El nacimiento del dolor</i>	Santiago González Reca	PFSB (136)
	<i>El viaje</i>	Luis Mateo Díez	LMH (172)
	<b>Enamorado</b>	<b>Gonzalo Suárez</b>	<b>LNL (68-69)</b>

<i>La luna en estío</i>	Andrés Ibáñez	MPM (243)
<i>La resurrección de la rosa</i>	Rubén Darío	LMH (154); GMF (31); GMF (82)
<i>La vida es como un río</i>	Ana María Shua	CQ (150)
“Me veo a mí mismo...”	Juan Eduardo Cirlot	LMH (139)
<i>Mujer con ciruela</i>	Guillermo Samperio	LOM (158)
<i>Nocturno</i>	Miguel A. Zapata	MPM (351)
<i>Pájaros</i>	Francisco Silvera	MM (198)
<i>Soplo</i>	María Tena	ED (399)
<i>Ventana sobre una mujer/2</i>	Eduardo Galeano	DMA (46)
<i>Zapato (de tacón de aguja)</i>	Ramón Acín	PFSB2 (42)

*Cuadro 13*



## APÉNDICE: REFERENCIAS BIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRÁFICAS

### (AUTORES DE LOS MICRORRELATOS ANALIZADOS)

#### ABELLA, RUBÉN

Rubén Abella (Valladolid, 1967) es licenciado en Filología Inglesa y ha cursado estudios de postgrado en las universidades de Tulane (Nueva Orleans, Estados Unidos) y Adelaida (Australia). Desarrolla su actividad docente tanto en el ámbito académico (Universidad Pontificia de Comillas, en Madrid), como en diversos talleres de escritura creativa. Hasta el momento, ha publicado tres novelas: *La sombra del escapista* (2002), Premio Torrente Ballester, *El libro del amor esquivo* (2009), finalista del Premio Nadal, y *Baruc en el río* (2011). Sus dos libros de microrrelatos han obtenido merecidos reconocimientos: *No habría sido igual sin la lluvia* (2007), Premio Mario Vargas Llosa NH de Relatos, y *Los ojos de los peces* (2011), finalista del Premio Setenil y del Premio de la Crítica de Castilla y León. A ellos hay que añadir el proyecto *Fábulas del lagarto verde*, fruto de su doble actividad artística como escritor y fotógrafo, del que se puede encontrar una muestra en su *blog Digresionario. Apuntes desde la escuela de escritores* (<http://digresionario.blogspot.com/>).

#### APARICIO, JUAN PEDRO

Juan Pedro Aparicio (León, 1941), licenciado en Derecho por las Universidades de Oviedo y Madrid, fue director del Instituto Cervantes de Londres. Es un escritor polifacético que ha cultivado la novela, el relato corto y el microrrelato, el ensayo, el artículo periodístico y el libro de viajes. Entre sus publicaciones destacan varias novelas como *Lo que es del César* (1981), *El año del francés* (1986), finalista del Premio Nacional de Literatura, *Retratos de ambigú* (1989), Premio Nadal de Novela, *La forma de la noche* (1994), *Malo en Madrid o el caso de la viuda polaca* (1996), *El viajero de Leicester* (1997), *Qué tiempo tan feliz* (2000) y *La gran bruma* (2001). Ha publicado numerosos cuentos en revistas y antologías, algunos de ellos reunidos en volúmenes como *El origen del mono y otros relatos* (1975) o *La vida en blanco* (2005), Premio Setenil. Sus libros de viajes son, por ejemplo, *Los caminos del Esla* (1980), en colaboración con José María Merino, *El Transcantábrico* (1982) o *La mirada de la luna (Diez días entre los nietos de Mao)* (1997). Por último, sus dos volúmenes de microtextos en que predominan los microrrelatos, son complementarios y constituyen un díptico: *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolo* (2008).

#### BENÍTEZ REYES, FELIPE

Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) estudió Filología Hispánica en Cádiz y Sevilla. Poeta, narrador, ensayista y traductor, se ha convertido en una de las voces más relevantes en el panorama literario español, ha obtenido el reconocimiento de la crítica con diversos premios y algunas de sus obras han sido traducidas a varios idiomas. Entre sus libros de poesía cabe destacar *Paraíso manuscrito* (1982), *Sombras particulares* (1992), Premio Fundación Loewe, *Vidas improbables* (1995), Premio Nacional de Literatura, Premio de la Crítica y Premio internacional de Poesía Ciudad de Melilla, *El equipaje abierto* (1996), *Escaparate de venenos* (2000), *Trama de niebla* (2003), recopilación de su obra poética, y *La misma luna* (2006). Algunas de sus obras narrativas son *Chistera de duende* (1991), *Tratándose de ustedes* (1992), *Un mundo peligroso* (1994), volumen de relatos, *Humo* (1995), novela por la que obtuvo el Premio Ateneo de Sevilla, *Impares, fila 13* (1996), en colaboración con Luis García Montero, el libro de relatos *Maneras de perder* (1997), obras de narrativa infantil y juvenil como *Lo que viene después de lo peor* (1998) o *Los libros errantes* (2006) y la novela *Mercado de espejismos* (2007), por la que se le concedió el Premio Nadal. Además, ha cultivado el ensayo, con especial atención al mundo taurino, la traducción de poesía o el teatro. Ha desarrollado también una importante actividad como director de las revistas *Renacimiento* y *Fin de Siglo*. Mantiene actualizado su *blog Mercado de espejismos* (<http://felipe-benitez-reyes.blogspot.com>).

## DÍEZ, LUIS MATEO

Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942) estudió Derecho en Oviedo y Madrid, ingresó en el cuerpo de Técnicos de Administración General del Ayuntamiento de Madrid y es miembro de la Real Academia Española desde el año 2000. Empezó cultivando la poesía, pero pronto se decantó por la narrativa, ámbito en que su obra ocupa un lugar sobresaliente en el panorama de la literatura española. Su andadura comienza con el libro de relatos *Memorial de hierbas* (1973) al que siguieron novelas como *Las estaciones provinciales* (1982), *La fuente de la edad* (1986), Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica, *El expediente del naufrago* (1992), *Camino de perdición* (1995), *La mirada del alma* (1997), *El paraíso de los mortales* (1998), las memorias noveladas *Días del desván* (1999), *Fantasmas del invierno* (2004), *La piedra en el corazón* (2006), *La gloria de los niños* (2007), *El animal piadoso* (2009) y la obra de carácter autobiográfico *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* (2010), además de la trilogía *El reino de Celama*, compuesta por *El espíritu del Páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999), Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica, y *El oscurecer* (2002). También se inició tempranamente en la novela corta con *Apócrifo del clavel y la espina*, Premio Café Gijón de novela corta, a la que hay que añadir la más reciente tetralogía *Fábulas del sentimiento*, formada por *El diablo meridiano* (2001), *El eco de las bodas* (2003), *El fulgor de la pobreza* (2005) y *Los frutos de la niebla* (2008). Y, por supuesto, es necesario destacar su contribución al relato corto con títulos como *Brasas de agosto* (1989), *Los males menores* (1993), un verdadero hito en la consolidación del microrrelato en España, *Las lecciones de las cosas* (2004) y el volumen recopilatorio *El árbol de los cuentos* (2006).

## FERNÁNDEZ MOLINA, ANTONIO

Antonio Fernández Molina (Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1927 – Zaragoza, 2005) abandonó el ejercicio del magisterio para dedicarse por entero al arte y a la literatura. Fue secretario de redacción de la revista *Papeles de Son Armadans* y desde 1975, año en que se instala en Zaragoza, ejercería un importante influjo en el panorama cultural aragonés. Vinculado a los movimientos de vanguardia, en especial al surrealismo y al postismo, cultivó todos los géneros literarios: poesía, aforismo, novela, relato corto, ensayo, teatro, guión cinematográfico, libro ilustrado... Además de dirigir numerosos proyectos editoriales como revistas o colecciones y de llevar a cabo labores de antólogo. Su extensa obra poética se encuentra compilada en tres volúmenes de *Poesías completas* (1999-2000). Entre sus novelas destacan *Solo de trompeta* (1965), *Un caracol en la cocina* (1970) o *El león recién salido de la peluquería* (1971). Se pueden citar volúmenes de relatos como *La tienda ausente* (1967), *Los cuatro dedos* (1968), *En Cejunta y Gamud* (1969), *Dentro del embudo* (1973), *Arando en la madera* (1975) o *Pompón* (1977), además de *La vida caprichosa. Antología de cuentos y relatos* (2003) y *Las huellas del equilibrista* (2005), preparada por José Luis Calvo Carilla y publicada de manera póstuma. El *blog*, administrado por sus herederos, se sigue actualizando con noticias y artículos de investigadores y críticos: <http://antoniofernandezmolina.blogia.com>.

## G. NAVARRO, HIPÓLITO

Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961) es licenciado en Biología, pero se dedica a la escritura creativa y a diversas formas de colaboración en el mundo editorial. Aunque su interés fundamental se orienta hacia el relato breve y al microrrelato -dirigió la revista *Sin embargo* (1994-2001) dedicada al cuento-, ha publicado la novela *Las medusas de Niza* (2000), por la que obtuvo el Premio de Novela Ateneo-Ciudad de Valladolid y el Premio de la Crítica Andaluza. Sus libros de relatos son *El cielo está López* (1990), *Manías y melomanías mismamente* (1992), *Relatos mínimos* (1996), *El aburrimiento*, *Lester* (1996), *Con los cordones desatados a ninguna parte* (1997), Premio Alberto Lista, *Los tigres albinos* (2000) y *Sucedáneo, pez volador y otros cuentos* (2005). En *Los últimos percances* (2005), Premio Mario Vargas Llosa NH 2006, recoge la mayoría de sus cuentos anteriores, además de otros inéditos; y Javier Sáez de Ibarra ha editado la selección que lleva por título *El pez volador. Antología de cuentos* (2008), Premio El Público de Narrativa.

## **GRECIET, CARMELA**

Carmela Greciet (Oviedo, 1963) es licenciada en Literatura por la Universidad de Oviedo, ha colaborado en publicaciones como la revista asturiana *Clarín* o el suplemento *La Esfera* del diario *El Mundo* y es profesora de Educación Secundaria, aunque en la actualidad desempeña funciones de docencia y asesoría en el Aula de Dinamización Intercultural de Santander. Sus cuentos y microrrelatos han sido galardonados con distinciones como el Premio Asturias Joven de Cuento (1989) y el Premio Tigre Juan (finalista), concedido a su único libro de relatos publicado hasta el momento, *Des-cuentos y otros cuentos* (1995). Desde entonces, su producción es constante, aunque sus piezas van apareciendo de manera dispersa pero asidua en revistas y antologías dedicadas al cuento y al microrrelato.

## **IWASAKI, FERNANDO**

Fernando Iwasaki (Lima, 1961) es peruano de origen y español de adopción, ya que reside en Sevilla desde 1989, ciudad a la que regresó después de disfrutar de una beca de investigación en el Archivo General de Indias. Narrador, ensayista, crítico e historiador, ha sido profesor de Historia en la Universidad Católica de Perú y en la Universidad del Pacífico de Lima; dirigió la revista literaria *Renacimiento* (2003-2010) y actualmente dirige la *Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco*; ha colaborado en diarios como *Diario 16*, *El País* o *La Razón* y en la actualidad es columnista de ABC. Además de estudios históricos, ha escrito ensayos como *El descubrimiento de España* (1996), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) o *rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas* (2008); y es el editor de la antología de cuentos *Macondo boca arriba. Antología de narrativa andaluza actual* (2006), co-editor con Jorge Volpi de los *Cuentos completos de Edgar Allan Poe* (2008), y con Gustavo Guerrero de *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine* (2010). En cuanto a su producción narrativa, es autor de tres novelas: *Libro del mal amor* (2001), *Mírame cuando te ame* (2005) y *Negujón* (2005). Pero se ha dedicado con mayor profusión al cuento y, en especial, al microrrelato, en títulos como *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Un milagro informal* (2003), *Ajuar funerario* (2004), *Helarte de amar* (2006) y *España, aparta de mí estos premios* (2009). Ha recibido diversos premios y distinciones por sus obras, tanto en sus facetas histórica y ensayística como narrativa. Mantiene la página personal <http://www.fernandoiwasaki.com>.

## **JIMÉNEZ LOZANO, JOSÉ**

José Jiménez Lozano (Langa, Ávila, 1930) es licenciado en Derecho (Universidad de Valladolid) y en Filosofía y Letras (Universidad de Salamanca), aunque, tras pasar por la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, se dedicará al periodismo en el diario *El Norte de Castilla*, periódico al que ha permanecido vinculado hasta su jubilación en 1995. Su amplia y diversa producción literaria abarca géneros tan variados como la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, el artículo periodístico o la obra diarística. Ha sido galardonado por su trayectoria creativa y relevancia cultural, inabarcable en este espacio, con numerosos premios, como el Premio Nacional de las Letras en 1992, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1999, el Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes en 2000 o el Premio Cervantes en 2002. Por citar solo algunas de sus obras poéticas, se pueden destacar *Tantas devastaciones* (1992), *Un fulgor tan breve* (1995), *Elegías menores* (2002) y *Elogios y celebraciones* (2005). Algunas de sus novelas son *Historia de un otoño* (1971), *El sambenito* (1972), *La salamandra* (1973), *Duelo en la casa grande* (1982), *El mudejarillo* (1992), *Ronda de noche* (1998) y *El viaje de Jonás* (2002). También ha publicado libros de cuentos como *El santo de mayo* (1976), *El grano de maíz rojo* (1988), *El balneario: 47 relatos cortos* (1998), *El ajuar de mamá* (2006), *El azul sobrante* (2009) y *Un pintor de Alajandría* (2010). Y se pueden considerar volúmenes de microrrelatos los titulados *El cogedor de ancianos* (1993) y *Un dedo en los labios* (1996).

## LANDERO, LUIS

Luis Landero (Alburquerque, Badajoz, 1948) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense y, además de trabajar como profesor de guitarra para costearse los estudios en su juventud, ha ejercido su labor docente como profesor ayudante de Filología Francesa, en Bachillerato, en la Escuela de Arte Dramático de Madrid y como profesor invitado en la Universidad de Yale (Estados Unidos). Se dio a conocer con la novela *Juegos de la edad tardía* (1989), Premio Ícaro de Literatura (*Diario 16*), Premio de la Crítica y Premio Nacional de Literatura, a la que han seguido otras: *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1998), Premio Extremadura a la Creación de Novela, *El guitarrista* (2002), *Hoy, Júpiter* (2007), Premio Arzobispo Juan de San Clemente y finalista en el Premio Nacional de Narrativa Dulce Chacón, y *Retrato de un hombre inmaduro* (2009). Además, ha publicado volúmenes de ensayos y artículos como *Entre líneas: el cuento o la vida* (2000), *Esta es mi tierra* (2002) y *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* (2004). Su contribución al género del microrrelato, más allá de la creación de algunas piezas sueltas, radica en su apoyo a los proyectos del Círculo Cultural Faroni y en su participación en otros como *Relatos relámpago* (2007), antología del microrrelato en Extremadura.

## MERINO. JOSÉ MARÍA

José María Merino (La Coruña, 1941) vivió su infancia en León y estudió Derecho en Madrid. Su extensa obra literaria abarca poesía, ensayo y los géneros narrativos más variados (novela, novela corta, narrativa infantil, cuento, leyenda, microrrelato...). Ha sido distinguido con numerosos premios y desde 2008 es miembro de la Real Academia Española y Premio Castilla y León de las Letras. Su poesía se encuentra recogida en *Cumpleaños lejos de casa. Obra poética completa* (2006), pero el lugar de honor de José María Merino en el panorama de la literatura española se debe sobre todo a su amplia y diversa obra narrativa, género sobre el que ha ofrecido valiosas reflexiones en *Ficción continua* (2004). Tras *La novela de Andrés Choz* (1977), Premio Novelas y Cuentos, siguieron las formantes de la trilogía *Novelas del mito* –*El caldero de oro* (1981), *La orilla oscura* (1985), *El centro del aire* (1991)- y las novelas cortas *El oro de los sueños* (1986), *La tierra del tiempo perdido* (1987) y *Las lágrimas del sol* (1989), que conformarían las *Crónicas mestizas*. Con *Los trenes del verano* –*No soy un libro*- (1993) obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Otras de sus novelas son, por ejemplo, *Las visiones de Lucrecia* (1996), Premio Miguel Delibes de Narrativa, *Los invisibles* (2000), *El heredero* (2003), Premio de Narrativa Ramón Gómez de la Serna, o *El lugar sin culpa* (2007), Premio Torrente Ballester. Su maestría en la narrativa breve se puede comprobar en múltiples volúmenes, entre los que destacan libros de relatos cortos como *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), *Cuentos de los días raros* (2004), *Las puertas de lo posible* (2008) o *Historias de otro lugar* (2010), además de otros volúmenes recopilatorios; y libros con predominio de microrrelatos como *Días imaginarios* (2002), *Cuentos del libro de la noche* (2005), la compilación *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (2007) y *El libro de las horas contadas* (2011), una compleja obra narrativa en que personajes de los microrrelatos se entrecruzan para conformar una trama novelesca.

## MILLÁS, JUAN JOSÉ

Juan José Millás (Valencia, 1946) alternó sus estudios de Filosofía y Letras con diversos trabajos hasta que pudo dedicarse a tiempo completo a la escritura y al periodismo, actividad en que es un destacado colaborador tanto en la prensa escrita como en medios audiovisuales. Su obra, por tanto, abarca el reportaje periodístico, el artículo de opinión, el ensayo, el relato breve o la novela, aunque muchas de sus creaciones no admiten una clasificación genérica estricta. Entre sus novelas cabe destacar *Cerberos son las sombras* (1975), Premio Sésamo, *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), la *Trilogía de la soledad* –*El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990), Premio Nadal, y *Volver a casa* (1990)-, *El orden alfabético* (1998), Premio de la Crítica de la Asociación de escritores y críticos de Valencia, *Dos mujeres en Praga* (2002), Premio Primavera, *El mundo* (2007), Premio Planeta y Premio Nacional de Narrativa, o *Lo que sé de los hombrecillos* (2011). Entre sus volúmenes de relatos se pueden citar los títulos *Primavera de luto y otros cuentos* (1989), *Números pares, impares e idiotas* (2001), *Cuentos adúlteros desorientados* (2003) o la selección *Los objetos nos llaman* (2008). Además, ha

publicado varios libros en que se recopilan los numerosos artículos aparecidos en la prensa, muchos de ellos entre el periodismo interpretativo, el ensayo y el relato breve o el microrrelato: *Algo que te concierne* (1995), *Articuentos* (2001), *Hay algo que no es como me dicen* (2004) y *Articuentos completos* (2011), entre otros.

#### NEUMAN, ANDRÉS

Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) se trasladó a los catorce años a Granada, donde estudió Filología Hispánica e impartió clases de literatura hispanoamericana. Actualmente es columnista en la *Revista Ñ* del diario *Clarín* (Argentina) y en el suplemento cultural del diario *Abc* (España). Su obra poética ha sido reunida en *Década. Poesía 1997-2007* (2008) y sus poemarios más recientes son *Patio de locos* (2011) y *No sé por qué* (2011). Ha publicado las novelas *Bariloche* (1999), finalista del Premio Herralde, *La vida en las ventanas* (2002), finalista del Premio Primavera, la autoficción familiar *Una vez Argentina* (2003), finalista del Premio Herralde y *El viajero del siglo* (2009), Premio Alfaguara, Premio Tormenta y Premio de la Crítica. Es también autor de los libros de cuentos *El que espera* (2000), *El último minuto* (2001), *Alumbramiento* (2006), *Hacerse el muerto* (2011) y la selección *El fin de la lectura* (2011). Neuman ha desarrollado una intensa labor de estudio y divulgación en torno a la narrativa breve, como se aprecia en los apéndices teóricos que se incluyen en sus libros de cuentos y microrrelatos, así como en su labor como coordinador en la colección *Pequeñas Resistencias*, de la editorial Páginas de Espuma. En la línea de su libro de aforismos y microensayos *El equilibrista* (2005), mantiene activo su blog *Microrréplicas* (<http://andresneuman.blogspot.com>). La dirección de su página web es <http://www.andresneuman.com>.

#### OLGOSO, ÁNGEL

Ángel Olgoso (Cúllar Vega, Granada, 1961), licenciado en Filología Hispánica, dedica su labor creativa al relato breve, género en el que se le considera un auténtico maestro, especialmente en lo que se refiere a lo fantástico. Además, muestra su interés por este ámbito al ser fundador y rector del *Institutum Pataphysicum Granatensis* y miembro de la *Amateur Mendicant Society* de estudios holmesianos. Ha obtenido más de treinta premios por sus microrrelatos y relatos breves, que han sido publicados en varios libros: *Los días subterráneos* (1991), *La hélice entre los sagarzos* (1994), *Nubes de piedra* (1999), *Granada año 2039 y otros relatos* (1999), *Cuentos de otro mundo* (2003), *Los demonios del lugar* (2007), finalista del XIV Premio Andalucía de la Crítica, *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), Premio Sintagma, *Los líquenes del sueño. Relatos 1980-1995* (2010) y el bestiario *Cuando fui jaguar* (2011), ilustrado por J. J. Beeme.

#### OTXOA, JULIA

Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) es escritora -poeta, narradora, ensayista y colaboradora en diversas revistas- y artista plástica, ámbito en que ha cultivado la poesía visual, la ilustración gráfica, el fotomontaje o el collage. Entre sus poemarios destacan *Composición entre la luz y la sombra* (1978), *Luz del aire* (1982), en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte, *Cuaderno de bitácora* (1985), *Centauro* (1989), *L'eta dei barbari* (1997), *La nieve en los manzanos* (2000), *Al calor de un lápiz* (2001), *Cartas a Mr. Gardener* (2002), edición bilingüe portugués-español, *Gunten Café* (2004), edición bilingüe castellano-euskera, *Taxus baccata* (2005), con dibujos de Ricardo Ugarte, y *La lentitud de la luz* (2008). Entre sus libros de relatos y microrrelatos, destacan títulos como *Kískili-Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *La sombra del espantapájaros* (2004), *Cerdos y flores* (2006), *Un extraño envío* (2007) y *Un lugar en el parque* (2010). Además, ha publicado algunos ensayos sobre narrativa vasca y libros de narrativa y poesía infantil. La dirección de su página web es <http://www.juliaotxo.net>.

## PEREIRA, ANTONIO

Antonio Pereira González (Villafranca del Bierzo, León, 1923 - León, 2009) era maestro, aunque no ejerció la profesión. Participó del ambiente poético que en torno a *Espadaña* se desarrollaba a finales de los años cuarenta en León y publicó algunos poemas en la revista. Aunque había empezado a escribir muy joven, será en los años sesenta cuando comience a publicar sus obras poéticas y narrativas, casi de manera paralela: el primer poemario, *El regreso* (1964), el primer libro de cuentos, *Una ventana a la carretera* (1967), Premio Leopoldo Alas, y la novela *Un sitio para Soledad* (1969). Su poesía se encuentra reunida en dos volúmenes: *Contar y seguir: 1962-1972* (1972) y *Meteoros. Poesía 1962-2006* (2006), su antología definitiva y Premio Quevedo del Ayuntamiento de Madrid. Aunque escribió varias novelas, se convertiría en uno de los autores de relatos más fecundos. Algunos de sus volúmenes de relatos breves, entre los que se incluyen antologías y recopilaciones, son *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), *Historias veniales de amor* (1978), *Los brazos de la i griega* (1982), *El síndrome de Estocolmo* (1988), Premio Fastenrath, *Cuentos para lectores cómplices* (1989), *Relatos de andar el mundo* (1991), *Picassos en el desván* (1991), *Las ciudades de Poniente* (1994), Premio Torrente Ballester, *Relatos sin fronteras* (1998), *Me gusta contar. Selección personal de relatos* (1999), *Cuentos del medio siglo* (1999), *Cuentos de la Cábila* (2000), *Recuento de invenciones* (2004), *Clara, Elvira, la teta de doña Celina, mujeres* (2005), *Cuentos del noroeste mágico* (2006), *Oficio de volar* (2006) y *La divisa en la torre* (2007).

## PÉREZ ESTRADA, RAFAEL

Rafael Pérez Estrada (Málaga, 1934-2000) estudió Derecho en la Universidad de Granada y compaginó su dedicación a la escritura y a la pintura con su profesión de abogado. En su extensa y original trayectoria literaria se aprecia una superación de las barreras genéricas, de modo que sus libros aglutinan textos diversos como poemas, piezas dramáticas, microrrelatos o aforismos sin encorsetarse en formas canónicas. Algunas de sus obras más destacadas son *Valle de los galanes* (1968), *La bañera* (1982), *Libro de las horas* (1985), *Conspiraciones y conjuras* (1986), finalista del Premio Nacional de Literatura, *Siete elegías mediterráneas como siete pecados capitales* (1987), *Bestiario de Livermoore* (1988), finalista del Premio Nacional de Literatura, *Breviario* (1988), *Libro de los espejos y las sombras* (1988), *Jardín del unicornio* (1989), *Inventario de gemas crueles* (1989), *La ciudad velada* (1989), *Libro de los Reyes* (1990), *Tratado de las nubes* (1990), *Los oficios del sueño* (1991), *La noche nos persigue* (1992), *La sombra del obelisco* (1993), *El domador* (1995), *Ulises o el libro de las distancias* (1998), *El viento vertical* (1998), *El ladrón de atardeceres* (1998), *El muchacho amarillo* (2000) y *Cosmología esencial* (2000). Recientemente se han publicado dos relevantes antologías: *Antología de breve ficción* (2010), preparada por Guillermo Samperio, y *Un plural infinito. Antología poética* (2011), llevada a cabo por Jesús Aguado.

## SUÁREZ, GONZALO

Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) es escritor, colaborador en la prensa escrita, director de cine, guionista y actor. Como director de cine ha obtenido distinciones como el Premio Nacional de Cinematografía o el Goya y entre sus películas y series de televisión más destacadas se encuentran *La Regenta* (1974), *Epílogo* (1984), *Los Pazos de Ulloa* (1987), *Remando al viento* (1987), *Don Juan de los infiernos* (1991) o *El detective y la muerte* (1994). Entre sus obras narrativas -novelas y libros de relatos- se pueden citar *De cuerpo presente* (1963), *Trece veces trece* (1964), *El roedor de Fortimbrás* (1965), *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1966), *Operación Doble Dos* (1974), *Gorila en Hollywood* (1980), *La reina roja* (1981), *El asesino triste* (1994), *Ciudadano Sade* (1999), *Yo, ellas y el otro* (2000), *Las fuentes del Nilo* (2011) o *El síndrome de Albatros* (2011). A estos títulos habría que añadir, además, el libro de sus originales memorias, *El hombre que soñaba demasiado* (2005) y el volumen recopilatorio de crónicas, reportajes y entrevistas publicadas en la prensa bajo el pseudónimo Martín Girard, *La suela de mis zapatos* (2006). En *La literatura* (1997), Juan José Millás ofreció una antología de la obra literaria del autor.

## **TOMELO, JAVIER**

Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1932) es licenciado en Derecho y Criminología por la Universidad de Barcelona. Sus primeras publicaciones fueron obras de carácter comercial –novelas del oeste, de terror...- que firmaba con pseudónimos, pero pronto empezó a consolidar una originalísima y amplia trayectoria literaria con obras esencialmente narrativas, aunque su proximidad al discurso dramático ha favorecido la adaptación teatral de algunas de ellas. Entre sus novelas destacan *El cazador* (1967), *El unicornio* (1971), Premio Ciudad de Barbastro, *Los enemigos* (1974), *Diálogo en re mayor* (1976), *El castillo de la carta cifrada* (1979), *Amado monstruo* (1985), *El cazador de leones* (1987), *La ciudad de las palomas* (1989), *El mayordomo miope* (1990), *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* (1990), *El gallitigre* (1990), *Patio de butacas* (1991), *La agonía de Proserpina* (1993), *El crimen del cine Oriente* (1995), *Los misterios de la ópera* (1997), *La mirada de la muñeca hinchable* (2003), *Los nuevos inquisidores* (2004), *El cantante de boleros* (2005), *Los amantes de silicona* (2008) y *Pecados griegos* (2009). Libros de cuentos y de minificción son *Historias mínimas* (1988), *Bestiario* (1989), *Problemas oculares* (1990) y *Cuentos perversos* (2002), entre otros.



## **CONCLUSIONES**



## **CARACTERIZACIÓN Y DEFINICIÓN DEL MICRORRELATO**

Consideramos que el microrrelato, la forma literaria más relevante entre las que conforman la categoría poligenérica de la minificción, ha de abordarse desde una perspectiva teórica múltiple que posibilite su análisis como hecho literario enmarcado en un determinado contexto. Si se tiene en cuenta que esta forma adquiere su estatuto genérico en el seno de la posmodernidad, se observa que autores y lectores comparten una determinada mentalidad y ciertos principios estéticos. Estos principios, que condicionan los procesos de creación y recepción, se aprecian en todos los planos del relato.

En la creación de microrrelatos, el autor se enfrenta a un complejo proceso de elaboración presidido por principios como el relativismo o el cuestionamiento de verdades universales, la actitud distanciada ante la realidad que percibe, la consideración fragmentaria de la misma y una libertad creadora en que plasma una doble actitud de continuidad y ruptura respecto a la tradición y cierto eclecticismo genérico. Se trata de una exigente labor de síntesis en que se hace necesario un elevado dominio de competencias –emocional, cultural, narrativa, lingüística y literaria- para conseguir abordar su labor creativa desde una actitud crítica que, combinada con el afán experimental, consiga producir en el lector un asombro que deje paso a la reflexión profunda. Para ello, en esta fase se parte de una construcción referencial compleja que revela una filiación cultural extrema, heterogeneidad de mundos y gran densidad sémica. Por eso es frecuente que en el contenido del microrrelato se aprecie difuminación de la línea que separa realidad y ficción, presencia de lo onírico, lo filosófico, lo fantástico, lo metaficcional o lo simbólico, culturalismo e intertextualidad y actitudes subversivas, irónicas, paródicas o satíricas.

Esta complejidad en la ficción se concentra en una historia narrativa caracterizada por su virtualidad, ya que puede verse afectada por la simplificación de la historia o el adelgazamiento de la fábula, la incertidumbre narrativa que producen las imprecisiones en el relato oculto, la indeterminación de ciertos elementos narrativos o la transmutación de esa narratividad, que se manifestará posteriormente en el discurso.

La audacia máxima en este proceso de elaboración consiste en condensar las heterogéneas posibilidades de la construcción referencial y la virtualidad de la historia en un texto de brevedad extrema, que encierre la máxima intensidad y tensión narrativas. Desde un doble principio de concisión y sugerencia evocadora, se otorga significativa relevancia a títulos, inicios y cierres, al empleo de anisocronías que afectan a la progresión y al ritmo de la narración, a la precisión o ambigüedad de las descripciones, al papel del narrador y a los mecanismos por los que se expresa una frecuente transdiscursividad. El lenguaje se convierte en aliado necesario de la extrema brevedad, por lo que en su elaboración se manejan con habilidad los indicios tras los que pueden ocultarse auténticos vacíos narrativos, procedimientos desautomatizadores que cuestionan el tratamiento ortodoxo de la lengua, todo tipo de recursos literarios y diversas estrategias que expresan la actitud distanciada, revisionista o crítica con un fino sentido del humor.

Ante esta realidad textual, el lector, con quien el autor ha establecido una complicidad que se manifiesta en un particular pacto de lectura, ha de mostrar -al igual que este- amplio dominio de las competencias requeridas, de modo que desde una actitud receptiva, abierta y cómplice pueda llevar a cabo un exigente análisis que le permita disfrutar de un proceso de recepción en que sepa trascender desde lo lúdico y lo asombroso a la lectura reflexiva y co-creadora.

En nuestra opinión, la combinación e interrelación de estos principios y requisitos pragmáticos, de la historia y del discurso justifican la definición del microrrelato como un género histórico dentro de la narrativa, ya que su caracterización demuestra que se produjo un proceso de evolución por decantamiento, hibridación y deslizamiento a partir de otros géneros, del que surgió un género nuevo y contemporáneo suficientemente diferenciado. Recordamos en este punto la definición que proponíamos: “El microrrelato, forma narrativa que adquiere su estatuto genérico en el seno de la posmodernidad, se caracteriza por la intensidad, la tensión y la unidad de efecto, conseguidas fundamentalmente por la complejidad de los mundos ficcionales, la virtualidad de la narración y la brevedad textual extrema; esta combinación se lleva a cabo mediante procedimientos por los que autor y lector se ven impelidos a un laborioso y exigente proceso de creación y recepción respectivamente, que se ve facilitado por la complicidad establecida entre ambos”.

Ahora bien, relaciones de diverso grado -proximidad, hibridación y asimilación- han condicionado su desarrollo diacrónico y explican su diversidad actual. Así, no se puede negar que comparte con el cuento la mayoría de sus principios estéticos, aunque en el microrrelato estos aparecen en tal grado de cumplimiento y formando un tejido tan característico, que las diferencias entre uno y otro género no pueden considerarse solo cuantitativas, sino sobre todo cualitativas. También se pueden establecer otras relaciones entre el microrrelato y ciertas narraciones gráficas o audiovisuales, con géneros no literarios como la anécdota, el chiste, el aforismo, con textos periodísticos como la noticia o la columna de opinión, con algunos textos instruccionales o administrativos, con formas literarias como el poema o el poema en prosa, el bestiario, el texto dramático y con formas narrativas como el mito, la leyenda o la fábula.

Tanto la libertad creadora bajo la que nace y se desarrolla el microrrelato como los peculiares procesos por los que transita hasta su consolidación, hacen que el panorama de sus tendencias sea muy heterogéneo. Aunque no ha sido un asunto prioritario en su estudio, los intentos de clasificación se han orientado hacia aspectos tan diversos como su extensión, el tipo de historia que se plantea, o una combinación de elementos de la fábula y del discurso. Para ser coherentes con la caracterización del género y con la definición que hemos propuesto, consideramos que el panorama de tendencias debería basarse en el principio de transgresión que guía a la literatura posmoderna. Así, proponemos cinco tendencias en el microrrelato, que no son excluyentes en cada texto, sino que con frecuencia se superponen y combinan en las creaciones: fantásticos, insólitos, alógicos, *transculturales* y *parasimbólicos*.

Pero no se puede estudiar el microrrelato sin aludir a su capacidad de integración en unidades superiores y menos si tenemos en cuenta que este trabajo se orienta a demostrar la relevancia que uno de esos tipos de agrupaciones, las antologías colectivas, tienen en su etapa de consolidación, canonización y normalización. Esta capacidad para conformar series o selecciones se ve propiciada no solo por su brevedad, sino sobre todo por su carácter fractal, es decir, por su condición de texto autónomo susceptible de ser recontextualizado en unidades textuales diferentes de las originales.

## **HISTORIA DEL MICRORRELATO Y VITALIDAD ACTUAL**

Puesto que hemos considerado al microrrelato un género narrativo histórico que nace, se desarrolla y se consolida a lo largo de los últimos cien años, se hace necesaria una aproximación a su evolución cronológica. Para ello, se han de tener en cuenta diversos agentes y procesos implicados: circunstancias históricas, influjos de ciertas

corrientes culturales y de pensamiento, evolución de las tendencias literarias, aportaciones de algunos autores mediante sus creaciones o por medio de la exposición de sus ideas estéticas, el interés de críticos e investigadores y los cambios en circuitos y formas de difusión y re-difusión.

Según la incidencia de estos elementos, se ha establecido una periodización del microrrelato hispánico en tres fases o etapas: formación, legitimación y consolidación. Se trata de un proceso que, favorecido por la existencia de una tradición literaria de formas breves, nace en la modernidad y se consolida en la posmodernidad. En las dos últimas décadas, la irrupción de un nuevo modelo de relación y comunicación global, obliga a profundizar en ciertos fenómenos que han afectado notablemente a la difusión, canonización y, en último término, a la popularización del microrrelato.

Desde finales del siglo XIX y sobre todo durante el primer tercio del siglo XX se inicia en la cultura y en las artes un camino estético marcado por la brevedad, la concisión y el fragmentarismo. En el ámbito literario, los factores estéticos que favorecieron e impulsaron esta estética de lo breve en que se enmarca el vacilante nacimiento del microrrelato son variados: búsqueda de la esencialidad, que se manifiesta especialmente en el poema en prosa de raíz simbolista; influjo de la formulación aforística propia del idealismo alemán; rechazo de la representación mimética, objetiva y totalizadora del mundo que había predominado en el Realismo; y tendencia a la disolución de los géneros o, al menos, a la hibridación genérica iniciada en el Romanticismo, continuada en el Modernismo y asentada en las Vanguardias. A estos, habría que añadir otros condicionantes coyunturales, como la limitación del espacio que en la prensa se destinaba a las colaboraciones literarias y la proliferación de publicaciones especializadas, especialmente revistas literarias de orientación vanguardista, que acogen y difunden los nuevos microtextos.

En Hispanoamérica, esta etapa de formación (1890-1930) está representada por algunas composiciones de escritores vinculados al Modernismo, como el nicaragüense Rubén Darío, el mexicano Amado Nervo y el argentino Leopoldo Lugones; por la intensa actividad en torno al Ateneo de la Juventud de México, entre cuyos miembros se encuentran señalados iniciadores del género -Julio Torri y Ramón López Velarde, Mariano Silva y Aceves, Carlos Díaz Dufoo (hijo) y Alfonso Reyes-; por las propuestas vanguardistas de escritores como Vicente Huidobro (Chile), Oliverio Girondo (Argentina) o Luis Vidales (Colombia), que en mayor o menor medida se acercaron a la narración brevísima; y por las contribuciones difícilmente encasillables de escritores como el argentino Macedonio Fernández o el venezolano José Antonio Ramos Sucre, que se anticiparon a posteriores corrientes y tendencias.

En España, este período de formación se puede acotar en un lapso temporal similar, aunque destaca la pujanza que a partir de 1920 mostró la “estética de la brevedad” del Arte Nuevo, en cuya prosa confluyeron tendencias que se habían ido fraguando en movimientos como el Modernismo, el Novecentismo y las Vanguardias. Las principales contribuciones en este proceso de formación del microrrelato, tanto en el ámbito de la creación como en el de la reflexión poética, se las debemos a dos escritores excepcionales que ostentan un claro papel fundacional: Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. Pero la repercusión de esta nueva estética se asentaría sobre todo en la difusión que tuvo en las revistas literarias de la época –*Índice*, *Grecia*, *Ultra...*-, con una amplia nómina de autores que publican relatos brevísimos.

Paulatinamente, esta forma literaria comienza a decantarse y a desvincularse de otros géneros presentes en su origen –cuento, poema en prosa, crónica, aforismo- proliferan aproximaciones teóricas con valiosas intuiciones y comienzan a aparecer algunos volúmenes con mayor homogeneidad que las misceláneas en las que se solían

ver publicadas las piezas breves. Todo ello, sumado al cultivo del microrrelato por parte de auténticos referentes del género, nos lleva a considerar este período como el de legitimación. Ahora bien, ciertas diferencias históricas, culturales y literarias hacen que este proceso de legitimación no se produzca con la misma intensidad ni dentro de los mismos límites cronológicos en Hispanoamérica y en España.

En Hispanoamérica, entre 1930 y 1970, aproximadamente, un nutrido grupo de escritores con reconocido prestigio como cultivadores de relato breve ofrecen muestras magistrales de microrrelatos, por lo que se les ha considerado *clásicos* del género. Se suele incluir en este grupo a Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Julio Cortázar y Marco Denevi. En la estela de los clásicos van surgiendo múltiples voces que con su obra legitiman este nuevo género: Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés... En este período existe un hito incuestionable: la publicación de *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), antología preparada y adaptada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que sería un modelo para otras posteriores, como *El libro de la imaginación* (1970), elaborada por Edmundo Valadés. Pero, sin duda, el mayor impulsor del género fue Augusto Monterroso, cuya obra se convirtió en paradigmática, ejemplo para múltiples creadores y reclamo para lectores, editores, críticos e investigadores.

La fractura cultural que supuso la guerra civil en España, las corrientes a las que se adscribió la narrativa española durante el franquismo y la ausencia de un grupo de creadores tan representativo como el de los maestros hispanoamericanos son los principales factores que contribuyeron a que este proceso de legitimación del microrrelato fuera más vacilante en nuestro país, lo que no significa que desapareciera del panorama literario español durante estos largos años. Los dos escritores españoles a los que se suele aludir en esta etapa son Max Aub, especialmente por *Crímenes*

*ejemplares*, y Ana María Matute, por su obra *Los niños tontos*. Pero muchos otros cultivaron el microrrelato -o ciertas formas muy próximas- de manera ocasional o continuada: Pío Baroja, Ignacio Aldecoa, Álvaro Cunqueiro, Antonio Fernández Molina, Luis Martín Santos, Francisco Ayala, Juan Benet, Samuel Ros, Tomás Borrás, José María Sánchez Silva, Camilo José Cela, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, Alonso Ibarrola, Gonzalo Suárez, Javier Tomeo, Pere Gimferrer... La aparición de la antología *Manifiesto español o una antología de narradores* (1973), editada por Antonio Beneyto es una buena muestra de la presencia y diversidad del microrrelato español de esta etapa, aunque no aparezca diferenciado de otros textos narrativos de diversa extensión.

La definitiva consolidación del microrrelato se produce durante las últimas décadas del siglo pasado y los primeros años de la centuria actual en un marco dominado por la posmodernidad, episteme que se había ido gestando a partir de la modernidad o, si se prefiere, a partir de la crisis de la modernidad. Los microrrelatos empezarán a proliferar tanto en libros de autor como en antologías de modo que escritores, lectores, editores, críticos e investigadores podrán otorgar un estatuto genérico diferenciado a un extenso corpus de textos en el que se identifican ciertos rasgos canónicos.

En Hispanoamérica, el microrrelato ya se encuentra bastante asentado y extendido en la década de 1970, por lo que consolidación y canonización se producen desde fechas tempranas, sobre todo en aquellos países con sólida tradición microficcional. Además, el interés de críticos e investigadores se desarrolla acorde con esta realidad, por lo que van apareciendo estudios específicos sobre el género a partir de los años ochenta. México y Argentina son buenos exponentes de ambos fenómenos: en México surgen voces como las de René Avilés Fabila, Guillermo Samperio, Jaime

Muñoz Vargas o Rogelio Guedea, además de especialistas en el género como Lauro Zavala y Javier Perucho; y en Argentina, Rodolfo Modern, Luisa Valenzuela, Ana María Shua o Eduardo Berti son algunos ejemplos de la vitalidad del género, mientras que en la nómina de críticos e investigadores destacan David Lagmanovich, Laura Pollastri, Raúl Brasca o Guillermo Siles. En Venezuela y Chile, el impulso a partir de la década de 1970 también viene de la mano de creadores y críticos: a las obras de los venezolanos Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán o Armando José Sequera, se añade la contribución teórico-crítica de estudiosos y difusores como Luis Barrera Linares y Violeta Rojo; y en Chile, a las contribuciones de Alejandro Jodorowsky, Pía Barros, Virginia Vidal o Diego Muñoz Valenzuela, hay que añadir la intensa labor de investigación y difusión llevada a cabo por Eddie Morales, Andrés Cáceres, Juan Armando Epple o José Luis Fernández Pérez. En Colombia y Uruguay, el impulso decisivo se produce en la década de 1980: en Colombia, creación, difusión e investigación resultan indisolubles y con frecuencia confluyen en las mismas personas -Harold Cremer, Guillermo Bustamante, Nana Rodríguez Romero-, aunque se podrían añadir otros muchos autores; y también encontramos cultivadores actuales del microrrelato en Uruguay, como Mario Benedetti, Eduardo Galeano Cristina Peri Rossi -residente en España- Teresa Porzecanski o Rafael Courtoise. Y aunque en otros países de Hispanoamérica el arraigo del microrrelato no haya alcanzado estas cotas, en los últimos años el interés por el género se ha extendido de tal modo que podemos encontrar autores y críticos de casi cualquier nación de Lationamérica.

Por causas históricas y estéticas ya explicadas, la consolidación del microrrelato en España es más tardía y podría decirse que hasta los primeros años de la década de 1990 no se considera que el microrrelato sea una forma literaria diferenciada y mucho menos un género. Podría decirse que, aunque el microrrelato español haya tenido una

tradición propia, la eclosión en España se produce en gran parte por la difusión del microrrelato hispanoamericano y de la narración breve en otras lenguas. Precisamente, la antología elaborada por Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990) supuso un hito en este camino hacia la consolidación, que pronto se vio impulsada por las contribuciones de excelentes escritores como José Jiménez Lozano, Rafael Pérez Estrada, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, Juan José Millás y Julia Otxoa, a los que se sumaron otros más jóvenes entre los que se pueden citar nombres como Hipólito G. Navarro, Ángel Olgoso, Fernando Iwasaki -limeño afincado en España-, Pedro Ugarte, Carmela Greciet, Juan Gracia Armendáriz, David Roas, José Alberto García Avilés, Rubén Abella o Andrés Neuman, nacido en Argentina y residente en nuestro país. Además, el retraso heredado en cuanto a la difusión fue solventado por la proliferación de editoriales interesadas en publicar microrrelatos. Y en lo que respecta a la investigación, el género entró en el ámbito académico gracias a la dedicación de varios especialistas como Fernando Valls, Irene Andres-Suárez, Francisca Noguerol, Domingo Ródenas de Moya, David Roas...

En los últimos años, parece que las diferencias entre Hispanoamérica y España en la consolidación del microrrelato han sido neutralizadas en gran parte por los efectos de la globalización cultural, que ha influido en una triple dirección -canonización, internacionalización y popularización-, además de asociarse a un nuevo concepto que podría denominarse *transmodernidad*. La canonización se ha visto impulsada y respaldada por el interés académico internacional, que se manifiesta sobre todo en los congresos bianuales celebrados desde 1998. La internacionalización se percibe, no solo en estos encuentros, sino también en el flujo de creación e información que circula por la red y a la que se puede acceder desde cualquier país del mundo. Y la popularización

se debe a los medios de comunicación –prensa, radio-, a una auténtica fiebre de certámenes de microrrelatos y a la libertad y facilidad que ofrecen algunos soportes digitales para albergar las propias creaciones, leer las de cualquier otro autor o acceder a variada información relacionada con el género. Este provechoso hermanamiento entre minificción y medios digitales encuentra su máximo exponente en el fenómeno de los *blogs* -o bitácoras- que, basados en principios heredados de la percepción posmoderna del mundo y con un formato propicio a la microficción, ofrecen una gestión muy accesible y la libre divulgación de las creaciones, al margen de los circuitos editoriales establecidos. Sin embargo, creemos que esta popularización puede propiciar una concepción banal y falsa del microrrelato, que corre el riesgo de ser desvirtuado y relegado al ámbito del facilismo, la espontaneidad y la inmediatez.

### **RELEVANCIA DE LAS ANTOLOGÍAS EN LA CONSOLIDACIÓN DEL MICRORRELATO EN ESPAÑA**

Después de comprobar que la consolidación y normalización del microrrelato ha sido un proceso complejo en que creadores, críticos, investigadores, editores y lectores han ido construyendo el género como hoy lo entendemos, se hacía necesario dilucidar qué relevancia han tenido las antologías colectivas en este panorama, cuya publicación ha proliferado en España a partir de 1990.

Por la naturaleza de estas antologías y las repercusiones pragmáticas que de ella se derivan, se podía intuir su importancia: se erigen como ejes de un proceso circular y multidireccional que parte de una elaboración en que se hace necesaria la relectura, reinterpretación recontextualización y redifusión por parte del antólogo; y en la recepción de esa obra, lectores, futuros creadores, críticos e investigadores captan y comparten los nuevos sentidos que, gracias a su característica fractalidad, adquieren los

textos recopilados. Así, estas agrupaciones son accesibles instrumentos de divulgación -popularización de la creación y de la recepción-; favorecen la identificación de un género diferenciado -canonización-; propician la imitación entre los nuevos creadores -efecto mimético-; son valiosas herramientas para que profesores, críticos e investigadores delimiten el corpus textual que les ayude a formular y reformular principios -derivaciones teórico-críticas- ; y esta reformulación teórica influye, a su vez, en los criterios con que se conciben nuevas antologías.

Pero había que observarlo y analizarlo en una muestra de antologías acotada a un ámbito concreto de emisión y recepción, de modo que pudiéramos extraer ciertas conclusiones sobre la verdadera repercusión que han podido tener en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Las obras seleccionadas debían cumplir una serie de requisitos: cierto reconocimiento del estatuto genérico por parte del elaborador; recopilación de textos escritos por varios autores; publicación en España durante el lapso de tiempo transcurrido entre *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990) y *Más por menos. Microrrelatos hispánicos actuales* (marzo de 2011); y soporte de distribución tradicional, es decir, el libro según se ha entendido hasta hace pocos años. El resultado, que no pretendía ser exhaustivo, fue un corpus de cuarenta y siete antologías.

Para profundizar en su representatividad, se aplicaron siete criterios que permitieron establecer los principios o intereses por los que los antólogos habían llevado a cabo las compilaciones o selecciones de textos: genérico, temático, de extensión, geográfico, de idioma, cronológico y genealógico.

El criterio genérico ha resultado el más polémico, lo que consideramos reflejo de las vacilaciones en el reconocimiento de esta forma literaria a lo largo de su evolución e incluso tras su consolidación. Al haber excluido las antologías que fueran intencionadas

misceláneas, ya habíamos delimitado el problema, pero este no había desaparecido por completo: varias resultaron ser decididamente poligenéricas (19,14%), a pesar de que en muchos casos se indicaba -en el título o en el prólogo- que eran recopilaciones de microrrelatos, como en *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), de José Díaz, *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (2008), de Eduardo Berti, o, el caso más llamativo y confuso, *Microantología del Microrrelato I y II* (2009 y 2010), editadas por Miguel Ángel del Rus. Consideramos que en muchos de estos casos, se pone en evidencia el desconocimiento del género por parte del antólogo o su sometimiento a intereses comerciales que le llevan a aprovechar el “tirón popular” de una forma breve en la que consideran erróneamente que “todo vale”. En el polo opuesto, como eficaces herramientas de afianzamiento y difusión de su estatuto genérico, se encuentra gran parte de las antologías consultadas (80,85%), entre las que se pueden destacar *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), de David Lagmanovich o *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010), de Fernando Valls, ambas elaboradas por grandes especialistas en el género.

Al abordar el criterio temático pretendíamos analizar la presencia y autenticidad de lo que comúnmente se denominan “antologías temáticas” y la relevancia de este criterio en la organización de las selecciones. Para empezar, percibimos que en la mayoría no se tenía en cuenta este parámetro, es decir eran heterogéneas respecto a los temas de los microrrelatos (78,72%). Y en muy pocas se optaba por estructurar las secciones de los libros según este criterio. Entre las consideradas “temáticas” (21,27%), varias se orientaban hacia los tres ejes de contenido -no temas exactamente- más fácilmente identificables en el microrrelato, es decir, el humor, la intertextualidad y la fantasía: *Cuentos para sonreír* (2009), *Más cuentos para sonreír* (2009) y *Cuentos alígeros* (2010), resultantes del Premio Algazara de Microrrelatos, llevado a cabo por la

editorial Hipálage; *MicroQuijotes* (2005), de Juan Armando Epple; y *Grandes minicuentos fantásticos*, de Benito Arias García. Sin embargo, algunas sí respondían a un criterio temático más ajustado: *Microscopios eróticos*, que surgió como proyecto del Máster de edición de la Universidad de Salamanca y el Grupo Santillana; *Perversiones. Breve catálogo de parafilias ilustradas*, vinculado al *blog* del mismo título, administrado por J. A. López; y, sobre todo, *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*, en la que Raúl Brasca consigue crear un libro con unidad textual mostrando una sucesión de motivos, tratamientos, actitudes e intenciones frecuentes en el microrrelato y orientados en este caso hacia el tema del amor.

A pesar de que la brevedad en la extensión de los textos facilitaba y optimizaba la elaboración de este tipo de antologías, resultó ser un asunto controvertido precisamente por su simplificación. Al ser una característica perceptible a simple vista y, en consecuencia, susceptible de ser cuantificada, en muchos volúmenes aparecía precisada y explicitada (51,06%). Esta necesidad era comprensible en aquellos que eran resultado de concursos, pero, en otros casos, respondía a criterios lúdicos y comerciales, como en *Mil y un cuentos de una línea* (2007), en el que la limitación que se anuncia desde el título favorece confusiones genéricas, además de que el antólogo -Aloe Azid (José Díaz)- se excede en sus funciones al modificar deliberadamente los textos según su conveniencia. Y es que, en el microrrelato, la brevedad no es solo un rasgo cuantitativo, sino sobre todo un elemento cualitativo directamente relacionado con otros como la intensidad o la condensación. Así lo entienden los elaboradores de antologías en que se puede proponer una medida aproximada, pero no una limitación explícita (48,93%). Algunos volúmenes de referencia en este sentido son *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), de Antonio Fernández Ferrer, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), de

David Lagmanovich, o *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011), de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. Y, sin lugar a dudas, las antologías en que el tratamiento de la brevedad resulta esclarecedor son las preparadas por Clara Obligado – *Por favor, sea breve* (2001) y *Por favor, sea breve 2* (2009)- en que se puede comprobar cómo la secuencia menguante de los textos responde a una secuencia creciente en intensidad y condensación.

Con la aplicación del criterio geográfico nos referíamos a la selección de microrrelatos pertenecientes a la literatura universal (25,53%), solo a la literatura española e hispanoamericana (59,57%) y, con un criterio aún más restrictivo, únicamente a una literatura nacional, regional o local (17,02%). Los datos reflejan que existe conciencia de una identidad común para el microrrelato hispánico, como se pone en evidencia incluso en algunos títulos (*La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico; Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*). Sin embargo, sorprende la casi inexistencia de selecciones dedicadas al microrrelato español –con la excepción de la realizada por Teresa Gómez Trueba en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007)-, vacío que deberá ser cubierto. En extremos opuestos, se encuentran las antologías en que se incluyen textos de la más diversa procedencia y aquellas restringidas a microrrelatos de una región. Como ejemplo sobresaliente del primer caso hemos propuesto *Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), en la que Antonio Fernández Ferrer muestra un valioso crisol de microrrelatos, aunque no todos los textos puedan ser considerados como tales. Y, como ejemplos de una mirada localista, habitualmente denostada por la crítica y, sin embargo, impulsada por diversas instituciones, se pueden citar dos volúmenes en que, sinceramente, no hemos encontrado rasgos de identidad significativos de la creación microficcional en las respectivas regiones: *Relatos*

*relámpago* (2007), modesto volumen dedicado a autores extremeños, y, más ambicioso y completo, *Microrrelato en Andalucía* (2009), en que Pedro M. Domene recoge piezas de escritores andaluces.

Aunque se suele dar por supuesto que el idioma en que se escribe el microrrelato hispánico es el castellano, en los últimos años también han surgido antologías de microrrelatos en otras lenguas hispánicas (14,89%). Como muestra representativa de ello, es necesario citar dos iniciativas de intenciones muy diferentes: las seis selecciones procedentes de las ediciones del certamen “El Basar” -*Microvisions* (2005), *Microvisionaris* (2006), *Microveus* (2007), *Microbis* (2008), *Microorganismes* (2009) y *Dreceres* (2010)-, llevado a cabo por la emisora Montcada Comunicació en colaboración con el ayuntamiento de Montcada y Reixac, en que se combinan textos escritos en castellano o en catalán por autores de la más diversa procedencia; y la peculiar obra de Xosé Manuel Eyré, *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa* (2008), en que todos los textos seleccionados se ofrecen en gallego, independientemente de cuál fuera la lengua en que se escribieron.

La aplicación del criterio cronológico se encuentra íntimamente ligada al reconocimiento del estatuto genérico del microrrelato y al conocimiento profundo de su historia. Partimos de que, en general, los textos breves procedentes de la tradición literaria anterior al Modernismo no deberían ser considerados microrrelatos, por lo que los hemos adscrito a etapas pregenéricas, que aparecen ampliamente representadas (17,02%) en selecciones como *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), de Joseluís González, *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), de José Díaz, o “Historias mínimas”, dentro de *Antología de cuentos e historias mínimas* (2002), elaborada por Miguel Díez. Sin embargo, es posible que el dato más llamativo sea el abultado porcentaje de antologías en que solo se recogen textos del período de

consolidación del microrrelato (63,82%), pero la explicación es sencilla: aunque en algunas se hace explícita la voluntad de recoger solo microrrelatos actuales –*Mas por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011)-, la mayoría de estas compilaciones son resultado de concursos o encargos, por lo que necesariamente ofrecen creaciones coetáneas a su edición. Y el ejemplo que mejor ilustra la evolución del microrrelato (etapas genéricas, 19,14%) es el volumen preparado por David Lagmanovich –*La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005)- en el que, mediante un corpus cuidadosamente seleccionado y justificado, que además se ofrece en orden cronológico, se sientan los cánones del microrrelato hispánico y se refleja la evolución del género hasta el año de su publicación.

Además de estos criterios, parecía conveniente profundizar en las circunstancias en que se conciben los proyectos editoriales, que condicionan en gran medida las fuentes de las que proceden los textos y la actitud e intención de los editores. Son aspectos que hemos englobado en el criterio genealógico.

Con frecuencia, certámenes o encargos y actividades en medios de comunicación en torno al microrrelato (44,68%) establecen una relación de complementariedad que favorece notablemente su difusión en posteriores antologías. Observamos tres buenos ejemplos de ello, aunque muy diferentes: los volúmenes resultantes de la propuesta “Relatos en Cadena” en el programa *Hoy por Hoy* de la Cadena Ser –*Relatos en cadena. Los mejores microrrelatos de la Cadena Ser* (2008), *Relatos en cadena (2008-2009)* (2009) y *Relatos en cadena (2009-2010)* (2010)-; *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* (2005), selección de las colaboraciones promovidas por Neus Rotger y Fernando Valls en la revista que se indica en el título; y *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010), a partir de los microrrelatos que Fernando Valls ha editado en su *blog*. Se trata de iniciativas –sobre

todo en los dos últimos casos- que han facilitado a muchos escritores introducirse en el circuito editorial del libro impreso al que, de momento, se otorga mayor prestigio y reconocimiento. En este sentido, hay que destacar la labor fundacional y visionaria del Círculo Cultural Faroni, que cuenta entre sus actividades con casi veinte ediciones de su Premio Internacional de Relatos Hiperbreves, dos antologías -*Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001)- y un *blog*, de manera que ha conseguido impulsar y difundir el microrrelato por medios y soportes diversos.

Circunstancias e intenciones bien distintas alientan aquellas antologías en que se combinan las perspectivas teórica, crítica y creativa, a la que con frecuencia se añade cierta intención didáctica (10,63%). En muchos encuentros, seminarios y congresos sobre el género, se pone de manifiesto que para comprender el género es imprescindible tener en cuenta las reflexiones y creaciones de los escritores, por lo que en sus actas es frecuente encontrar apéndices dedicados a ellas. Puesto que estos volúmenes están coordinados por especialistas en la materia y destinados preferentemente a estudiantes universitarios, profesores e investigadores, se da por descontado que la selección se ha guiado según unos cánones adecuados. Así se puede apreciar en la “Selección de microrrelatos” que forma parte de *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007), elaborada por la profesora Teresa Gómez Trueba a partir de las Jornadas organizadas por la Cátedra Miguel Delibes, en noviembre de 2006, en Valladolid; y en la “Antología de textos” con que se cierra *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004), libro con las actas del II Congreso Internacional de Minificción celebrado en noviembre de 2002 en Salamanca y coordinado por la profesora Francisca Noguerol. Próximas a esta actividad académica, aunque con una intención didáctica manifiesta se encuentran las antologías concebidas

como herramientas en el proceso de enseñanza-aprendizaje, preferentemente orientado hacia el alumnado de Enseñanza Secundaria y Bachillerato, como se puede apreciar en *Microrrelatos. Antología y taller* (2004), de Víctor Zacarés y Mario Máñez Aracil. Aunque el aprovechamiento didáctico de la micronarrativa ha tenido notable seguimiento por parte de los docentes –talleres de escritura creativa, enseñanza de español para extranjeros, ciertas asignaturas en el ámbito universitario...-, estas actividades no siempre se plantean con el debido respeto y conocimiento del género, ya que a veces se confunde brevedad con facilidad, y su adecuación para desarrollar competencias básicas del alumnado adolescente nos plantea serias dudas.

Posiblemente, el proceso de elaboración más interesante se realice en aquellos volúmenes que son verdaderas selecciones antológicas: reúnen microrrelatos ya existentes publicados o inéditos, procedentes de libros de autor, de otras antologías, de revistas o de soportes digitales; y, además, suelen surgir desvinculadas de cualquier actividad previa (40,42%). Esta independencia otorga libertad de elección al elaborador e implica peculiaridades en cuanto a la función y a la finalidad de su trabajo: lee, valora, selecciona y organiza a partir de un amplio y heterogéneo corpus para conformar otro más reducido en el que recontextualiza los microrrelatos. Es decir, el antólogo se convierte en re-difusor, en intermediario entre el creador y el lector, quien asumirá los criterios de calidad y representatividad por los que aquel se ha guiado y compartirá la resignificación otorgada a las piezas que componen la nueva obra. Por tanto, para que estos libros constituyan verdaderas selecciones paradigmáticas de microrrelatos, es necesario que su responsable conozca amplia y profundamente el género. Entre las antologías que han resultado útiles instrumentos de divulgación, consolidación e incluso de canonización, destacamos especialmente cuatro que, desde nuestro punto de vista, reflejan distintos momentos en la percepción del microrrelato y marcan hitos en su

difusión en España: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990) revela la existencia de una forma literaria diferenciada de alcance universal, aunque con especial representatividad y pujanza en la literatura hispánica; *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001) pone en evidencia sus principales rasgos en el ámbito de la literatura hispánica y los textos se encuentran en unos límites cronológicos ajustados a su historia; *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005) define su estatuto genérico y acota un corpus representativo y canónico del microrrelato hispánico que se sistematiza cronológicamente según las principales etapas en su evolución; y *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011) refleja la consolidación, normalización y diversidad del microrrelato hispánico en la actualidad. Esperamos que con la publicación de *El cuarto género narrativo. El microrrelato español (1906-2011)*, antología elaborada por Irene Andres-Suárez cuya aparición está prevista para este año 2012, se complete el itinerario trazado y se esclarezcan la evolución y la relevancia del microrrelato español.

#### **UN PARADIGMA DE TENDENCIAS PARA EL MICRORRELATO HISPÁNICO**

Parece claro que las antologías publicadas en España desde 1990 proporcionan amplia y clara información sobre el microrrelato hispánico y sobre su difusión y recepción durante estos últimos veinte años en nuestro país: cómo evoluciona y consigue adquirir su estatuto genérico; dudas y certezas respecto a sus principales rasgos; una nómina de cultivadores pertenecientes tanto al ámbito hispanoamericano como al español; la vitalidad actual, favorecida por intereses, iniciativas y medios de distinto tipo; y la gran diversidad de tendencias que se aprecia en un extenso corpus.

Pero sobre este último aspecto, la actitud de sus elaboradores refleja las carencias apreciadas en los planteamientos teóricos y críticos en torno al microrrelato hispánico en general: antólogos y estudiosos del género transitan por su heterogeneidad con el paso vacilante y precavido de quien se sabe en terreno pantanoso. Sin embargo, los microrrelatos estaban ahí, esperando a que alguien tuviera la osadía de organizarlos en un paradigma...

Para elaborar un panorama de tendencias coherente y capaz de explicar la diversidad en el microrrelato hispánico, se ha contado con cuatrocientos textos procedentes de antologías ya analizadas (Parte III). Se retoman las tendencias del microrrelato que propusimos según su carácter transgresor (Parte I) y se relaciona con la esencia de la posmodernidad en que se inscribe el género, intuida en las etapas iniciales -formación y legitimación- y confirmada en la etapa de consolidación (Parte II). Este principio general de transgresión, propio de la episteme posmoderna, pone en duda lo aceptado hasta el momento, aunque no rechaza por completo las verdades universales ni la tradición, sino que plantea incógnitas, crea zonas de incertidumbre, ofrece posibilidades y, en consecuencia, provoca el asombro o el desconcierto en una primera lectura para dejar paso a la interpretación y a la reflexión. Teniendo esto en cuenta, hemos distinguido cinco tendencias en el microrrelato que, a su vez, se pueden desglosar en diversas orientaciones: fantásticos, insólitos, alógicos, *transculturales* y *parasimbólicos*. Evidentemente, en muchas ocasiones varias tendencias se superponen en un mismo texto y se manifiestan en diversos planos, procedimientos o aspectos de la narración.

En los microrrelatos fantásticos se aprecia el cuestionamiento de tradicionales dicotomías en torno a la verosimilitud y a la fantasía, ya que se ofrece una realidad en que no existe frontera clara entre lo natural y lo sobrenatural. Además, los tópicos,

motivos y arquetipos de la tradición literaria se distorsionan, se invierten o se parodian. Algunos esquemas conceptuales son recurrentes en esta tendencia y los hemos agrupado en cuatro categorías.

El desdoblamiento, que se relaciona con la disolución del sujeto y la inseguridad respecto a la propia identidad, se configura como conciencia de alteridad cuyos cauces más frecuentes son la dualidad vigilia-sueño, el reflejo especular o la proyección de la sombra, la contemplación visionaria de la propia muerte, la percepción de un individuo dividido en dos identidades, la reencarnación o trasmigración y la superposición de las categorías narrativas de autor y narrador. Así, en “Confusión”, de Juan José Millás, un juego de identidades es la vía para cuestionar la percepción que tenemos del mundo que nos rodea, de las personas con quienes nos relacionamos y de nosotros mismos.

La existencia de mundos paralelos en el relato es otra forma de alteridad en que no es el sujeto quien se desdobra, sino que este se encuentra ante un mundo diferente que coexiste con el que conocía, por lo que se pone en duda no solo su percepción, sino sobre todo su naturaleza unívoca. Esos mundos pueden ser reflejos -especulares, invertidos-, proyecciones -situados en diferentes coordenadas espacio-temporales o en dimensiones desconocidas- productos imaginarios o construcciones literarias. Por ejemplo, en “Ecosistema”, de José María Merino, se muestran dos mundos paralelos situados en diferentes coordenadas espacio-temporales, cuya intersección es encarnada por un protagonista que transita desde su realidad cotidiana y verosímil a otra realidad también cotidiana aunque inverosímil y fantástica.

Uno de los motivos más reiterados en la literatura fantástica, la vida de ultratumba, se encuentra tratado en todas sus etapas y vertientes, aunque predomina una actitud relativizadora de la muerte como verdad universal y se desmitifican algunos tópicos y arquetipos, que se ven desprovistos de su solemnidad. La gravedad y el terror

se manipulan con giros inesperados en la progresión narrativa, epifanías y todo tipo de estrategias distanciadoras y humorísticas. Buen ejemplo de ello es “El vigilante”, de Felipe Benítez Reyes, que comienza como un “falso” microrrelato fantástico en torno al tópico de los muertos vivientes, hasta descubrirse como un relato terrorífico que basa su efecto en la angustia producida por la *tapefobia*.

Y no podían faltar los seres fabulosos y las transformaciones sobrenaturales, personajes y procesos pertenecientes a nuestro acervo cultural que se ofrecen en versiones sorprendentes, como ocurre en “Meditación del vampiro”, de Hipólito G. Navarro, protagonizado por un vampiro no nombrado al que se percibe desde una perspectiva inusualmente lírica.

En la tendencia de microrrelatos insólitos hemos incluido específicamente aquellos en que se pone en duda lo conocido, acostumbrado o esperado por el lector, ya que se manipulan unas expectativas que con frecuencia han sido creadas en el propio relato, al margen de que este pueda ser calificado como realista o fantástico, verosímil o inverosímil. Tras la extrañeza inicial, el lector se ve abocado a reflexionar sobre la existencia de valores y normas alternativos, sobre su percepción de la tradición cultural o sobre su dominio de las normas habituales en la progresión narrativa.

A veces se presentan mundos ignotos, enigmáticos, con frecuencia de carácter legendario o que podemos relacionar con tradicionales mundos maravillosos, aunque no se ofrecen como fantásticos. Remiten a construcciones referenciales que no se rigen por los principios o normas que solemos aceptar, como las perturbadoras costumbres sociales reflejadas en “En Cejunta y Gamud, 8”, de Antonio Fernández Molina, que resultan aberrantes desde nuestra perspectiva, aunque son relatos con tal naturalidad que parecen justificadas.

Para producir ese efecto sorpresivo, se pueden combinar o superponer diversos contextos referenciales, de modo se produce una dislocación entre tiempos, espacios y personajes. Casi todos ellos poseen cierto carácter culturalista, intertextual o metaliterario que favorece su reconocimiento por parte del lector, quien percibe personajes o motivos fuera de su contexto habitual. Así, en “Sirena negra”, de Rafael Pérez Estrada, se recontextualiza la figura mítica de la sirena en la ciudad de Nueva York y en pleno siglo XX, con lo que se consigue actualizar el mito y profundizar en su significación simbólica.

A veces es la focalización lo que transforma el relato en insólito, ya que se ofrece una visión del mundo distorsionada desde el punto de vista de un ser fantástico, un animal o un objeto. En el ejemplo propuesto, “Última escena”, de Fernando Iwasaki, la historia se focaliza desde la perspectiva de un asesino monstruoso que, además, la relata en primera persona, con lo que se consigue subvertir un tópico reiterado en la literatura y en el cine del género fantástico y/o de terror.

Los giros sorpresivos en la progresión narrativa, las epifanías o los finales abiertos y enigmáticos pueden apoyarse en la ruptura de expectativas creadas o sugeridas en el relato. Así, en “Revelación”, de Rubén Abella, la ruptura de expectativas se lleva a cabo en un doble plano: ético, porque se cuestiona la existencia de valores universales como la autenticidad del amor, la fidelidad o la confianza; y estético, ya que los indicios narrativos iniciales se invierten en una progresión hacia un desenlace que los contradice y anula.

La tercera tendencia que hemos distinguido es la de los microrrelatos alógicos, es decir, aquellos en que se contraviene el pensamiento racional. Son relatos en que se pone en duda la progresión lógica de acontecimientos o comportamientos, se cuestiona la capacidad de raciocinio del ser humano o se ofrecen usos del lenguaje que se desvían

de la lógica verbal. El alogicismo se plantea como una alternativa posible, por lo que se transmiten percepciones, impresiones y sensaciones de inseguridad que envuelven al lector.

Más allá de la creación de mundos inverosímiles, fantásticos, desconocidos o enigmáticos, en algunos de estos microrrelatos se presenta el entorno conocido como un mundo caótico e irracional en el que los protagonistas no controlan el transcurso de los acontecimientos y en el que se sienten desorientados, confundidos e incluso atrapados. Es evidente el carácter alegórico que puede llegar a tener este tipo de relatos, ya que ese mundo no es otro que el nuestro. Así, en “Destino”, de Luis Mateo Díez, se presenta al ser humano perdido y solo en un mundo que se ha convertido en caótico, ya que su existencia se ha transformado en un constante e inexplicable viaje sin destino.

En otros, los procesos mentales o los comportamientos de los personajes siguen una tortuosa línea absurda o paradójica, que se suele plantear desde la ironía, la parodia o la sátira. Con frecuencia, el lector habrá de trascender desde este efecto humorístico inicial y profundizar en la crítica, más o menos velada, que se esconde tras una apariencia disparatada. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en “La felicidad”, de Andrés Neuman, en que tras una absurda justificación del adulterio se esconde la crítica hacia el relativismo imperante en la sociedad posmoderna.

El alogicismo se presenta de modo peculiar en aquellos microrrelatos en que se producen desviaciones de la lógica verbal. Si bien en muchos de ellos predomina la intención experimental y lúdica, lo más frecuente es que los usos heterodoxos y dislocados del lenguaje en diversos planos -fónico, gráfico, morfosintáctico, léxico-semántico o discursivo- se pongan al servicio de la reflexión o la crítica y arrojen percepciones alternativas del mundo que nos rodea o de cuestiones de carácter ético o social. De este modo, la “desautomatización” del lenguaje es una vía para

“desautomatizar” la realidad o valores comúnmente aceptados. “El arreglo”, de Juan Pedro Aparicio, es un buen ejemplo de ello, ya que con los juegos verbales y la interpretación sesgada de ciertos términos se cuestionan opiniones generalizadas y se invita a la reflexión sobre temas de raíz moral.

El grupo de microrrelatos que hemos denominado *transculturales* –‘a través’ de la cultura, porque esta no es el objetivo último sino solo un medio- es el más nutrido y variado, ya que la condensación de una filiación cultural extrema en un texto brevísimo es un rasgo genérico del microrrelato que con frecuencia se manifiesta en este tipo de procedimientos que, además, pueden combinarse: culturalismo, intertextualidad, architextualidad y lenguaje mimético, metaficción y metalenguaje. En ellos se aprecian actitudes distanciadoras, procedimientos narrativos y recursos lingüísticos poco habituales e intenciones que van desde el homenaje a la parodia. Para otorgar el sentido último a estos microrrelatos, es necesaria la complicidad entre autor y lector, ya que este ha de reconocer unos supuestos saberes compartidos, aunque transformados, condensados y a veces solo aludidos.

Los microrrelatos culturalistas se caracterizan por contener referencias a manifestaciones de las artes plásticas, musicales, escénicas y cinematográficas. Podríamos haber incluido en esta categoría aquellos que se refieren a la tradición literaria, pero consideramos que la singularidad y el peso que intertextualidad y architextualidad adquieren en este género justifica su tratamiento diferenciado. “Picassos en el desván”, de Antonio Pereira, es un magnífico microrrelato que encierra en su brevedad gran densidad sémica, heterogeneidad de mundos representados, filiación cultural diversa y carácter metaliterario.

La preponderancia de la intertextualidad en el microrrelato se explica por la intensa y ambigua relación que el género establece con la tradición literaria y por la

necesidad de condensar un amplio mundo ficcional en una narración extremadamente breve, ya que las alusiones a obras, asuntos, episodios, marcos o personajes son eficaces estrategias de omisión y elipsis. Pero el objetivo no es la reescritura, por muy sintética que esta fuera, sino su utilización mediante procedimientos de versión, subversión e inversión desde actitudes e intenciones que van desde el homenaje a la parodia. El recorrido por los hipertextos es amplísimo y variado: literatura oriental antigua, géneros de tradición oral, mitología clásica, obras emblemáticas como *La Biblia* o *El Quijote...* y llega a producirse intertextualidad intergenérica –*El dinosaurio*- e intratextualidad sobre obras de un mismo autor. Ejemplo de todo ello es “Breve antología de la literatura universal”, de Faroni (Luis Landero), compleja puesta en abismo en que el narrador rinde homenaje a la tradición literaria de la que él mismo forma parte.

La caracterización del microrrelato como género proteico, que se pone de manifiesto en aquellos textos con architextualidad y/o lenguaje mimético, se debe a la hibridez genérica que ha mostrado en su evolución, la facilidad con que asume diversos modos de discurso y una versatilidad que favorece la integración de variadísimos registros. En estos microrrelatos, se asimila la estructura discursiva propia de otros géneros literarios y no literarios bajo los que subyace la historia narrativa, se incorpora el lenguaje de jergas específicas, se juega con el pastiche... Con una de las “historias mínimas” de Javier Tomeo, “XII”, hemos ilustrado la posibilidad de crear una pieza fronteriza próxima al teatro expresionista.

En los microrrelatos metaficcionales, la condensación y la brevedad provocan ambiguas interferencias entre los planos de la historia, el discurso y la enunciación. En consecuencia, las traslaciones o metalepsis entre diversas categorías -autor empírico, autor implícito, narrador, narradores hipodiegeticos, personajes- propician el desconcierto del lector. Al igual que ocurría en los microrrelatos intertextuales, se ha

podido observar este tipo de procedimientos en muchos de los del corpus, aunque en algunos de ellos, adscritos específicamente a esta tendencia, se ha considerado que la metaficción es su eje fundamental. Así, en “Formas de pasar el tiempo”, de Julia Otxoa, la voz del narrador deja paso a la de un autor implícito que reflexiona sobre el propio acto creativo.

También el metalenguaje es un procedimiento habitual en el microrrelato, ya que resulta adecuado para expresar el afán experimental y lúdico que lo caracteriza. Pero, a veces, la función metalingüística es la bisagra con que una historia de profundo calado sémico se articula en un discurso aparentemente superficial o simple. Es el caso de “La analfabeta”, de José Jiménez Lozano, en el que la apariencia realista del mundo representado y la simplicidad narrativa se ven trastocadas por una anécdota de raíz metalingüística, punto de partida para cuestionar el valor simbólico de la escritura y la verdadera naturaleza de la realidad que pretende reflejar.

La última tendencia que hemos propuesto es la de los microrrelatos *parasimbólicos*, es decir, aquellos que se sitúan próximos a lo simbólico – del griego, *παρα-*, ‘junto a’- porque su sentido puede oscilar entre lo real y lo simbólico. Se expresan con un lenguaje figurado que, al ser trascendido, revela un referente distinto del que se ocultaba bajo la metáfora, la metonimia o la alegoría o, incluso, conduce a un *transreferente* propio del autor, similar al que subyace en los textos líricos. Podría decirse que son los microrrelatos más crípticos, ya que esconden sentidos que, más que ser comprendidos o interpretados, muchas veces han de ser descifrados por el lector.

Los microrrelatos cosmogónicos se sirven de la simbología establecida en relatos míticos, bíblicos o legendarios, que se versiona, se desmitifica, se actualiza o se parodia. En muchos de ellos estos procedimientos de raíz intertextual se dirigen hacia una crítica profunda que puede pasar desapercibida en una primera lectura. Así ocurre al

leer “El proyecto”, de Ángel Olgoso, alegoría de la creación, posterior degradación y posible destrucción del universo a partir de la actualización subversiva de referencias bíblicas.

Como es habitual en la literatura posmoderna, en el microrrelato no se suele reflejar abiertamente el compromiso y la denuncia de carácter ético, social o político, sin embargo, se expresa de manera simbólica -a veces, por imperativo histórico- para que sea el lector quien ahonde en el significado último del relato. Testimonio y denuncia de raíz moral encontramos en “Amor y basura”, de Carmela Greciet, una pieza angustiosa sobre ciertas relaciones alienantes y destructivas.

El lirismo es bastante frecuente en los microrrelatos, ya que se intenta extraer cuanto poder de sugerencia y connotación posee el lenguaje. Pero en algunos este lirismo es más acusado porque se combinan varios de los siguientes procedimientos y recursos: referente “desrealizado” -*transreferente* poético-; narrador que se sitúa en una zona ambigua entre el “yo poético” y la voz narrativa; predominio de la descripción o la introspección sobre el movimiento de la narración; y condensación de imágenes, verdaderas claves para interpretar el relato. Se pueden apreciar muchos de estos rasgos en “Enamorado”, de Gonzalo Suárez, sublimación estética del amor que adopta la forma de introspección lírica.

En conclusión, consideramos que este paradigma de tendencias puede explicar y sistematizar con la flexibilidad necesaria la diversidad del microrrelato hispánico. Nuestra intención no es ofrecer una tipología totalizadora y absoluta que excluya otras opciones, ya que e esto resultaría no solo pretencioso, sino también incoherente respecto a un objeto de estudio en que se proyecta la episteme posmoderna. Por tanto, dejamos aquí una propuesta que creemos haber justificado desde las perspectivas empírica,

crítica y teórica, pero que necesariamente ha sido acrisolada e interpretada desde un punto de vista personal.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_. “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural”. *Castilla. Estudios de Literatura 0* (2009): 1-26. <http://www5.uva.es/castilla/>
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992 (1979).
- Antonaya, María Luisa. “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”. *RILCE* 16.3 (2000): 433-478.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 265-282.
- Aullón de Haro, Pedro. “Teoría del poema en prosa”. *Quimera* 262 (octubre 2005): 22-25.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es el cuento*, Buenos Aires: Columba, 1974 (2ª).
- Barrera Linares, Luis. “Apuntes para una teoría del cuento”. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 29-42.
- Barrero Pérez, Óscar. *El cuento español 1940-1980*. Madrid: Castalia didáctica, 1989.
- Barriga Acevedo, Carlos Eduardo. “Literatura hipermedial. Las interacciones de la imagen y el texto en la creación literaria”. *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información* (II Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España). Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003. 19-42.
- Bartolomé Porcar, Cristina. Garrido Gallardo, Miguel Ángel (dir.). *El cuento literario español (1990-2000) (Aportación a su poética)*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2009 (inédita).
- Bellemin-Nöel, Jean. “Notas sobre lo fantástico”. Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 107-140.

- Beltrán Almería, Luis. "El cuento como género literario". Eds. Peter Fröhlicher y Georges Günter. *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995. 15-31.
- \_\_\_\_\_. "Pensar el cuento en los noventa". Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en los noventa*. Madrid: Visor, 2001. 547-560.
- \_\_\_\_\_. y José Antonio Escrig (eds.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Antiguos y modernos en la historia literaria". Eds. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005. 9-21.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es la historia literaria?* Madrid: Mare Nostrum, 2007.
- Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento y yo". Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 440-446.
- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 223-242.
- Brescia, Pablo y Evelia Romano (coords.). *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*. México: UNAM, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Estrategias para leer cuentos integrados". Coords. Brescia, Pablo y Evelia Romano. *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*. México: UNAM, 2006. 7-44.
- Bressière, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 83-104.
- Bruguera, Enric. "Los blogs". Eds. Joan Campás y Enric Bruguera. *El hipertexto. Los blogs*. Barcelona: Editorial UOC, S.L., 2007. 13-60.
- Calvo Revilla, Ana María. "Lectura y escritura en el hipertexto". *Espéculo* 22 (2002). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/index.html>
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191.
- Carrera, Gustavo Luis. "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento". Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 43-54.

- Castagnino, Raúl H. "Jurisdicciones del *Epos*: contar, narrar, relatar". Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 193-206.
- Chéjov, Antón. "Cartas sobre el cuento". Fragmentos de la selección realizada por Louis S. Friendland *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics* (1924). Traducción libre de Carlos Pacheco. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 315-324.
- Chico Rico, Francisco. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1988.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". Originariamente en *Casa de las Américas*, II, 15-16 (1963). Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 379-396.
- Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid: Devenir, 2005.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Escrig, José Antonio. "Escenarios del debate sobre la historia literaria". Eds. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005. 23-44.
- Ezama Gil, Ángeles. *El cuento de la prensa y otros escritos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890-1900*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 1992.
- Fernández, Teodosio. "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 283-297.
- Fröhlicher, Peter y Georges Günter (eds.). *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores, internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Garrido Domínguez, Antonio. "Modelos de ficción en el cuento". Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 579-588
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

- \_\_\_\_\_. “Géneros literarios”. Coord. Darío Villanueva. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994. 165-189.
- \_\_\_\_\_. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gomes, Miguel. “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”. *Revista de Filología Hispánica* 16. 3 (2000): 557-583.
- González, José Ramón. “Notas sobre el aforismo”. *Hilos sueltos*, de Fernando Menéndez. Valladolid: Difácil, 2008. 7-26.
- González Pérez, Aníbal. “Crónica y cuento en el Modernismo”. Coord. Enrique Pupo Walker. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995. 155-170.
- Huerta Calvo, Javier. “Resumen histórico de la teoría de los géneros”. Eds. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992. 87-140.
- Imbert, Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992 (1979).
- \_\_\_\_\_. “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”. Coords. Pablo Brescia y Evelia Romano. *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*. México: UNAM, 2006. 47-77.
- Jackson, Rosie. “Lo oculto de la cultura”. Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 141-152.
- Jolles, André. *Formes simples*. París: Seuil, 1972 (1930).
- Lázaro Carreter, Fernando. “La literatura como fenómeno comunicativo”. Ed. José Antonio Mayoral. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1987. 151-170.
- Maqueda Cuenca, Eugenio. “Cuento frente a relato borgiano”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en los noventa*. Madrid: Visor, 2001. 601-625.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Mundos del texto y géneros literarios*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1993.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- May, Charles E. (coord.). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994.
- Merino, José María. *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

- Mora, Carmen de. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000 (1995).
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Danilo Alberio Vergara, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados”. Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.). *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*. México: UNAM, 2006. 53-77.
- Nandorfy, Martha J. “La literatura fantástica y la representación de la realidad”. Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 243-261.
- Omil, Alba y Raúl Piérola. *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.
- Pacheco, Carlos. “Criterios para una conceptualización del cuento”. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 13-28.
- \_\_\_\_\_ y Luis Barrera Linares (eds.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Peñate Rivero, Julio. “El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación”. Eds. Peter Fröhlicher y Georges Güntert. *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995. 46-65.
- Pereira, Armando (coord.). *Diccionario de literatura mexicana (Siglo XX)*. México D.F.: UNAM- Ediciones Coyoacán, 2004.
- Poe, Edgar Allan. “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”. Publicado originariamente en el *Graham's Magazine* (mayo 1842). Traducción de Julio Cortázar. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 293- 310.
- Poe, Edgar Allan. “Sobre la trama, el desenlace y el efecto”. Tomado de la colección realizada por Philip Van Doren *The Portable Poe* (1945). Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 311-314.
- Polo, Juan Diego. *Twitter... para quien no usa Twitter*. España: Bubok (Creative Commons), 2009. <http://www.bubok.es/libros/16583/Twitter-para-quien-no-usa-Twitter-BN>
- Pupo-Walker, Enrique (coord.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.
- Quiroga, Horacio. “El manual del perfecto cuentista”. Fragmentos de su libro *Sobre Literatura* (1970). Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 325-347.

- Reid Ian. *The Short Story*. London: Routledge, 1991 (1977).
- \_\_\_\_\_. “¿Cualidades esenciales del cuento?”. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 255-268.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996 (2ª).
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 193-221.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge, 2001 (1983).
- Roas, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_. “La amenaza de lo fantástico”. Ed. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_. “¿La realidad está ahí fuera? El lugar de lo fantástico en la narrativa posmoderna”. *Quimera* 301 (2008): 75-79.
- \_\_\_\_\_. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: teorías para una definición”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 94-120.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *La transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Definición de Transmodernidad”. *Transmodernidad* (26/12/10) <http://transmodernitat.blogspot.com/>
- Rodríguez Pequeño, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.
- Romera Castillo, José, y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002.
- Ryan, Marie-Laure. “Hacia una teoría de la competencia genérica”. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988. 253-301.
- Trabado Cabado, José Manuel. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León: Universidad de León, 2005.
- Salvador Caja, Gregorio. “Sobre sustancias y formas de contenido en la narrativa”. *Estudios de literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* 3 (1979). Universidad de Granada. 259-266.

- Schmidt, Siegfried J. "La comunicación literaria". Ed. José Antonio Mayoral. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco libros, 1987. 195-212.
- Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 47-64.
- \_\_\_\_\_. "Lo extraño y lo maravilloso". Ed. David Roas. *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 65-81.
- Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Verwert, 2008.
- Van Dijk, Teun A. "La pragmática de la comunicación literaria". Ed. José Antonio Mayoral. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco libros, 1987. 171-194.
- Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1989.
- \_\_\_\_\_. (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid. Taurus. 1994.

## **EL MICRORRELATO: TEORÍA, HISTORIA Y CRÍTICA**

### **ACTAS, LIBROS COLECTIVOS, REVISTAS**

- AA. VV. *Literaturas.com*. <http://www.literaturas.com/v010/secfijas/enlaces/suplemento-historico.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 7. Relato hiperbreve I* (2001). <http://www.literaturas.com/sumario.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 14. Relato hiperbreve II* (2002). <http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002Sumario.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 25. Relato hiperbreve III* (2003). <http://www.literaturas.com/v010/sec0311/suplemento/portada.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 33 Hiperbreves especial* (2004). <http://www.literaturas.com/v010/sec0411/suplemento2/portada.htm>
- Agudo, Marta y Carlos Jiménez Arribas (coords.). "El poema en prosa: nuevas perspectivas sobre un género en alza". *Quimera* 262 (octubre 2005): 14- 53.
- Andres-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.). *Luis Mateo Díez*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de Narrativa), 2005.
- \_\_\_\_\_. y Antonio Rivas (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, noviembre de 2006)*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

- \_\_\_\_ y Ana Casas (eds.). *Juan José Millás*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de narrativa), 2009.
- \_\_\_\_ y Ana Casas (eds.). *José María Merino*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de narrativa), 2009.
- \_\_\_\_. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia. Menoscuarto. 2010.
- \_\_\_\_ y Antonio Rivas (eds.). *Javier Tomeo*. Madrid: Arco Libros, 2011.
- Cáceres Milnes, Andrés y Eddie Morales Piña (eds.). *Asedios a un nueva categoría textual: el microrrelato (Actas del III Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2004)*. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, 2005.
- Colombo, Stella Maris. *La minificción ante la crítica argentina I. CILHA 13* (2010): 9-62.
- Corral, Wilfrido H. (coord.). *Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve. Quimera 230* (mayo 2003): 11-66.
- Epple, Juan Armando (coord.). *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- Ette, Ottmar (coord.). *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier). Iberoamericana: América Latina, España, Portugal 36* (2009): 81-152.
- Gracida, Isabel y Carlos Lomas (coords.). *Las minificciones en el aula. Textos de didáctica. 46* (2007): 9-63.
- Gómez Trueba, Teresa (ed.). *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007.
- Martín, Rebeca y Fernando Valls (coords.). *El microrrelato en España. Quimera 222* (noviembre 2002).
- \_\_\_\_ (coords.). *El cuento español en el siglo XX. Quimera 242-243* (abril 2004). 10-72.
- Montesa, Salvador (ed.). *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, noviembre de 2008)*. Málaga: AEDILE, 2009.
- Noguerol, Francisca (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción. Universidad de Salamanca, noviembre de 2002)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Pollastri, Laura (ed.). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI. (Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Centro Patagónico de Estudios*

*Latinoamericanos y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Comahue. Nuquén, noviembre de 2008.*). Buenos Aires: Katatay, 2010.

Roas, David (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

Rodríguez Pérez, Osvaldo (ed.). *Los mundos de la minificción*. Valencia: Aduana Vieja, 2009.

Valls, Fernando (coord.). *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (septiembre 2008).

Zavala, Lauro (dir.). *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (2000-2011). <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

\_\_\_\_ (coord.). *La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy. Quimera 211-212* (febrero de 2002). 11-70.

#### **MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS, RESEÑAS, ENTREVISTAS**

Acosta, Ángel. “El estudio y la difusión de la minificción (1988-2010)”. *El cuento en red 22* (otoño 2010): 99-110. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>

Álamo, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Espéculo 42* (julio-octubre 2009). [www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html)

\_\_\_\_. “Teoría de la narración breve en Andrés Neuman (estudio narratológico)”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 313-330.

\_\_\_\_. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica 19* (2010): 161-180.

\_\_\_\_. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 209-229.

Alonso, Mariví. “El microrrelato: un género que recicla”. *El cuento en red. 20* (otoño 2009): 29-47. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>

Alonso, Rosario y María Vega de La Peña del Barco. “Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional*

- de *Minificción*). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 95-106.
- Alonso Valero, Encarna. “Estudio introductorio”. *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Federico García Lorca. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- Altisent, Marta. “El microrrelato a la zaga de la prensa y viceversa. Relectura de *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 95-115.
- Álvarez, Marta. “*Los siete cuentos de otoño* de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un fabulador”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 317-330.
- Andres- Suárez, Irene. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Gredos, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”. *Lucanor* 11 (1994): 55-69.
- \_\_\_\_\_. “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”. Eds. Peter Fröhlicher y Georges Güntert. *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995. 86-102.
- \_\_\_\_\_. “Los microrrelatos de Javier Tomeo: variantes genéricas”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 30-34.
- \_\_\_\_\_. “Tendencias del microrrelato español actual”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 659-673.
- \_\_\_\_\_. “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 179-190.
- \_\_\_\_\_. “Del microrrelato surrealista al transgenérico: Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa”. Eds. Andrés Cáceres y Eddie Morales. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato (Actas del III Congreso Internacional de Minificción)*. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, 2005. 83-110.
- \_\_\_\_\_. “Columna de opinión, microrrelato y articuento. Relaciones transgenéricas”. El género del columnismo de escritores españoles (1975.2005). *Ínsula* 703-704 (2005): 25-28.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 11-39.

- \_\_\_\_\_. “La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: L. M. Díez, J. M<sup>a</sup> Merino y J. P. Aparicio”. *Siglo XXI* 5 (2007): 153-175.
- \_\_\_\_\_. “Una asignatura pendiente: la nomenclatura”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 16-21.
- \_\_\_\_\_. “El universo iconotextual de José María Merino: *Cuentos del libro de la noche*”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 371-396.
- \_\_\_\_\_. “Los nanocuentos de José María Merino: claves de lectura”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 31-35.
- \_\_\_\_\_. “Formas mixtas del microrrelato”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 21-48.
- \_\_\_\_\_. “Los cien días imaginarios de José María Merino”. Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.). *José María Merino*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de narrativa), 2009. 211-236.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 155-179.
- \_\_\_\_\_. “Antonio Fernández Molina: El microrrelato surrealista”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 177-187.
- \_\_\_\_\_. “La estética de la brevedad en la obra de Javier Tomeo”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 189-219.
- \_\_\_\_\_. “*Relatos hiperbreves* de Luis Mateo Díez”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 221-241.
- \_\_\_\_\_. “*Números pares, impares e idiotas* de Juan Juan José Millás”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 243-257.
- \_\_\_\_\_. “Los ‘nanocuentos’ de José María Merino y su universo iconotextual”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 259-279.
- \_\_\_\_\_. “Juan Pedro Aparicio y la literatura cuántica”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 281-295.
- \_\_\_\_\_. “Menudos universos de Julia Otxoa”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 297-309.
- \_\_\_\_\_. “*Relatos mínimos* de Hipólito G. Navarro”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 311-322.

- \_\_\_\_\_. “Ángel Olgoso. Un maestro de la brevedad”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010. 323-351.
- Antillano, Laura. “Los cuentos cortos de Alfredo Armas Alfonso: entre ángeles y fantasmas”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 191-198.
- Aparicio, Juan Pedro. “Materia oscura y literatura cuántica”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 189-205.
- Arán, Pampa Olga. “Caos y creación: los casos de Enrique Anderson Imbert”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 62-67.
- Areta, José María. “Claves de *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”. *Sincronía* (12/7/2008). <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Aretasummer08.htm> y [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Jose\\_Maria\\_Areta.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Jose_Maria_Areta.pdf).
- Arias Urrutia, Ángel, Ana Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón. “El microrrelato como reclamo: la persuasión retórica de la imagen y la palabra”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 529-52.
- Arranz Lago, Felipe. “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 441-455.
- Bados Ciria, Concepción. “Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 693-702.
- \_\_\_\_\_. “Estado actual de la minificción latinoamericana. Antologías más recientes”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 35-38.
- Barrera Linares, Luis. “La narración mínima como estrategia pedagógica máxima”. *Perfiles Educativos* 66 (octubre-diciembre 1994). CISE (Centro de Investigaciones y Servicios Educativos), UNAM: 15-21. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/132/13206603.pdf>
- \_\_\_\_\_. “¿Son literarios los textos ultracortos?”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 25-29.
- Basanta, Ángel. “*La otra mirada. Antología del microrrelato hispano*” (sic). Reseña de *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, de David Lagmanovich. *El Cultural* (16/02/2006).
- \_\_\_\_\_. “*Por favor, sea breve 2*”. Reseña de *Por favor, sea breve 2*, de Clara Obligado (ed.). *El Cultural* (5/03/2010).

- Bellver, Sergi. "Entrevista a Clara obligado". *Culturamas. La revista de información cultural en Internet* (06/03/2010). [www.culturamas.es/blog/2010/03/06/entrevista-a-clara-obligado](http://www.culturamas.es/blog/2010/03/06/entrevista-a-clara-obligado)
- Beltrán Brotons, María Jesús. "Revelaciones: los microrrelatos de José Jiménez Lozano". *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 22-26.
- Berchenko, Adriana. "Proposiciones para una estética del cuento brevísimo ¿Un género híbrido?" *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève, conte nouvelle. AMÉRICA, Cahiers du CRICCAL* 18 (1997): 45-54.
- Botero, Juan Carlos. "El epífabo ¿Una alternativa en prosa?". *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève, conte nouvelle. AMÉRICA, Cahiers du CRICCAL* 18 (1997): 55-66.
- Brasca, Raúl. "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento". *El cuento en red* 1 (primavera 2000): 3-10. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. "El microcuentista demiurgo". *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 30-34.
- \_\_\_\_\_. "Criterios de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías". Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 107-120.
- \_\_\_\_\_. "De la pequeña entrada al ancho mundo". *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* 46 (2007). 26-38.
- \_\_\_\_\_. "Microficción: el juego de lo aparente". Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 497-512.
- Bravo, Víctor. "Alfredo Armas Alfonso y la sabiduría narrativa del minicuento". Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 199-202.
- Broullón Lozano, Manuel. "Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria". *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica* 31 (2008): 69-87. [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce31/cauce\\_31\\_006.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce31/cauce_31_006.pdf)
- Bustamante Zamudio, Guillermo. "Ekuóreo: una historia por re-construir (a propósito del mini-cuento en Colombia)". *El cuento en red* 5 (primavera 2002): (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>).

- Cáceres Milnes, Andrés. "El microrrelato: una aproximación a la escritura pigmeo en la producción literaria española". *Nueva Revista del Pacífico* (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile) 52 (2007): 61-71.
- Cadavid M. Álvaro. "El díscolo, licencioso, tráfuga e inaprensible relato mínimo de Monterroso". *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 60-61.
- Calvo Carilla, José Luis. "Pour délicatesse j'ai perdu ma vie". *Las huellas del equilibrista*, de Antonio Fernández Molina. Palencia: Menoscuarto, 2005. Prólogo: 7-46.
- \_\_\_\_\_. "El Tomeo más breve y la herencia de Kafka". *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 28-31.
- Calvo Revilla, Ana María. "Silencio interior, soledad y belleza, tres constantes en la trayectoria literaria de José Jiménez Lozano". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios en soporte electrónico*, 24 (2003). Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/index.html>
- Campal Fernández, José Luis. "El mundo minero en los microrrelatos del siglo XXI". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 411-420.
- Campra, Rosalba. "La medida de la ficción". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 209.37 (2008): 209-2225. <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI0808110209A.PDF>
- Camuraty, Mireya. "El texto misceláneo: *Guirnalda con amores*, de Adolfo Bioy Casares" *AIH*. Actas VIII (1983): 309-315.
- Cantú, Irma. "El dinosaurio es un cuento chino". *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 56-59.
- Carrillo Martín, Nuria María. "Todo con muy poco o los microrrelatos de José Jiménez Lozano". *Quimera* 222 (2002): 36-38.
- \_\_\_\_\_. "El microrrelato en el último cuarto de siglo en España. Libros fundamentales y características temáticas y técnicas". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 117-141.
- Casas, Ana. "Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)". Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 137-157.
- Castañón, Adolfo. "De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea". *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine*

- de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève, conte nouvelle. América, Cahiers du CRICCAL 18 (1997): 19-24.*
- \_\_\_\_\_. “Magnitudes del jíbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *América sintaxis*. México: Siglo XXI, 2009. 17-22.
- Conde, Fernando. “Ojo al pez”. Reseña de *Los ojos de los peces*, de Rubén Abella. *ABC (Castilla y León)* (12/01/2011).
- Contreras, Luciana H. “Antologías de minitextos: espacios de poder y canonización”. *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 2004. <http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/mesas.htm#LL>
- Corral, Wilfrido H. “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 44, 2 (1996): 451-487. [http://biblioteca.colmex.mx/revistas/xserver/index.php?request=%20Corral%20Wilfrido%20H.&find\\_code=wau](http://biblioteca.colmex.mx/revistas/xserver/index.php?request=%20Corral%20Wilfrido%20H.&find_code=wau).
- \_\_\_\_\_. “Primer enfoque sobre formas breves que no canonizamos a ciencia cierta”. *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève, conte nouvelle. AMÉRICA, Cahiers du CRICCAL 18 (1997): 25-44.*
- Coto, Benigno Delmiro. “Escribir minificciones en el aula”. *Textos de didáctica*. 46 (2007): 39-53.
- Cristofani Barreto, Teresa. “La poética silenciada de Virgilio Piñera”. *Unión - Revista de Literatura y Arte* 25, (1996): 16-21.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. “La narrativa breve en la revista *Vltra* de Madrid”. *Hesperia: Anuario de Filología hispánica*, VII (2004): 57-76.
- \_\_\_\_\_. “Ramonismo y narrativa del arte nuevo (la narrativa breve de Gómez de la Serna en las revistas de Vanguardia)”. *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid: Devenir, 2005. 51-75.
- Dobry, Edgardo. “La fábula en el cruce de todos los caminos”. Reseña de *Fábula rasa*, de Enrique Turpin (ed.). *Babelia* (15/10/2005).
- Dopico, M. “O relato posmoderno”. Reseña de *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa*, de Xosé Manuel Eyré (ed.) *Galicia.Hoxe.com* (4/03/2009). <http://www.galiciahoxe.com>
- Epple, Juan Armando. “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- \_\_\_\_\_. “Novela fragmentada y micro-relato”. *El cuento en red* 1 (primavera 2000): 11-19. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>

- \_\_\_\_\_. “La minificción y la crítica”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 15-24.
- \_\_\_\_\_. “Precusores de la minificción americana (I-XIV)”. *Centro virtual Cervantes “Rinconete”* (2005-2006). <http://cvc.cervantes.es/>
- \_\_\_\_\_. “Orígenes de la minificción”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 123-136.
- Espinosa, Gabriela. “La pasión por la letra en la escritura breve”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 439-454.
- Ette, Ottmar. “Presentación”. *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier)*. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009): 81-84.
- \_\_\_\_\_. “Perspectivas de la nanofilología”. *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier)*. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009): 109-125.
- Faúndez V., Edson. “Espantapájaros (Al alcance de todos) de Oliverio Girondo: la relación de uno consigo mismo como respuesta al hastío de vivir”. *Acta literaria* 33 (2006): 87-108. <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n33/art07.pdf>
- Fernández Beschtedt, Mercedes. “Como el pan nuestro de cada día: El microrrelato en su versión anglosajona”. *El cuento en red* 15 (primavera 2007): 3-14. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Fernández Ferrer, Juan Antonio. “Contar & descontar”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 25-34.
- Fernández Pérez, José Luis. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano”. *Literatura y Lingüística* 16 (2005), Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Santiago, Chile: 107-134 <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201607.pdf> .
- \_\_\_\_\_. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano” Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 121-153.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura”. *Literatura y Lingüística* 21 (2010), Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Santiago, Chile: 41-54. <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n21/art04.pdf>

- Gámez Millán, Sebastián. “Fuentes genealógicas, intertextualidad e ironía en el microrrelato”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 457-469.
- García García, José Manuel. “El aforismo o la tradición de lo hiperbreve”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 20-24.
- Garrido Domínguez, Antonio. “El microcuento y la estética posmoderna”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 49-66.
- Geli, Carles. “Un relámpago de palabras”. Reseña de *Por favor, sea breve 2*, de Clara Obligado (ed.). *Babelia* (21/08/2010).
- Golvano, Fernando. “Menos es más (notas sobre la poética de Monterroso)”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 203-214.
- Gomes, Miguel. “Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna”, Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 35-44.
- Gómez Trueba, Teresa. “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 41-65.
- \_\_\_\_\_. “Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 275-300.
- \_\_\_\_\_. “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (2008): 13-17.
- \_\_\_\_\_. “Introducción”. *Cuentos largos y otra prosa narrativa breve*, de Juan Ramón Jiménez. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Arte es quitar lo que sobra. La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 91-115.
- Gómez-Vidal, Elvire. *El espectáculo de la creación y de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

- Gómez Yebra, Antonio A. "Microrrelatos al punto". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 13-18.
- \_\_\_\_\_. "¿Microrrelato o minirrelato en el último Cela?". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 165-186.
- González Boixo, José Carlos. "Introducción". *Recuento de invenciones*, de Antonio Pereira. Madrid: Cátedra, 2004. 11-54.
- González Martínez, Henry. "La escritura minificcional en Colombia: un vistazo vertiginoso". *Quimera* 211-212 (febrero 2002). 45-48.
- \_\_\_\_\_. "La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales". Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 301-314.
- González, José Luis. "La extensión de la brevedad: vidas breves y otros recursos del microrrelato". *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 18-22.
- Gracida, Isabel y Carlos Lomas. "Las minificciones en el aula". *Textos de didáctica*. 46 (2007): 9-15.
- Guarinos, Virginia. "Microrrelatos y microformas. La narración audiovisual mínima." *Admira. Estudios sobre medios, imágenes y relatos audiovisuales* 1 (Universidad de Sevilla) (2009): 33-53. <http://www.admiraonline.com>
- Gullón, Ricardo. "*Picassos en el desván*, de Antonio Pereira". Reseña. *ABC literario* (02/03/ 1991), artículo póstumo.
- Heder, Jacqueline. "En 'el vientre de la ballena': microrrelatos de hoy en la revista *Quimera*". Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 455-467.
- Hernández, Darío. "El microrrelato español. Breve panorama histórico". *Nexo* 5 (2008): 16-18.
- \_\_\_\_\_. "Federico García Lorca como autor de microrrelatos". Reseña de *Pez, astro, gafas*, de Federico García Lorca (Ed. Encarna Alonso Valero). *Literaturas.com* Año VIII (diciembre 2008): <http://www.literaturas.com/v010/index0812revista.asp>
- \_\_\_\_\_. "El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 297-312.

- Hernández Mirón, Juan Luis. “Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo”. *Crisis analógica, futuro digital*. IV Congreso de Cibersociedad (2009). <http://www.cibersociedad.net/congres2009/>
- \_\_\_\_\_. “Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato”. *AnMal Electrónica* 29 (2010): 123-140. <http://www.anmal.uma.es/numero29/Microrrelato.pdf>.
- Huerga, José Manuel. “*Los ojos de los peces*, de Rubén Abella”. Reseña. *La tormenta en un vaso* (01/02/2011). <http://latormentaenunvaso.blogspot.com>
- Ibáñez, Andrés. “Microrrelatos”. *ABC de las Artes y las Letras* 995 (22/4/2009).
- Jaramillo Levi, Enrique. “Acerca de esta antología”. *La minificción en Panamá. Breve antología del cuento breve en Panamá*. Bogotá: Universidad Pedagógica nacional 2003. 11-17.
- Jiménez Arribas, Carlos. “Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 703-712.
- Jiménez Lozano, José. “Sobre cuentos breves. Una simple declaración de autor”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Libros del Peixe, 2007. 125-128.
- Jiménez, Roberto. “Abella escruta al ser humano en su libro de microrrelatos *Los ojos de los peces*”. *Radio Televisión de Castilla y León* (11/11/2010). <http://www.rtvcyt.es/>
- Jiménez Ruiz, José. “Enunciación oral y yuxtaposición sintáctica en *crímenes ejemplares* de Max Aub”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 377-409.
- Juristo, Juan Ángel. “¿Hacia una nanoliteratura?”. *El cuarto poder* (22/04/2011). [www.cuartopoder.es/detrasdelsol/%C2%BFhacia-una-nanoliteratura/29](http://www.cuartopoder.es/detrasdelsol/%C2%BFhacia-una-nanoliteratura/29)
- Kristal, Efrain. “Sobre *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki”. Ed. Adélaïde de Chatellus. *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. París: RILMA, 2009. 133-138. [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Efrain\\_Kristal.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Efrain_Kristal.pdf)
- Koch, Dolores M. Dolores Koch, “Mafalda: recursos narrativos en la tira cómica”, Ed. Rose Minc. *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Maryland: Hispamérica, 1981. 87-99.
- \_\_\_\_\_. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Moteroso y Avilés Fabila” Artículo fundacional (1981). *El cuento en red* 20 (otoño 2009). 66-71. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

- \_\_\_\_\_. "El micro-relato en Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". *Enlace* 5/6 (1985). 9-13.
- \_\_\_\_\_. "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones". *El cuento en red* 1 (primavera 2000). 20-31. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- \_\_\_\_\_. "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato". *El cuento en red* 2 (otoño 2000). 3-10 (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>)
- \_\_\_\_\_. "Hacia un boom del relato brevísimo". *Revista de la Universidad de México* 600-601 (2001). 70-71.
- \_\_\_\_\_. "Japón y el microrrelato hispanoamericano". *Quimera* 211-212 (2002). 72-74.
- \_\_\_\_\_. "Minificción: muestrario modelo de características". *Relato hiperbreve II. Suplemento Ñ 14* (2002): <http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002Sumario.htm>
- \_\_\_\_\_. "Minificción: muestrario modelo de características". *Hispanérica: Revista de Literatura* 95 (2003): 107-114.
- \_\_\_\_\_. "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?". Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 45-54.
- \_\_\_\_\_. "Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír". *El cuento en red* 14 (otoño 2006): 42-50. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- Lacasta Laín, Blanca. "Propuesta didáctica para trabajar el microrrelato en el aula de E/LE". *Actas del Primer Congreso E/LE. La enseñanza del español en el siglo XXI* (mayo 2006). <http://biblioteca.civele.org>
- Lagmanovich, David. "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>.
- \_\_\_\_\_. "Marco Denevi y sus falsificaciones". *Revista Chilena de Literatura* 50 (abril 1997) 65-77.
- \_\_\_\_\_. "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua". Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 215-224.
- \_\_\_\_\_. "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas". *Espéculo* 32 (marzo-junio 2006). [www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html)
- \_\_\_\_\_. "Sobre algunos microrrelatos no hispánicos", *El hilo de la fábula* 6 (Santa Fe, Argentina, 2006): 15-26.

- \_\_\_\_\_. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Minificción: corpus y canon”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 25-46.
- \_\_\_\_\_. “En el territorio de los microtextos”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 3-5.
- \_\_\_\_\_. “Europa y América en la minificción de Julio Cortázar”. *Espéculo* 38 (marzo-junio 2008). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html>
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”. *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier). Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009). 85-95.
- \_\_\_\_\_. "Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato", *Revista Fix100* 1 (Lima, 2009): 23-28. [http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100%20numero%201%20\(1.21%20MB\).pdf](http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100%20numero%201%20(1.21%20MB).pdf)
- \_\_\_\_\_. “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción”. *Mendoza (Argentina): Cuadernos del CILHA* 13 (2010): 48-62 (<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/v11n2.pdf>).
- Lameiro Tenreiro, David. “El microrrelato como forma literaria del vacío”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 483-490
- Larrea, Isabel. “Estrategias lectoras en el microcuento”. *Estudios Filológicos*, 39, (septiembre 2004): 179-190. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S007117132004003900011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S007117132004003900011&script=sci_arttext)
- López Guil, Itziar. “Los niños tontos de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 331-345.
- López Molina, Luis. “Introducción”. *Disparates y otros caprichos*, de Ramón Gómez de la Serna. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Greguería y microrrelato”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 17-18.
- Lorenzano Ferro, Luis. “El cartón cuenta un cuento. Presencia y ausencia narrativa en el cartón de actualidad político/social”. *El cuento en red* 1 (primavera 2000): 32-36 <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Lorenzin, María Elena. “Fast Fiction en la clase de español avanzado: Una experiencia creativa en Las Antípodas”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes*.

- Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 315-332.
- Mars Checa, Amanda. "El cuento perfecto". *El microrrelato en España. Quimera 222* (2002): 12-17.
- \_\_\_\_\_. "El microrrelato español: el futuro de un género". *El microrrelato en España. Quimera 222* (2002): 10-11.
- Martín, Rebeca. "Bibliografía sobre el microrrelato español". *El microrrelato en España. Quimera 222* (2002): 43-44.
- \_\_\_\_\_. "El doble en el microrrelato español del siglo XX". *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (2008): 9-12.
- Matić, Gordana. "La minificción aplicada a la enseñanza de las literaturas hispánicas". *Studia Romanica et Anglica Zagabiensia 52* (2007): 317-336. [hrcak.srce.hr/sraz](http://hrcak.srce.hr/sraz)
- Minardi, Giovanna. "Ars breve, vita longa". *Breves, brevísimos. Antología de minificción peruana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2006. 17-33.
- \_\_\_\_\_. "La minificción en el Perú". *Actas del XVI Congreso de la AIH, Madrid, Iberoamericana, 2010, s/p* (CD).
- Mizzi, María. "MicroQuijotes". Reseña. *Letras Hispanas 2.2* (2005): 118-120.
- Mora, Carmen de. "El dilema, la inversión retórica y la *Chría*. Tres aproximaciones retóricas a las minificciones de Arreola". Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 225-238.
- \_\_\_\_\_. "Las confabulaciones de Juan José Arreola". *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000 (1995). 135-152.
- Morales Piña, Eddie. "Aproximación al microrrelato de cuatro escritores chilenos contemporáneos: diego Muñoz Valenzuela, Virginia Vidal, Juan Armando Epple y Walter Garib". *Nueva Revista del Pacífico 50*. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile (2005): 87-106. [http://www.letrasdechile.cl/mambo/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=278](http://www.letrasdechile.cl/mambo/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=278)
- Muñoz, Miguel Ángel. "Esto de ser escritor quita muchísimo tiempo para escribir". Entrevista de Miguel Ángel Muñoz a Hipólito G. Navarro. *El síndrome Chéjov* (22/11/2007). <http://elsindromechejov.blogspot.com>
- Muñoz Rengel, Jacinto. "Difusión y recepción del microrrelato". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 215-219.

- Navarro Romero, Rosa María. "El microrrelato: género literario del siglo XXI". Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 443-456.
- Navascués, Javier de. "Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación de autor". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999). 1055-1065.
- \_\_\_\_\_. "Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo". Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 121-130.
- Noguero Jiménez, Francisca. "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea...". *Lucanor: Revista del cuento literario*, 8 (1992). 117-133.
- \_\_\_\_\_. "El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego", *Río de la Plata*, 15-16 (1992): 509-520.
- \_\_\_\_\_. "Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo". Luis Gómez Canseco (Ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva, 1994. 203-218.
- \_\_\_\_\_. *La trampa de la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000 (1995).
- \_\_\_\_\_. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- \_\_\_\_\_. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *El cuento en red 1* (primavera 2000): 37-49. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. "Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)". *Literaturas.com* (2002). <http://www.literaturas.com/1hiperbreve2002fnoguero.htm>.
- \_\_\_\_\_. "Fronteras umbrías". Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 239-250.
- \_\_\_\_\_. "Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana". Eds. Moreno, S. Joserand y F. Colla. *Fronteras de la literatura y de la crítica*. 472-480. París: CRLA-Archivos, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura". Eds. Pablo Brescia y Evelia Romano. *El ojo del caleidoscopio*. México: UNAM, 2006. 389-412

- \_\_\_\_\_. “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida”. Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 183-206.
- \_\_\_\_\_. “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”. *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico* (II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea), Universidad de Granada, abril de 2008. [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Francisca\\_Noguerol\\_2008.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Francisca_Noguerol_2008.pdf)
- \_\_\_\_\_. “Cuentalo todo: el texto breve como ejercicio de libertad”. Ed. Adélaïde Chatellus, *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*; París: RILMA, 2009. 31-47. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Vivir.pdf>
- \_\_\_\_\_. “Palabras prójimas: Minificción y juegos con el lenguaje”. Ed. Osvaldo Rodríguez Pérez. *Los mundos de la minificción*. Valencia: Aduana Vieja, 2009. 11-32.
- \_\_\_\_\_. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 77-100.
- Obligado, Clara. “Breve historia de *Por favor, sea breve*”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 41-42.
- \_\_\_\_\_. “La creación de textos mínimos”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 333-344.
- Ocaña Martínez, Berta. “El microrrelato como recurso educativo”. *Revista digital Investigación y educación* 60 (febrero 2010). <http://www.csi-f.es/es/content/revista-digital-ie-investigacion-y-educacion>
- Omil, Alba. *El microrrelato y otros ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Ediciones del Rectorado, 2000.
- Orozco Vera, María Jesús. “Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 431-442.
- Otxoa, Julia. “Algunas notas sobre mis textos breves”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 40.
- \_\_\_\_\_. “Algunas notas sobre mi narrativa”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 207-211.

- Oviedo, Ramiro. “Los raudos espejos del desencanto (guiños entre el microcuento español e hispanoamericano)”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 469-487.
- Pastor Bustamante, Antonio. “Antología Lavapiés. Microrrelatos”. Videoteca *esMadrid* (15/07/2008). <http://www.esmadrid.com/es/videoteca>
- Paz Soldán, Edmundo. “Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki”. Ponencia en el curso *La descendencia de Poe: terror y literatura*. El Escorial: Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, agosto de 2009. [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Edmundo\\_Paz\\_Soldan.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf).
- Pérez López, M<sup>a</sup> Ángeles. “José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 251-262.
- Pérez Tapia, María Teresa. *El desarrollo de la competencia comunicativa mediante la reescritura de microrrelatos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Peri Rossi, Cristina. “El arte de contar”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 39.
- Perucho, Javier. “Max Aub: el relato miniado”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 27-29.
- \_\_\_\_\_. “El septentrión, origen del microrrelato mexicano”. *Revista universitaria de la UABC* 55 (México, julio-septiembre 2006): 53-59.
- \_\_\_\_\_. “José de la Colina en sus microficciones”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula* 741 (2008): 26-28.
- \_\_\_\_\_. *El cuento brevísimo en México*. México: Ficticia, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Apología de un género. Libro de Fernando Valls: *Velas al viento*”. Reseña de *Velas al viento. La nave de los locos*, de Fernando Valls (ed.). *El cuento en red* 23 (primavera 2011): 24-25. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Planells, Antonio. “Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto”. *Anales de literatura hispanoamericana* 21 (1992): 365-376. <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9292110365A.PDF>
- Pollastri, Laura. “Los rincones de la gaveta: memoria y política en el microrrelato”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 39-44.
- \_\_\_\_\_. “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas*

- del *II Congreso Internacional de Minificción*). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 53-64.
- \_\_\_\_\_. “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”. *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata (2004). <http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/mesas.htm#LL>
- \_\_\_\_\_. “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”. Ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM, 2006. 79-114.
- \_\_\_\_\_. “Microrrelato y subjetividad”. *El cuento en red* 15 (primavera 2007): 80-87. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 159-182.
- \_\_\_\_\_. “Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación”. *Cuadernos del CILHA* 11.2 (2010): 30-37. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152010000200005&script=sciarttext>
- Pontes Velasco, Rafael. “La ficción breve engendra movimiento: *micro-acciones en Gente de la Ciudad*”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 263-278.
- Prieto, Julio: “Less is more: bondades de lo breve en el Río de la Plata”. *Nanofilología: todo el universo en una sola frase* (Dossier). *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009). 97-108
- Pujante Cascales, Basilio. “Minificción y título”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 245-259.
- \_\_\_\_\_. “Microrrelato: la otra intertextualidad” Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 503-514
- Quiñones, Javier. “Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística”. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006). 128-135. <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/javierquinones.pdf>.
- Rivas, Antonio. “De caprichos y disparates: las formas del microrrelato de Ramón Gómez de la Serna”. Eds. Andrés Cáceres y Eddie Morales. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato (Actas del III Congreso Internacional de Minificción)*. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, 2005. 59-73.

- \_\_\_\_\_. “La poética del absurdo en los ‘Caprichos’ de Ramón Gómez de la Serna”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 301-315.
- \_\_\_\_\_. “Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los ‘Caprichos’ de Gómez de la Serna”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (2008): 19-22.
- Roas, David. “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino.” Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. *José María Merino*. Madrid: Arco Libros, 2005. 151-167.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato y la teoría de los géneros”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 47-76.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- Ródenas de Moya, Domingo. “Introducción”. *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936*. Barcelona: Alba Editorial, 1997. 11-57.
- \_\_\_\_\_. “Las prosas de la generación del 27”. *Ínsula 646* (2000): 3-6.
- \_\_\_\_\_. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Pexe, 2007. 67-93.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 77-121.
- \_\_\_\_\_. “Contar callando y otras leyes del microrrelato”. *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (2008): 6-9.
- \_\_\_\_\_. “La microtextualidad en la vanguardia histórica”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 67-90.
- \_\_\_\_\_. “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”. Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. *Juan José Millás*. Madrid: Arco Libros, 2009. 275-295.
- \_\_\_\_\_. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 181-208.

- Rodríguez Criado, Francisco. “Cuando leer microrrelatos es lo más parecido a no leer”. *Ciconia* (31/01/2009) y *NarrativaBreve.com* (20/02/2010). <http://www2.elperiodicoextremadura.com/COMUNIDAD/blogs/> y <http://lanarrativabreve.blogspot.com>
- Rodríguez Fischer, Ana. “Introducción crítica”. *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia, 199. 9-82.
- \_\_\_\_\_. “El año del cuento”. Reseña de *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, de Eduardo Berti. *Babelia* (01/08/2009).
- Rodríguez Maurici, Diego. “Tierna musicalidad inacabable: los microrrelatos cercanos a la poesía”. *El cuento en red* 14 (otoño 2006). 57-67. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Rodríguez Romero, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja (Colombia): Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1996 (2007).
- Rojo, Violeta. “El minicuento, ese (des)generado”. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- \_\_\_\_\_. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio y Fundarte, 1996.
- \_\_\_\_\_. “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 521-536.
- \_\_\_\_\_. “De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 131-134.
- \_\_\_\_\_. “La minificción en Venezuela”. Prólogo a *La minificción en Venezuela. El cuento en red* 11 (primavera 2005): 21-24. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. “Nuevas (y viejas) tendencias breves: dieciocho venezolanos en la minificción”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 397-408.
- \_\_\_\_\_. “El minicuento, ese (des)generado”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 241-253.

- \_\_\_\_\_. “Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima”. *El blog de @leninperezperez* (14/1/2011). Transcripción de su ponencia en el VI Congreso Internacional de Minificción, Bogotá (Colombia), octubre de 2010. <http://leninperezperez.blogspot.com>
- Romera Castillo, José. “Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo”. *Forma breve* 1 (2003): 18-38.
- Romero Pérez, Ángela. “Apuesta por el arte de la concepción. Muestreo antológico de la minificción panameña”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 49-55.
- \_\_\_\_\_. “Recuento de la experiencia de la transgresión: Repertorio de minificción panameña”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 137-152.
- Ruiz de la Cierva, M<sup>a</sup> del Carmen. “El proceso de intensionalización en el cuento actual”. Eds. José Romera Castillo, José, y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 589-599.
- Rus, Miguel Ángel de. “Presentación de *Microantología del Microrrelato*” (*La casa del libro*). Vídeo (08/07/2009). <http://www.youtube.com/watch?v=i9wJThEwFCU>
- Samperio, Guillermo. “Para dar en el blanco: la tensión en el cuento moderno”. *El cuento en red* 6 (otoño 2002): 4-10. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. “La ficción breve”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 65-70.
- Sánchez Bonet, Daniel. “*Los ojos de los peces*, de Rubén Abella”. Reseña. *Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades* (09/04/2011). <http://revista microrrelatos.blogspot.com>
- Sánchez, Yvette. “Juego de dimensiones”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 231-244.
- \_\_\_\_\_. “Nanofilología. Miniaturización fractal”. *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier)*. *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009). 143-152.
- Santaolalla, Susana. “Entrevista a Clara Obligado”. *Radio Exterior de España: Un idioma sin fronteras* (12/11/09). Audio en [www.porfavorseabreve.com](http://www.porfavorseabreve.com)
- Sanz Villanueva, Santos. “*Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*”. Reseña de *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*, de Miguel Díez R. (ed.). *El Cultural* (13/3/2002).

- \_\_\_\_\_. “Formas mínimas del relato”. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 3 (marzo 1997). <http://www.revistadelibros.com>.
- Senabre, Ricardo. “*Me gusta contar*, de Antonio Pereira”. Reseña. *El Cultural* (28/02/1999).
- \_\_\_\_\_. “*Galería de hiperbreves*”. Reseña. *El Cultural* (23/01/2002).
- Sequera, Armando José. “La narrativa relámpago (20 Microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 75-82.
- Schollhammer, Kart Eric. “Miniatura e fragmento: Brevísima incursao pela formas breves do Brasil”. Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 153-162.
- Shapard, Robert. “Panorama de la situación de la minificción en los EE UU: Micro, Flash y Súbita”. *El cuento en red* 19 (primavera 2009): 45-49. <http://cuen.toenred.xoc.uam.mx/>
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Simonit, Graciela. “Laura Pollastri (edición literaria, coordinación y prólogo). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*.”. *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* 8 (2010): 165. <http://www.katatay.com.ar/numero8/07.html>
- Spalding, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.
- Tejero Alfageme, Pilar. “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 713-728.
- \_\_\_\_\_. “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la antigüedad clásica”. *Quimera* 211-212 (febrero 2002): 13-19.
- Tomassini, Graciela. “La minificción como clase textual transgénica”. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- \_\_\_\_ y Stella Maris Colombo. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción Hispanoamericana*. Córdoba (Argentina): Fundación Ross, 2000.

- \_\_\_\_\_. “Literatura y juego: *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso”. *El cuento en red*, 3 (invierno, 2001): 70-75. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. “Proyecciones didácticas de la microficción: un amable retozar con las palabras”. *Textos de didáctica*. 46 (2007): 54-63.
- \_\_\_\_\_. “La microficción como texto ergódico. Acerca de la *Biblioteca Fabularia* y otros laberintos”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 409-424.
- Tovar, J. “Rubén Abella: *como en una novela, en un relato busco entender lo que somos*”. *El Mundo* (Castilla y León) (23/11/2010).
- Trabado Cabado, José Manuel. “El microrrelato como género fronterizo”. Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 273-298.
- Turco, Claudia Evangelina. “*De mil amores* de Raúl Brasca: el amor en la minificción”. *El cuento en red* 15 (primavera, 2007): 70-79. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>.
- Turpin Avilés, Enrique. “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 729-742
- Valadés, Edmundo. “Ronda por el cuento brevísimo”. *Revista Puro cuento* 21 (1990): 28-30. Eds. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997. 283-289.
- Valle Pedrosa, Concepción del. Benítez Villalba, Jesús (dir.). *El micro-relato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1992-1993 (inédita).
- Valls, Fernando. “*La abundancia justa: el microrrelato en España*”. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 641-658.
- \_\_\_\_\_. “*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos”. *El microrrelato en España. Quimera* 222 (2002): 18-22.
- \_\_\_\_\_. “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares*, de Max Aub”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 279-288.
- \_\_\_\_\_. “Los microrrelatos de Luis Mateo Díez. A propósito de *Los males menores*”. Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.). *Luis Mateo Díez*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de Narrativa), 2005. 205-218.
- \_\_\_\_\_. “Sobre el microrrelato: otra *Filosofía de la composición*”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española*

- contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 117-124.
- \_\_\_\_\_. “Para iniciarse en el microrrelato (Algunas sugerencias de lecturas)”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, 2007. 129-132.
- \_\_\_\_\_. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Fulgores en un espejo oscuro: Las cajas de cosas de José Jiménez Lozano”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 347-370.
- \_\_\_\_\_. “¿Son cuentos?”. Reseña de *Mil y un cuentos de una línea*, de Aloe Azid (ed.). *La nave de los locos* (2/05/2008). <http://nalocos.blogspot.com>
- \_\_\_\_\_. “Gonzalo Suárez, autor de microrrelatos”. *La nave de los locos* (26//10/08): <http://nalocos.blogspot.com>.
- \_\_\_\_\_. “*La imaginación es un lugar en el que no llueve*. Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada”. Ed. Salvador Montesa. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, 2009. 143-164.
- \_\_\_\_\_. “El microrrelato en Andalucía”. Reseña de *Microrrelato en Andalucía*, de Pedro M. Domene (ed.). *La nave de los locos* (11/03/2010). <http://nalocos.blogspot.com>.
- \_\_\_\_\_. “David Lagmanovich, maestro argentino del microrrelato”. *El País* (29/10/2010).
- Vechi, Bruno De. “La *Narratopedia*. Un proyecto colaborativo único en América Latina”. *Versión 22*, UAM, (otoño 2009): 225-236. [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_fasciculo.php?id\\_fasciculo=444](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_fasciculo.php?id_fasciculo=444)
- Vergaz, Charo. “Entrevista a Clara Obligado y Juan Casamayor”. *Radio Televisión de Castilla y León: Silencio se lee. ¿Y tú qué lees?* 20 (27/02/2010). Vídeo en [www.porfavorseabreve.com](http://www.porfavorseabreve.com).
- Vigne Pacheco, Ana. “Las minificciones de Amado Nervo”. *Amado Nervo: lectura de una obra en el tiempo*. Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM. <http://www.amadonervo.net/>
- Vilardell, Víctor. “*Ojos de aguja*. Antología de microcuentos”. Reseña. *Ficcionario. Revista de crítica literaria XXXI* (octubre de 2008): 12. <http://ficcionario.webcindario.com/pdf/31oct08.pdf>

- Yepes, Enrique. "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- Yezzed López, Fredy. "Poema en prosa vs. minificción: concepciones genéricas y críticas". *El cuento en red* 17 (primavera 2008): 1-20. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Zaitzeff, Serge I. "Julio Torri, revisitado". Ed. Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 289-300.
- Zavala, Lauro. "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>
- \_\_\_\_\_. "La metaficción en el cuento hispanoamericano: algunas consideraciones para su estudio". *Anuario de investigación 1997, I: Comunicación*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad de Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación. 61-72. [http://bidi.xoc.uam.mx/tablacontenido\\_libro.php?id\\_libro=25](http://bidi.xoc.uam.mx/tablacontenido_libro.php?id_libro=25)
- \_\_\_\_\_. "Seis problemas para la minificción". *Anuario de investigación 1998, I: Comunicación*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad de Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación. 101-112. [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_libro.php?id\\_libro=20](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=20)
- \_\_\_\_\_. "Breve y seductora: la minificción en la enseñanza de la teoría literaria" *Folios*, 10 (1999) (Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia): 35-49. [http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol\\_10\\_05art.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol_10_05art.pdf)
- \_\_\_\_\_. "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad". *El cuento en red* 1 (primavera 2000): 50-60. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. "El auge de los estudios sobre minificción en México: canonización editorial, antológica, escolar y académica". *El cuento en red* 2 (otoño 2000): 22-27. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- \_\_\_\_\_. "Ética y estética en la narrativa posmoderna. Un modelo axial para cuento y cine". *Anuario de investigación 2000, I*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad de Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación. 107-113. [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_libro.php?id\\_libro=17](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=17).
- \_\_\_\_\_. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

- \_\_\_\_\_. “Las fronteras de la minificción”. Ed. Francisca Noguero. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Actas del II Congreso Internacional de Minificción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 87-92.
- \_\_\_\_\_. “Para estudiar las series de narrativa breve”. *Anuario de investigación* 2004, I. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad de Xochimilco, Departamento de Educación y Comunicación. 354-375.
- \_\_\_\_\_. “Fragmentos, fractales y fronteras. Género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de literatura*, 131.66 (2004): 5-22.
- \_\_\_\_\_. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Fragmentos, fractales y fronteras. Género y lectura en las series de narrativa breve”. Eds. Pablo Brescia y Evelia Romano. *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM, 2006. 115- 140.
- \_\_\_\_\_. “Para estudiar las series de narrativa breve”. *Nueva Revista del Pacífico* (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile) 51 (2006). [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_libro.php?id\\_libro=36](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=36)
- \_\_\_\_\_. “De la teoría literaria a la ficción posmoderna”. *Dossiê Modernidade/Pós-modernidade*. Ciências Sociais Unisinos (Universidad do Vale do Rio do Sinos, Sao Leopoldo, Brasil). 43.1 (enero-abril 2007). 86-96. [www.unisinos.br/publicacoes\\_cientificas/images/stories/pdfs\\_ciencias/v43n1/art09\\_zavala.pdf](http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v43n1/art09_zavala.pdf)
- \_\_\_\_\_. “La minificción, el género más reciente de la escritura literaria”. *Textos de didáctica*. 46 (2007): 16-25.
- \_\_\_\_\_. “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de minificción”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 207-229.

## EL MICRORRELATO: CREACIÓN

### DIFUSIÓN EN INTERNET<sup>194</sup>

Abella, Rubén. *Digresionario. Apuntes desde la escuela de escritores*. <http://digresionario.blogspot.com/>

\*Acevedo E., Ricardo y Carmen R. Signes Urrea (dirs.). *miNatura.Revista digital de lo breve y lo fantástico*. <http://www.servercronos.net/bloglgc/index.php/minatura>

\*Alonso Aranzábal, Beatriz. *Cartas sin sellos*. <http://cartas-sin-sellos.blogspot.com>

\*Alonso, Rosana. *Explorando Lilliput. Literatura en monodosis*. <http://ralon0.wordpress.com>

\*“Al Square”. *280 y punto -Relatarium-*. <http://280ypunto.blogspot.com>

\*Aroni, Jimena, Talavera Prialé y Rony Vásquez Guevara, *Plesiosaurio*. <http://revistaplesiosaurio.blogspot.com>

\*Aronson, Giselle. *Luz de Noche*. <http://nocheluz.blogspot.com>

\*Atadía, María Alejandra, Diógenes Hozté, David Ovich, Sergio Francisci. *La biblioteca Fabularia*. <http://lafabularia.blogspot.com>

\*“Atreyu15”, “seudolus”, “Manchurri” y “Nerereida4” (“sastres”). *El cajón deSastre*. <http://elcajondesastre.blogcindario.com>

Badosa, Xavier (dir.). *Badosa.com*. [www.badosa.com](http://www.badosa.com)

\*Bartra, Belisa (ed.). *Sea breve, por favor*. <http://seabreveporfavor.wordpress.com>

Benítez Reyes, Felipe. *Mercado de espejismos*. <http://felipe-benitez-reyes.blogspot.com>

\*Berti, Eduardo. *Bertigo* <http://eduardoberti.blogspot.com>

\*Bevilaqua, Gabriel. *El elefante funambulista*. <http://elefantefunambulista.blogspot.com>

Brasca, Raúl. *La pluma y el escalpelo*. [webs.sinectis.com.ar/rbrasca](http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca)

\*Bustamante Zamudio, Guillermo, Harold Kremer, Henry. *E-kuóreo. Revista de minicuentos*. <http://e-kuoreo.blogspot.com>

---

<sup>194</sup> Señalados con asterisco (\*) los blogs que forman parte del corpus analizado en la Parte II. Respetamos la voluntad de algunos administradores, que prefieren permanecer en el anonimato o bajo seudónimo, como, por ejemplo, nos comunicó amablemente “Al Square”. Última fecha de consulta para la inclusión de los blogs en la Bibliografía: 1/02/2012.

- \*Cardiel, Antonio. *Foto-relatos*. <http://www.antoniocardiel.com>
- \*Cebrián, Jordi. *Cien palabras*. <http://cienpalabras.blogspot.com>
- \*Centurión, Sandro. *Literatura breve para leer despacio (Rinocerontes bajo la mesa)*. <http://leadespacio.blogspot.com>
- \*Concepción, Francisco (ed.). *La esfera cultural*. <http://programalaesfera.blogspot.com>
- \*Cribilleros Ramos, Diana, Dany Doria Rodas, Carolina Rodríguez Alza, Tito Roque  
*Ediciones efímeras. Literatura en formato electrónico*. Colección “Aware”: *Noche de Difuntos* (2009), *Noche de Paz* (2009), *Cortocircuitos. Antología de microrrelatos efímeros* (2010), *Noche de San Valentín* (2010). [www.edicionesefimeras.com](http://www.edicionesefimeras.com)
- Editorial Páginas de Espuma y Taller de escritura Creativa de Clara Obligado. *Por favor, sea breve 2*. <http://www.porfavorseabreve.com>
- \*Dublín, Esteban. *Los cuentitos*. <http://estebandublin.blogspot.com>
- \*\_\_\_\_\_, Martín Gardella, Daniel Sánchez Bonet *et alii*. *Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades*. <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com>
- \*Elphick, Lilian. *Ojo travieso*. <http://lilielphick.blogspot.com>
- \*Esnaola, Jesús. *El doctor Frankenstein, supongo*. <http://frankensteinsupongo.blogspot.com>
- \*Espada, Manuel. *La espada oxidada*. <http://manuespada.blogspot.com>
- \*Esteves, Araceli. *El pasado que me espera*. <http://elpasadoquemeespera.blogspot.com>
- Fernández, J. Ignacio (presidente). *Círculo Cultural Faroni*. [circulofaroni.wordpress.com](http://circulofaroni.wordpress.com).
- Ficticia. Ciudad de cuentos e historias*. [www.ficticia.com](http://www.ficticia.com)
- \*Figuroa, David. *Relatos en línea*. <http://relatosenlinea.blogspot.com>
- \*G. de Vicuña, Maite. *Historias mayúsculas en porciones minúsculas*. <http://microrrelatosenporciones.blogspot.com>
- \*Gardella, Martín. *El living sin tiempo*. <http://livingsintiempo.blogspot.com>
- \*\_\_\_\_ y Christian Pereira. *Proyecto fotocuento*. <http://proyectofocuento.blogspot.com>
- \*Gelaz, Alejandro y Delfín Beccar Varela (redactores). *Laboratorio de brevedades*. <http://minificciones.com.ar>

- \*Giulietti, Walter. *150xdía*. <http://blogs.20minutos.es/150xdia>
- \*González Cuesta, Pablo. *El blog de Pablo Gonz.* <http://pablogonz.wordpress.com>
- \* González Toval, Torcuato. *El Microrrelatista*. <http://elmicrorrelatista.blogspot.com>
- \*Gonzalí, Luis. *Reflexiones desde La Buhardilla*. <http://lgonzali.blogspot.com>
- \*Grupo Heliconia (Sergio Gaut vel Hartman *et alii*). *Breves no tan breves*. <http://brevesnotanbreves.blogspot.com>
- Grupo HIMINI. VI Congreso internacional de minificción. <http://vicongresointernacionaldeminificcion.blogspot.com>
- \_\_\_\_\_. *Antología del cuento corto colombiano*. <http://grupohimini.blogspot.com/2009/10/antologia-del-cuento-corto-colombiano.html>
- \* \_\_\_\_\_. *Químicamente impuro*. <http://quimicamenteimpuro.blogspot.com>
- \* \_\_\_\_\_. *Ráfagas, parpadeos*. <http://rafagasparpadeos.blogspot.com>
- Herederos de Antonio Fernández Molina. *Antonio Fernández Molina*. <http://antoniofernandezmolina.blogia.com>
- \*Herrero, Pedro. *Humor mío*. <http://humormio.blogspot.com>
- Iwasaki, Fernando. *Fernandoiwasaki.com* (web oficial). <http://www.fernandoiwasaki.com>
- \*Jiménez Morato, Antonio. *Vivir del cuento 3.0* (antes *Vivir del cuento 2.0*). <http://vivirdelcuento.blogspot.com>
- \*Lew, Sara. *Microrrelatos ilustrados*. <http://microrelatosilustrados.blogspot.com>
- \*Ley González, Marcos y Mercedes Roglá. *Embriogénesis y nanorrelatos*. <http://marcosleyjimbo.blogspot.com>
- Literaturas.com*. <http://www.literaturas.com/v010/secfijas/enlaces/suplemento-historico.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 7. Relato hiperbreve I* (2001). <http://www.literaturas.com/sumario.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 14. Relato hiperbreve II* (2002). <http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002Sumario.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 25. Relato hiperbreve III* (2003). <http://www.literaturas.com/v010/sec0311/suplemento/portada.htm>
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Ñ 33 Hiperbreves especial* (2004). <http://www.literaturas.com/v010/sec0411/suplemento2/portada.htm>
- \*López, J.A. *Parafilias ilustradas*. <http://parafiliasilustradas.blogspot.com>

López Nieves, Luis (dir.). *Ciudad Seva*. [www.ciudad.seva.com](http://www.ciudad.seva.com)

\*Lorenzo, Belén. *Relatos para leer de pie...* <http://relatosparaleerdepie.blogspot.com>

\*Lorenzo, Víctor. *Realidades para ellos*. <http://realidadesparalelos.blogspot.com>

\*Marías, Miriam. *365 micros (366, los bisiestos)*. <http://miriam-marquez.blogspot.com>

\*Márquez, Juan Carlos. *Relataduras*. <http://juancarlosmarquez.blogspot.com>

Martínez, Magdalena (dir.). *La comunidad inconfesable*. [comunidadinconfesable.com](http://comunidadinconfesable.com)

\*Martínez Valderrama, Agustín. *Previsiones meteorológicas de un cangrejo*. <http://acusmartvald.blogspot.com>

\*Mion, Hugo Jesús. *Nanorrelatos*. <http://sibreve.blogspot.com>

\*Montero, Luis. *0, 23*. <http://cero23.com>

\*Moreno, David. *No comments*. <http://nocomentsno.blogspot.com>

\*Muñoz, Miguel Ángel. *El síndrome Chéjov*. <http://elsindromechejov.blogspot.com>

\*Muñoz Valenzuela, Diego. *diego muñoz valenzuela*. <http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com>

*Nanoediciones*. [nanoediciones.com](http://nanoediciones.com)

\*Neuman, Andrés. *Microrréplicas*. <http://andresneuman.blogspot.com>

\_\_\_\_\_. *Web oficial del escritor andrésneuman*. <http://www.andresneuman.com>

\*“Ning 1” y “Niñocactus”. *Borrón y cuento nuevo*. <http://borronycuentonuevo.blogspot.com>

\*Ortiz Soto, José Manuel. *Cuervos para tus ojos*. <http://cuervosparatusojos.blogspot.com>

\*\_\_\_\_\_, José Manuel, Alfonso Pedraza, David Baizabal y Diana Raquel Hernández Meza. *Antología virtual de minificción mexicana*. <http://1antologiademini ficcion.blogspot.com>

Otxoa, Julia. *Julia Otxoa*. <http://www.juliaotxo.net>

Panno, Juan José y Mónica Pano (dirs.). *Cuentos y más. La página de los cuentos cortos*. [www.cuentosymas.com.ar](http://www.cuentosymas.com.ar)

*Pompas de papel. Comunicación y literatura*. Libros recopilatorios (PDF) del Certamen de Literatura Hiperbreve Pompas de Papel I-VI (2004-2009) ([www.pompasdepapel.com/publicaciones](http://www.pompasdepapel.com/publicaciones)).

- \*Peinado, Pedro. *Lágrimas para cactus*. <http://lagrimasparacactus.blogspot.com>
- \*Pellicer, Gemma. *Sueños en la memoria*. <http://megasoyyo.blogspot.com>
- \*Perucho, Javier. *Miretario*. <http://cuatario.blogspot.com>
- \*Puche, Javier. *Puerta Falsa*. <http://puerta-falsa.blogspot.com>
- \*Reiva, Ignacio. *Puro cuento* (desaparecido). <http://cuentosunos.blogspot.com>
- \*Remitente, Fernando. *Teoría del mínimo relato*. <http://minimorrelato.blogspot.com>
- Rodríguez, Jaime Alejandro (dir.). *Narratopedia*. <http://narratopedia.net>
- Rodríguez Criado, Francisco. *NarrativaBreve.com*. <http://lanarrativabreve.blogspot.com/>
- \*Rojo, Violeta, Lauro Zavala, Sandra Bianchi, Carla Raguseo, Laura Elisa Vizcaíno y Paulina Bermúdez. *Ficción Mínima*. <http://ficcioinminima.blogspot.com>
- \*Rúa, Pablo de la. *Letras de Escarcha*. <http://letrasdeescarcha.wordpress.com>
- \*Ruiz, María Paz. *Diario de una cronopia*. <http://lacomunidad.elpais.com/historias...>
- \*Salem, Carlos. *El tamaño sí que importa*. <http://tallerdeminifccion.blogspot.com>
- \*Sanabria, Lola. *Lola Sanabria*. <http://lolasanabria.blogspot.com>
- \*Sánchez Bonet, Daniel. *Microrrelatos a peso*. <http://microrrelatoapeso.wordpress.com>
- \*Sánchez, Claudia. *Cortitos*. <http://sanchezclaudiabe.blogspot.com>
- \*Sánchez Quiles, Raúl. *Hiperbreves S.A.* <http://hiperbreve.blogspot.com>
- \*Sánchez, Rufino U. *Un cuento en tu oído*. <http://uncuentoentuoido.blogspot.com>
- \*Santos, Care (coord.). *La tormenta en un vaso*. <http://latormentaenunvaso.blogspot.com>
- \*“Sego”. *Microficciones. Relatillos de andar por casa*. <http://segoficciones.blogspot.com>
- \*Sillero Pérez, José Ángel. *Relatos encallados*. <http://gotzoki.wordpress.com>
- \*Socorro, César. *El blog de Ismed*. <http://elblogdeismed.blogspot.com> (redireccionado a *Entre bonsáis*. <http://cesarsocorro.wordpress.com/>).
- \*Valls, Fernando. *La nave de los locos*. <http://nalocos.blogspot.com>
- \*Vicente, Fernando. *Las palabras que me sobran*. <http://depropio.wordpress.com>

\*Yanes, Juan. *El oscuro borde de la luz*. <http://eloscuroborde.wordpress.com>

\* \_\_\_\_\_. *La máquina de coser palabras*. <http://jyanes.blogspot.com>

Zavala, Lauro (dir.). *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. [cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html)

#### ANTOLOGÍAS COLECTIVAS (SOPORTE TRADICIONAL)<sup>195</sup>

\*AA. VV. *Cuentos para sonreír* (I premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2009.

\* \_\_\_\_\_. *Más cuentos para sonreír* (II Premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2009.

\* \_\_\_\_\_. *Cuentos alígeros* (III Premio Algazara de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2010.

\* \_\_\_\_\_. *Amigos para siempre* (I Premio de Microrrelatos Temáticos). Sevilla: Hipálage, 2011.

\* \_\_\_\_\_. *A contrarreloj I* (I Premio Nacional de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2007.

\* \_\_\_\_\_. *A contrarreloj II* (II Premio Nacional de Microrrelatos). Sevilla: Hipálage, 2008.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (I Premio Manuel Nevado). Asturias: Fundación Juan Muñiz Zapico y Madu Ediciones, 2005.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (II Premio Manuel Nevado). Asturias: Fundación Juan Muñiz Zapico y Madu Ediciones, 2006.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (III Premio Manuel Nevado). Asturias: Fundación Juan Muñiz Zapico y Madu Ediciones, 2007.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (IV Premio Manuel Nevado). Oviedo: Fundación Juan Muñiz Zapico y KRK Ediciones, 2008.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (V Premio Manuel Nevado). Oviedo: Fundación Juan Muñiz Zapico y KRK Ediciones, 2009.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (VI Premio Manuel Nevado). Oviedo: Fundación Juan Muñiz Zapico y KRK Ediciones, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microrrelatos mineros* (VII Premio Manuel Nevado). Oviedo: Fundación Juan Muñiz Zapico y KRK Ediciones, 2011.

---

<sup>195</sup> Señaladas con asterisco (\*), las antologías que forman parte del corpus analizado en las Partes III y IV.

- \_\_\_\_\_. *100 microrrelatos erótico-románticos* (I Certamen Erótico-Romántico). GERÜST CREACIONES ([www.artgerust.com](http://www.artgerust.com)).
- \_\_\_\_\_. *100 microrrelatos de ciencia-ficción* ArtGerust. (I Certamen de Microrrelato de Ciencia Ficción). GERÜST CREACIONES ([www.artgerust.com](http://www.artgerust.com)).
- \_\_\_\_\_. *100 microrrelatos de terror* (I Certamen de Microrrelato de Terror). GERÜST CREACIONES ([www.artgerust.com](http://www.artgerust.com)).
- \_\_\_\_\_. *200 Microrrelatos de Terror* ArtGerust. Homenaje a Edgar Allan Poe. Por Varios Autores. (II Certamen de Microrrelato de Terror). GERÜST CREACIONES ([www.artgerust.com](http://www.artgerust.com)).
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Luis Landero. *Relatos relámpago*. Badajoz: Junta de Extremadura, 2007.
- \* \_\_\_\_\_. *Nubes de papel* (Libro recopilatorio del I Certamen Nacional de relatos ultra cortos). Santander: Ex libros e Instituto para el fomento de la cultura, 2006.
- \* \_\_\_\_\_. *Microvisions. Microrelats*. Barcelona: Montcada Comunicació, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2005.
- \* \_\_\_\_\_. *Microvisionaris. Microrelats*. Barcelona: Montcada Comunicació, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2006.
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Sònia Hernández y Juan A. Masoliver Ródenas. *Microveus. Microrelats* Barcelona: Montcada Comunicació, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2007.
- \* \_\_\_\_\_. *Microbis. Microrelats*. Barcelona: Montcada Comunicació, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2008.
- \* \_\_\_\_\_. *Microorganismes. Microrelats*. Barcelona: Montcada Comunicació, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2009
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Sònia Hernández. *Dreceres. Microrelats*. Barcelona: Debarris, 2010.
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Carles Francino. *Relatos en cadena. Los mejores microrrelatos en la Cadena Ser*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Javier Rioyo. *Relatos en cadena (2008-2009)*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- \* \_\_\_\_\_. (Prólogo de Fernando Valls). *Relatos en cadena (2009-2010)*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- \* Aloe Azid (José Díaz) (ed.). *Mil y un cuentos de una línea*. Barcelona: Thule, 2007.
- Alonso Villaverde, Francisco (ed.). *Mini.relatos*. Vigo: Librería Cartabón, 1999.

- Andres-Suárez, Irene (estudio y selección). *El cuarto género narrativo. El microrrelato español (1906-2011)*. Madrid: Cátedra, 2012 (en prensa).
- \*Arias García, Benito (ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Beneyto, Antonio (ed.). *Manifiesto español o una antología de narradores*. Barcelona: Ediciones Marte, 1973.
- \*Berti, Eduardo (ed.). *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Bobes, Jesús Maire (ed.). *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2002.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (eds.). *Cuentos breves y extraordinarios*. Barcelona: Losada, 1997 (1953).
- Brandenberger, Erna (ed.). *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994 (ed. bilingüe).
- Brasca, Raúl (ed.). *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dos veces bueno dos. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Ibídem, 1997.
- \_\_\_\_\_ y Luis Chitarroni. *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001
- \_\_\_\_\_. *Dos veces bueno tres. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2002.
- \_\_\_\_\_ y Luis Chitarroni. *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales e imaginarios*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2004.
- \* \_\_\_\_\_. *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*. Barcelona: Thule, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nosotras, vosotras y ellas. Antología de cuentos breves*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2006.
- \_\_\_\_\_ y Luis Chitarroni. *La flor del día. Trofeos de la lectura*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2007.
- \_\_\_\_\_ y Luis Chitarroni. *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas. Antología de microficciones*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2008.
- \_\_\_\_\_. *4 voces de la minificción argentina 1. Antología de microficciones de Ildiko Valeria Nassr, Roberto Perinelli, Juan Romagnoli y Orlando Romano*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2009.

- Bustamante, Guillermo y Harold Kremer (eds.). *Antología del cuento corto colombiano*. Colombia: Universidad del Valle, 1994.
- \_\_\_\_ (eds.). *Los minicuentos de Ekuóreo*. Cali: Deriva, 2003.
- \_\_\_\_ (eds.). *Segunda antología del cuento corto colombiano*. Bogotá: universidad Pedagógica Nacional, 2007.
- \*Círculo Cultural Faroni (ed.). Prólogo de Luis Landero. *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- \* \_\_\_\_\_. Prólogo de Luis Landero. *Galería de hiperbreves: Nuevos relatos mínimos.*, Barcelona: Tusquets, 2001.
- \*Díaz, José. (ed.). *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- \*Díez R., Miguel (ed.). “Historias mínimas”. *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. 361-406.
- \*Domene, Pedro. M. (ed.). *Microrrelato en Andalucía*. Málaga: Revista Batarro y Ficticia, 2009.
- Epple, Juan Armando (ed.). *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito, 1990.
- \_\_\_\_ (ed.). *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito, 1999.
- \_\_\_\_ (ed.). *Cien microcuentos chilenos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- \* \_\_\_\_ (ed.). *MicroQuijotes*. Barcelona: Thule, 2005.
- \*Encinar, Ángeles y Carmen Valcárcel (eds.). *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial, 2011.
- \*Eyré, Xosé Manuel (estudio y selección). *Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa*. Vigo: Xerais, 2009.
- \*Fernández Ferrer, Antonio (ed.) *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz, 1990.
- Freire, Marcelino (ed.). *Os cem menores contos brasileiros do século. Cem escritores brasileiros do século XXI. Cem microrrelatos inéditos*. Sao Paulo: Ateliê, 2004.
- \*Gómez Trueba, Teresa. (ed.). “Selección de textos”. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes – Libros del Peixe, 2007. 133-243.

- González, Henry (ed.). *La minificción en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- \*González, Joseluís (ed.). *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- \*Gracia Mainé, Antonio de, Rafael Jiménez Fernández y Manuel Francisco Romera Oliva (eds.). *I Certamen Universitario "Campus-Microrrelatos"*. Madrid: Vision Libros, 2009.
- Howe, Irving & Ileana Wiener Howe (eds.). *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. New York: Bantham Books, 1983.
- Jaramillo Levi, Enrique (ed.). *La minificción en Panamá. Breve antología del cuento breve en Panamá*. Bogotá: Universidad Pedagógica nacional 2003.
- \*Lagmanovich, David. (ed.). *La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- \*López, José Antonio (sel.). Prólogo de Federico Villalobos y José Antonio López. *Perversiones. Breve catálogo de parafilias ilustradas*. Granada: Traspies, 2010.
- \* \_\_\_\_\_. Luengo, Libertad, M<sup>a</sup> Fernanda Morenés, Cristina Moreno, Elvira Navarro, Ana Pérez y Yiling Yu (eds.). Prólogo de Francisca Noguero. *Microscopios eróticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- Minardi, Giovanna (ed.). *Breves, brevísimos. Antología de minificción peruana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2006.
- Neuman, Andrés (ed.). *Pequeñas Resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pequeñas Resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pequeñas Resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Pequeñas Resistencias 4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*. Madrid: Páginas de Espuma, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*. Madrid: Páginas de Espuma 2010.
- \*Noguero Jiméne, Francisca (ed.). "Antología de textos". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 345-406.
- \*Obligado, Clara (ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.

- \* \_\_\_\_ Prólogo de Francisca Noguero. *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- \* Pastor Bustamante, Antonio (ed.). *Lavapiés. Microrrelatos*. Madrid: Ópera Prima, 2001.
- Perucho, Javier (ed.). *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*. México: Ficticia, 2006.
- \*Pollastri, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- Ródenas de Moya, Domingo (ed.). *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española (1923-1936)*. Madrid: Alba, 1998.
- \_\_\_\_. *Prosa del 27. Antología*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *Prosa de vanguardia*. Madrid: Castalia, 1999.
- Rodríguez Pérez, Osvaldo (ed.). *Los mundos de la minificción. "Antología"*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2009. 299-358.
- Rojo, Violeta (ed.). "Antología" en *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio- Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1996.
- \_\_\_\_. *La minificción en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2004.
- \*Rotger, Neus, y Francisco Valls (eds.). *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona: Montesinos, 2005.
- \*Rus, Miguel Ángel de (ed.). Prólogo de Alicia Arés. *Microantología del microrrelato*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2009.
- \* \_\_\_\_ . Prólogo de Vera Kukharava. *Microantología del microrrelato II*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2010.
- Shapard, Robert y James Thomas (eds.). *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*. Barcelona: Anagrama, 1989 (1986) (trad. de Jesús Pardo).
- \*Turpin, Enrique (ed.). *Fábula rasa*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Tutti, Gianni (ed.). *I racconti più brevi del mondo*. Roma: Fahrenheit 451, 1995.
- Valadés, Edmundo (ed.). *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1970.
- \* Valls, Fernando (selección y prólogo). *Velas al viento. Los microrrelatos de "La nave de los locos"*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010.
- \*Zacarés, Víctor y Mario Máñez Aracil (eds.). *Microrrelatos. Antología y taller*. Valencia: Tilde, 2004.

- Zavala, Lauro (ed.) *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La minificción en México. 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara y Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Minificción mexicana*. México: UNAM, 2003.

#### **FUENTES ORIGINALES DE LOS MICRORRELATOS ANALIZADOS (PARTE IV)**

- Abella, Rubén. *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Aparicio, Juan Pedro. *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Bénítez Reyes, Felipe. *Un mundo peligroso. (Relatos, 1982-1994)*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Oficios estelares (Los relatos, 1982-2008)*. Barcelona: Destino, 2009.
- Díez, Luis Mateo. *Los males menores*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El árbol de los cuentos*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Faroni (Luis Landero). *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Fernández Molina, Antonio. *En Cejunta y Gamud*. Madrid: Heliodoro, 1986 (1969).
- G. Navarro, Hipólito. *Los últimos percances*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- \_\_\_\_\_ (ed. de Javier Sáez de Ibarra). *El pez volador. Antología de cuentos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Greciet, Carmela. *Clarín. Revista de nueva literatura* (5/IX/2007). <http://www.revistaclarin.com/505/carmela-greciet>
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- Jiménez Lozano, José. *Un dedo en los labios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Merino; José María. *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Millás, Juan José. *Articuentos*. Barcelona: Alba, 2001.

- Neuman, Andrés. *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Olgoso, Ángel. Prólogo de Fernando Valls. *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Otxoa, Julia. Prólogo de Javier Tomeo. *Kískili-Káskala*. Madrid: Ediciones Vosa, 1994.
- Pereira, Antonio. *Picassos en el desván*. Madrid: Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Me gusta contar*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 1999.
- Pérez Estrada, Rafael (edición de Antonio M. Garrido Moraga). *Antología. 1968-1988* (1989) Málaga: Ayuntamiento, Colección Ciudad del Paraíso, 1989.
- Suárez, Gonzalo. *El asesino triste*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Tomeo, Javier. *Historias mínimas*. Madrid: Mondadori, 1988 (reeditado por Anagrama, 1996).