

Brevidad disruptiva en la minificción infantil contemporánea Disruptive brevity in contemporary children's minifiction

Eva ÁLVAREZ RAMOS

Universidad de Valladolid

evamaria.alvarez.ramos@uva.es

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Enero 2020

Artículo aceptado:

Marzo 2020

Número 7 pp. 81-94

ISSN: 2530-8297

@ 2020

Microtextualidades



RESUMEN

La incursión del microrrelato en la literatura infantil deja patente la facilidad de adaptación del género. El trasvase muestra cómo los elementos propios de las minificciones pertenecen también al mundo infantil. Aquellos, sin embargo, que son ajenos a la infancia, parecen haber encontrado un hueco fértil en el que germinar. La irrupción de estos elementos disruptivos en las ficciones infantiles trae consigo un cambio en el paradigma del lector. Mutación buscada en los últimos años en el panorama literario infantil. Se revitaliza así un ámbito, tradicionalmente depauperado e infravalorado.

PALABRAS CLAVE: Adaptación, brevedad, literatura infantil, microrrelato infantil, minificción infantil, palabra e imagen, renovación literaria.

ABSTRACT

The incursion of the micro story in children's literature makes clear the ease of genre adaptation. The transfer shows how the elements of minifictions also belong to the children's world. Those, however, who are oblivious to childhood, seem to have found a fertile space in which to germinate. The emergence of these disruptive elements in children's fictions brings a change in the paradigm of the reader. Mutation sought in recent years in the children's literary landscape. An area, traditionally depauperated and undervalued, is thus revitalized.

KEYWORDS: Adaptation, brevity, children's literature, children's micro story, children's minifiction, literary renewal, word and image.

1. Literatura adulta en un mundo infantil¹

La apropiación infantil del producto literario adulto es una actividad cotidiana dentro del panorama internacional, tanto en el ámbito oral como en el editorial. Siempre han existido versiones para niños de obras consagradas para adultos. Más si tenemos en cuenta el fenómeno y la vitalidad atemporal del concepto “literatura ganada”,² aquella que pone al alcance de los más pequeños producciones no pensadas en su origen para ellos, pero que se destinan, generalmente acondicionadas, a los nuevos receptores.³ Tal es el caso de obras complejas y universales como *Gargantúa y Pantagruel*, *Robinson Crusoe* o *Los viajes de Gulliver*. Estos procesos de apropiación redundan en una pérdida de identidad del original al convertirse en obras parcializadas, de las que se extrae solamente alguna de sus partes, con el consiguiente reduccionismo y menoscabo del espíritu primigenio.

Cantidad y calidad entran en juego en la valoración de la literatura infantil. La falta de una producción literaria propia, el utilitarismo con el que ha sido explotada y el denostado valor que se le ha dado siempre a esta rama de la literatura ha llegado, incluso, a la anulación o negación de su existencia (pensemos de manera extensiva en lo defendido por Benedetto Croce (2002): el arte como intuición, sin utilitarismos, el arte sin adjetivos).

No sucede, sin embargo, lo mismo (o eso queremos creer), cuando nos situamos en la adaptación de un género considerado y empleado hasta el momento solo en el ámbito de la literatura madura. El trasvase se produce, normalmente, a través de la literatura juvenil, quizá por ser un terreno ‘de nadie’ en el que es factible cruzar la delgada línea roja que separa al joven del adulto:⁴ “una vez introducido el género en la narración juvenil, las corrientes internas de la literatura para niños favorecen también el traspaso a edades menudas, a menudo con nuevos cambios y adaptaciones” (Colomer, 2010: 169). Mutaciones que no contaminan el género, sino que contribuyen a reforzarlo como tal y a darle una oportuna entidad en la literatura infantil.

Consideramos al microrrelato⁵ como género con identidad propia, ya defendida, entre otros, por Zavala (2004a), Lagmanovich (2006), Andres-Suárez (2010) o Trabado Cabado (2010).⁶ Existen ciertos rasgos intrínsecos que le confieren dicha idiosincrasia,

¹ El presente trabajo se inscribe dentro de las labores de investigación llevadas a cabo al amparo del PID *Palabra e Imagen*, (PID 6/19-20)

² A veces referida como ‘recuperada’, una mala traducción del francés ‘*dérobé*’. No se puede, como indica Juan Cervera (1989), recuperar lo que nunca fue propio.

³ No todas, empero, pasan por el tamiz de la adaptación. Dentro de esta literatura ganada se encuentran también todas las formas folclóricas, romances y canciones de la tradición oral, que sufren menos mutaciones que, por ejemplo, la narrativa, tal es el caso de los cuentos populares de Perrault, los hermanos Grimm o *Las mil y una noches*. Este acervo literario se ha visto engrosado con multitud de adaptaciones no siempre realizadas con buen tino ni en la elección ni en la forma (Cervera, 1989 y 1991). Otras hay que se han mantenido invariables como, por ejemplo, *El Principito* o *Platero y yo*, por citar algunas de ellas. Estudio aparte merecería la invariabilidad de estas dos obras y su permanencia en el imaginario literario infantil.

⁴ Así lo defiende Teresa Colomer que señala que estas adaptaciones genéricas tienen un origen claro en la narrativa adolescente, al existir una barrera difusa entre la literatura juvenil y la adulta (2010).

⁵ Se emplearán indistintamente los términos: microficción, nanoficción, microrrelato, literatura cuántica... No es cometido de este trabajo entrar a discutir sobre la correcta denominación del género, más en un ámbito como el infantil.

⁶ Lagmanovich apostilla, tomando como base la escala básica de la narratividad, que “los microrrelatos constituyen

entre ellos: la narratividad y la brevedad, la intensidad expresiva y la concisión, y la fragmentariedad e hibridez genérica. Ya se ha tratado cómo se ha producido el trasvase del ámbito adulto al infantil y cómo los elementos discursivos mencionados y los formales como la estructura sencilla, personajes caracterizados, elipsis, ausencia de descripciones... hacían su entrada en el panorama literario de la infancia (Álvarez Ramos, 2019). Los ejemplos estudiados demostraron que la incursión del género adulto en el ámbito infantil se ha realizado con “total transparencia, sin traza contaminante alguna, más allá de aquellas leves modificaciones íntegramente derivadas del desarrollo intelectual del receptor” (110).

En esta ocasión creemos pertinente traer a colación otros de los rasgos claves de la minificción como la fractalidad y fragmentariedad discursivas, los finales sorprendidos, dentro del ámbito formal, y, estrechamente relacionado con ellos, su valor pragmático. Aquel que desafía al lector en busca de su complicidad con la clara intención de activar su competencia lectora, destreza que, en lo más básico, se desarrolla propiamente en la infancia y adolescencia. Y apostamos ahora por dichos aspectos por ser los que más disrupciones presentan dentro de la producción literaria infantil de las últimas décadas y los que, a nuestro juicio, están contribuyendo, entre otros, a la renovación y revalorización de la literatura infantil, que ha ido abandonando poco a poco el camino de lo ñoño, lo doctrinal y lo simplista para ir haciéndose un hueco (todavía pequeño) dentro de la crítica y empezar a ser merecedora de respeto.

2. La minificción y sus disrupciones en la infancia

Es precisamente la brevedad lo que le confiere a la minificción los artificios creadores tan específicos y distintivos a todos los niveles de este género: pragmático, discursivo, formal y temático (Roas, 2010). Y es, fundamentalmente, la concisión la principal gestora de los elementos divergentes estudiados. El discurso breve al que se ha ido encaminando, prestamente, la sociedad contemporánea (Lagmanovich, 2009) forma parte desde siempre del repertorio literario infantil. La necesidad cognoscitiva derivada de un cerebro en formación demanda una forma determinada, con una longitud pautada.⁷ De ahí que el Big Bang de la microficción sea ya, de antemano, algo propio de la puericia. Pero no todo lo que trae adscrito el laconismo es pertinente al infante o no hasta la fecha. En ningún caso, aunque no todo lo hiperbreve es infantil, las manifestaciones observadas y la querencia paulatina con la que los escritores recurren a la extrema brevedad (con todo lo que supone), nos llevan a visionar un futurible panorama literario infantil rico, maduro y plural, liberado de corsés reductores.

Asumida la brevedad como algo congénito a las producciones destinadas a los niños, hemos de traer ahora a colación otra de las características más habitualmente ligadas a la narración infantil: los finales esperados y felices. Los intentos de renovación en la literatura infantil se han visto tanto en la ruptura de la perspectiva maquina de los personajes, concebidos de manera constante como tipificados y arquetipificados, como en el asunto que ahora nos ataño: los finales inesperados o no previstos por el lector.⁸

una clase especial de textos, cuyo género está perfectamente determinado. El microrrelato forma parte de un continuum que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo” (2006: 31).

⁷ No es necesario recordar que pertenecen al mundo infantil las *einfache Formen* de Jolles (1958), gestoras de géneros más desarrollados.

⁸ No son los únicos cambios acaecidos en la literatura infantil. La renovación en los setenta, por ejemplo, transitó por “juegos con perspectivas dominadas por el absurdo y el tratamiento humorístico basado en anacronismos y disparates” (García Padrino, 2018: 139).

En 1977, Fernando Alonso publica el cuento “El hombrecito vestido de gris”, cuyo culmen, desbaratando lo asentado como sólido en esta literatura, muestra al personaje principal no cumpliendo sus sueños, lo aboca a un final impropio de la narrativa infantil:

La historia termina así.
Así de mal. Así de triste.
La vida pone, a veces, finales
tristes a las historias” (2014: 15).

Este colofón no es (o era, hasta la fecha), en absoluto inherente a la literatura infantil, pero sí es el más lógico a ojos de Alonso, que se posiciona a favor de esta desmitificación buscada⁹ (Cervera, 1991).

La literatura infantil, con el cuento popular a la cabeza, ha poblado las mentes infantiles de cierres tipificados no solo temáticamente, sino también en lo formal. No hay infante que no reconozca cualquiera de las fórmulas de clausura: “Y fueron felices y comieron perdices”,¹⁰ “esto es verdad y no miento, como me lo contaron te lo cuento” o “colorín colorado este cuento se ha acabado”. Ni existe niño que no sepa qué le espera a la princesa, al príncipe o al ogro al final del relato. No debe sorprendernos que así sea en las edades más tempranas: el cierre concede sentido a la narración a la vez que ayuda al niño a conocer la resolución del conflicto. De ahí que se busque un final positivo y cerrado con la intención de canalizar la tensión narrativa hacia la resolución del conflicto: “el lector puede tener la certeza de que, al final, por mucho que se haya horrorizado, llorado o estado en tensión, experimentará un alivio. Toda la tensión narrativa se dirige a hacer que el conflicto desaparezca para siempre, de manera que el lector pueda emerger de su viaje literario con la satisfacción de la felicidad ganada” (Colomer, 2002: 57).

La necesidad inicial no conlleva que la literatura infantil tenga siempre que mostrar finales cerrados y felices, como el panorama literario parece poner en evidencia. Todo lo contrario, se ha de llevar a cabo también con el niño ese pacto dialógico propuesto por Lagmanovich (2009). Cualquier final inesperado, como reconoce Raúl Brasca a la periodista Susana Reinoso, les lleva a la “satisfacción estética inmediata que consiste en disparar sugerencias antes que certezas a un lector escéptico, que descrea de los grandes relatos legitimadores del siglo pasado” (Reinoso, 2006: s. p.). Además, dentro del terreno en el que nos movemos, la tensión narrativa es tan astringente (por su brevedad) que no crea, de antemano, malestar en el niño ni anhelo de resarcirse (castigando, por ejemplo, a los malvados; premiando a los bienhechores). La tensión no viene creada por el conflicto y su solvencia, sino por la aparición de lo inesperado.

Es lógico, por ende, defender que la frecuencia con la que los finales no esperados nos invitan a hacer una nueva lectura de la minificción conlleva la formación de lectores competentes que van más allá de lo dicho. Se educa a “un lector paciente, que sea amante de la relectura, conocedor de los entresijos de la realidad y crítico con

⁹ Sabedor, empero, del gusto y de la demanda infantil añade: “Pero a muchas personas / no les gusta leer finales / tristes; para ellos hemos / inventado un final feliz...” (Alonso, 2014: 15) y reescribe un nuevo remate a la historia en el que nuestro protagonista alcanza el sueño anhelado y triunfa como cantante. Aunque no deja de lado la idea primitiva de no darle un final tan esperanzador a su relato y cierra definitivamente con un interrogante: ¿Fin? Para que sea el propio lector, en este caso el niño, el que cierre la historia como mejor estime.

¹⁰ Fórmula creada por el Rafael Calleja, hijo mayor de Saturnino Calleja, y que al completo finalizaba con un “y a mí no me dieron porque no quisieron” (Fernández de Córdoba y Calleja, 2006: 93).

las historias y la cultura, además de hallarse familiarizado con los mecanismos internos del lenguaje literario” (Valls, 2012: 15). Nos obligan a despojarnos de lo preconcebido y acceder a ellos a través de una mirada nueva. Se incita al niño a no dar por hecho lo seguro, a estar atento a lo imprevisible.

Podemos verlo reflejado nítidamente en este relato de Nesquens, titulado “Nubes cargadas de lluvia”:¹¹

En el cielo había **nubes pesadas, cargadas de lluvia**. Y en el corral había conejos y gallinas. Pero los conejos estaban en sus jaulas y las gallinas no. Las gallinas correteaban de aquí para allá, menos doña Reme, que, preocupada por lo gris que estaba el cielo, se había quedado en casa preparando la comida para su marido y su hijo.

“**Va a llover**”, pensó doña Reme mirando al cielo. Y doña Reme, en vez de poner un huevo, puso la mesa para servir el almuerzo.

[...]

—**Me parece que va a llover**. ¡Uuh, qué bien huele! —dijo don Sebastián al entrar en casa.

—**Me parece que va a llover**. ¡Uuh, qué bien huele! —dijo Gustavito, después de dar un beso a su madre.

—Es que no sabéis decir otra cosa —se enojó la gallina

[...]

Aquella mañana, en la que **en el cielo había nubes pesadas, cargadas de lluvia**, don Sebastián, su mujercita y su hijo se comieron un plato de merluza a la vasca para chuparse los dedos. Aquella **mañana de color gris en la que parecía que iba a llover y no llovió** (Nesquens, 2000: 41-45).

Durante todo el cuento se hace mención a las posibilidades de lluvia, el espacio y los personajes lo refieren constantemente, como un latir interno, casi como el tintineo de las gotas cayendo. Concluye, sin embargo, la historia con la certeza de que no llovió, aunque todo el relato anunciara lo contrario. Estamos ante un final cerrado favorable al infante, pero no por propio, previsible, todo lo contrario. Es un texto epifánico y visionario de lo que busca, hoy en día, la literatura infantil.

En el mundo de la infancia se atisba una tendencia literaria que pugna por romper con todo lo dado por válido e inamovible hasta la fecha. Se busca no solo fracturar las bases estructurales, sino, y aquí radica su importancia, pelear por una literatura infantil de calidad que tenga entidad propia y no sea un mero sucedáneo de la producción adulta. Se le confiere así al niño el valor que se merece y se le aleja de la concepción maquina de lo simple y reduccionista, de lo meramente didáctico o moralizador, de esa literatura pensada como instrumental, enfocada a la consecución de unos fines que nada tienen que ver con lo estético, lo lúdico o lo literario. Se aprovecha lo existente (lo breve) implementando herramientas adultas.

La tradición popular ya ofrecía un enorme caudal de cuentecillos y retahílas cuyos receptores eran principalmente los niños y en el que la brevedad, unida a menudo a un elemento lúdico, era elemento cosustancial. Pero es una verdad indiscutible que, desentrañar el sentido profundo de las minificciones, supone un evidente sobreesfuerzo interpretativo (Andres-Suárez, 2012) y más con estos lectores. Y es aquí donde entra en juego el valor pragmático del microrrelato, pertinente también en la última literatura infantil, no solo a nivel cognoscitivo, sino también a nivel psicomotriz (baste reflexionar sobre la cantidad de libros objeto, *pop-up*, de pestañas... que invaden el

¹¹ La negrita es nuestra.

mercado editorial). Entendida la pragmática en su sentido más amplio de interacción y puesta en práctica.

En algunos de estos microrrelatos se le proponen al niño situaciones un tanto borgianas. Se le expone a un juego de espejos, que le aproxima al infinito. A un Chuang Tzu que sueña ser una mariposa o, acaso, a la mariposa que soñó que era Chuang Tzu (Borges, 1992). Podemos verlo expresado en estas dos minificciones (Imagen 1) de *Minimalario* (2007):

Este era un insecto palo que se camuflaba entre las ramas de un árbol, como una ramita más. Y un día al insecto palo le salió una hoja. (28)

Este era un insecto hoja que dijo para sí: Voy a posarme en aquella ramita para pasar inadvertido. Y no se dio cuenta de que se había posado en un bicho hoja. (29)

La disposición, asimismo, de los nanotextos de manera contigua y a doble página refuerza la idea de historia infinita y cíclica. Esa imagen verbal reflejada en una y otra página. Dos relatos independientes que, sin embargo, se someten entre ellos en una unidad textual a modo de fractal, porque uno bebe del otro y viceversa y porque “solo tiene(n) sentido en relación con la serie a la que pertenece(n)” (Zavala, 2004b: 19). Es un relato pendular de ida y vuelta. Se busca en la dispersión aglutinar el contenido. Acaso, rememorar, en la inconsciencia, cierta continuidad narrativa.

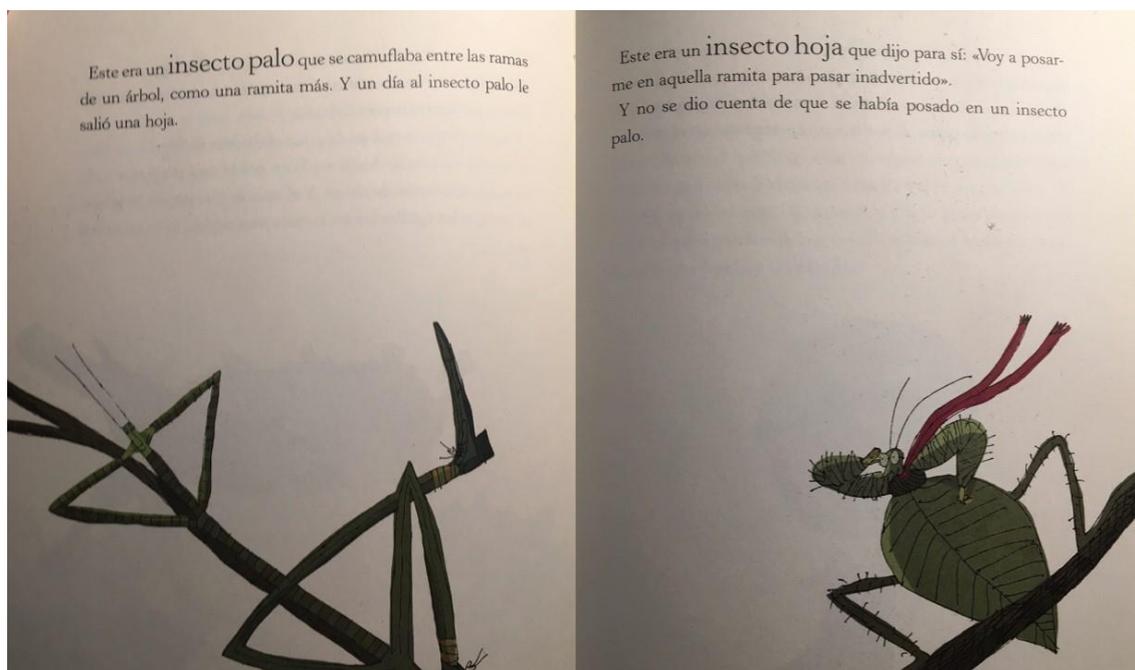


Imagen 1. “Este era un insecto palo” y “Este era un insecto hoja”. Textos e ilustraciones de Pinto & Chinto. *Minimalario* (2017: 28 y 29)

Esta fractalidad e interdependencia puede surgir, también disruptivamente, hilada no por el verbo, sino por la imagen. Es este, esencialmente, el nexos conductor de los microrrelatos recogidos en *Cuentos Mínimos* de Pep Bruno. El origen digital

(Twitter) de los mismos, nos lleva a partir de un compendio plural, abierto y difícilmente agrupable, más que por su igualdad genérica: “se produce un periplo transmediático en la que los textos van ampliando su significado en cada ámbito en el que son circunscritos, dejando a su paso dudas irresolutas y cuestiones abiertas” (Álvarez Ramos, 2019: 105).

En el caso concreto de estos dos microrrelatos (Imagen 2), se le ofrece al lector una ficción en el que se mezclan los niveles diegéticos, tampoco una novedad en el panorama literario infantil, aunque sí de un uso más minoritario. Baste recordar a aquel niño llamado Bastian Baltasar Bux, protagonista de la *Historia interminable*, al que se le exige desde dentro del libro que está leyendo que dé nombre a la emperatriz infantil, monarca de Fantasía, para así salvarla.



Imagen 2. “Y el lobo llamó a la puerta...” y “El padre se quedó dormido...”. Textos de Pep Bruno, ilustraciones de Goyo Rodríguez. *Cuentos mínimos* (2015: s. p.)

Las dos nanoficciones forman parte del mismo contexto paisajístico, un bosque apaisado en el que cohabitan padres, hijos, lecturas, lobos y terrores nocturnos. El narrador interno se ve sorprendido en ambos, por la casualidad de una llamada o por la llegada del sueño lo que hace que tenga que interrumpir su relato. Es el narrador externo el que continúa con la historia y nos hace ver qué es lo que le acontece al niño.

Y el lobo llamó a la puerta —dijo el padre.
En ese momento llamaron a la puerta.
A pesar de los ruegos del hijo,
el padre fue a abrir. (Bruno, 2015: s. p.)

El padre se quedó dormido
mientras contaba un cuento a su hijo.
El niño, de pronto se encontró
solo en medio del bosque. Y un lobo. (Bruno, 2015: s. p.)

Las dos narraciones son las encargadas de jugar con el lector, que ha aceptado el pacto tácito, “con sus expectativas y sus conocimientos para sacudirlo y transformarlo en un lector activo, impulsado hacia una reflexión a causa de las rarezas del texto” (Turrión Penelas, 2012: 63).

En “Exterminio” de Crespo y García (2008: s. p.) vemos cumplidas todas las características esenciales del relato infantil: existe un personaje protagonista que se mueve en un espacio concreto, la Tierra; en un momento difuso, no definido; un narrador distanciado, en tercera persona, de carácter omnisciente, que cuenta un suceso en tiempo presente con analepsis, en pasado, que ubican y contextualizan la acción. Se emplea un comienzo *in media res*, tan propio de la literatura cuántica y tan impropio de lo que aún muchos, de manera reduccionista, identifican con literatura infantil. Se refuerza la identidad de la elipsis en la minificción, llegando casi al telegrafismo.

Tobb22 es el último robot sobre la Tierra.
Todo quedó devastado tras una guerra entre el hombre y la máquina.
Tobb22 se aburre.
Tobb22 echa de menos a los hombres que exterminó. (Crespo y García, 2009: s. p.)

Se consigue, así, una estructura basada en la intensidad de la acción, ya iniciada, que obvia cualquier quincalla caracterizadora o descripción circunstancial (Navarro Romero, 2013), no pertinentes en las nanoficciones ni en la literatura para niños. La ausencia de descripciones profundas contribuye a acelerar el desarrollo de la acción y a mantener la atención del niño a lo largo del relato.



Imagen 3. Principio de “Exterminio”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)



Imagen 4. Final de “Exterminio”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García.
Corto cuentos (2009: s. p.)

El texto da por finalizada la historia remarcando esa nostalgia de lo perdido, pero no aporta ninguna otra información más, es el lenguaje visual de la ilustración el responsable de dar continuidad al cierre verbal. La imagen se convierte en un código que, junto a la palabra, configura el significado (Tabernero Salas, 2004). La preponderancia de lo icónico a todos los niveles (no solo los literarios ni los infantiles) nos provee de nuevas manifestaciones genéricas como pueden ser la novela gráfica o el álbum ilustrado. Y esta mezcla de morfologías comunicativas es un elemento disruptivo más en el panorama literario infantil, pues “complica cada vez más sus exigencias de lectura con rupturas de las convenciones, interdependencia de los distintos elementos y multiplicación de los niveles interpretativos” (Colomer, 2010: 178). Sin la acción de la ilustración el texto no puede ser interpretado. La imagen coopera en la interpretación con ese “plus de sentido” (Valls, 2010).

Pero la brevedad no tiene por qué evitar la tradicional división tripartita de la secuencia narrativa con su presentación, nudo y desenlace. Aunque con entidad propia, no debemos olvidar, como ya hemos señalado, que la minificción es una extensión del cuento, con el que comparte sus rasgos distintivos característicos: narratividad y brevedad (Álvarez Ramos, 2019).

En “Jardín de estrellas” (Imágenes 5 y 6), continuando con la estela telegráfica ya señalada de estos *Corto cuentos*, se nos presenta el relato de un frustrado jardinero casero:

Maikel cuidaba con esmero su jardín, pero nada crecía.
 Hasta que un día algo cayó del cielo.
 Tras el impacto brotaron flores de ensueño y el jardín de Maikel se convirtió en el más bonito del mundo.

Lástima que no dejaran de caer cosas del cielo. (Crespo y García, 2009: s. p.)



Imagen 5. Primera parte de “Jardín de estrellas”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)

Si eliminamos la imagen del relato, el lector ha de completar ciertos huecos y vacíos semánticos. Puede establecer relaciones hasta dar con cuál es el elemento que cae de la inmensidad. Demanda, la ficción, “un lector con un estado mental particular, dispuesto a rellenar por su cuenta los vacíos de información propios de un texto de esta naturaleza” (Andres-Suárez, 2012: 23).



Imagen 6. Segunda parte de “Jardín de estrellas”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de

Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)

Nuevamente, es la imagen la que nos golpea con un final desconcertante, inesperado por no contar con su pareja verbal y por hacer que el lector pase de la felicidad más absoluta contemplando el frondoso vergel de Maikel a observar a Maikel convertido en abono de su jardín. La imagen en sí es sorprendente para un adulto, pero mucho más para un niño, “una expresión verbal puede pasar desapercibida a cualquier lector y más a un niño. Pero traducida en imágenes, con el aditivo de las sensaciones y de la inmediatez, causará mayor impresión” (Cervera, 1992: 262). Las imágenes ubican la interpretación infantil del texto dentro de una perspectiva mucho más adulta, lo posiciona en una cultura más madura (Nodelman, 2010). La mente infantil jamás (o rara vez) idearía un final así para Maikel. Se conjugan entonces las dos perspectivas: la infantil y la adulta, representadas en el verbo y la imagen.

Se desarrollan las competencias pragmáticas del discurso a través de la ilustración, tanto cuando esta contradice al texto, como cuando aporta un sentido añadido no reflejado verbalmente (Fernández Quirós, 2010). A medida que el niño crece, crece también la habilidad de establecer relaciones y nexos entre los distintos elementos de la minificción hipermedial y entre los distintos episodios de la misma, lo que redundará en un desarrollo óptimo de su esquema narrativo.

En los *Corto cuentos* se da todavía una disrupción más dentro de la concepción genérica microtextual. Ya no podemos decir como Valls que: “debe caber en una página, para que el lector pueda abarcarlo mediante un vistazo, obteniendo así una primera impresión espacial y de sentido” (2007: 121). Porque el texto se disgrega, se expande hasta unificarse como láminas visuales acompañadas de una única oración, que representa toda acción y toda escena, como aquella posmoderna “Microepopeya” de Álvaro Tato.¹² Se incita al niño a una lectura pausada, estadio a estadio, página a página. Se fragmenta la unicidad textual del micro a esa página exclusiva. No se abarca el texto completo, como no se abarca el final, por inesperado y reflexivo.

Un rasgo común de casi todas las obras estudiadas, es su carácter compilatorio con una marcada ausencia de paginación. No es más que un reflejo de esa fragmentariedad tan propia de las sociedades capitalistas, tan representativa del nuevo milenio, y que “asumen la fragmentación como un modo de diversificar y singularizar los componentes de un todo” (Yepes, 1996: 7-7).

3. Conclusiones

Los ejemplos vistos hasta ahora no vienen más que a poner de manifiesto la proliferación de las minificciones en la literatura infantil, un terreno hasta la fecha prohibido para tal género. Es conveniente por tanto desterrar la idea preconcebida de que, al no ser los niños capaces de entender muchas cosas, es necesario pasarlas por el tamiz de la simplificación, que tantas veces desemboca en la más estúpida moñería. Sería recomendable “establecer una comunicación natural, sin afectaciones de ningún tipo” (Chericián, 1995: 11).

Son precisamente los procedimientos internos del microrrelato los que golpean y revitalizan los planteamientos austeros y rancios del panorama literario infantil.

¹² I Zarpó. / II Le despidieron. / III Mató a un monstruo marino. / IV Llegó al país del mago. / V Resolvió tres enigmas. / VI Mató al mago. / VII Volvió. / VIII Casó con bella. (2000: 30) Aun en su carácter narrativo, se adscribe genéricamente a la poesía (al menos, si hacemos caso de las características paratextuales –formato, editorial– en que se publicó).

Inyectan aire fresco, desde su disrupción, para reivindicar una vez más la reflexión iseriana que, comprometiendo la imaginación, defiende que “la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa” (1987: 216). El terreno literario ha ido abonándose desde las últimas décadas del siglo pasado, en pro de una literatura de calidad que representara para el niño más que un instrumento didáctico.

La especial configuración del cuarto género y las posibilidades del tándem verbo-imagen, hacen de él un apetecible recurso literario para las mentes en formación. La brevedad, tan propia de la infancia, viene ahora cargada de recursos desconocidos y abofetea, con cariño, a los lectores pasivos. Es un incentivo, en toda regla, de las conciencias dormidas, piedra angular de la competencia lectora y amuleto para la consecución de lectores habituales.

El valor pragmático de la minificción se ve engordado con rasgos discursivos como el fragmentarismo o la fractalidad (lo individual, lo colectivo) y con finales sorprendidos, dentro del ámbito formal. Se desbarata la preconcepción de las clausuras cerradas y felices, acto que obliga al niño a no dar por asentado nada y a esperar lo inesperado. La inclusión de estos desenlaces es un fenómeno novedoso dentro del ámbito de la literatura infantil, puesto que no solo se rompe con toda la tradición literaria, sino que se muta la común y extendida calificación del niño como ser inocente.

Concluyendo, la literatura ya no es solamente un instrumento didáctico, adoctrinador, previsible..., sino que, gracias al microrrelato entre otras muchas manifestaciones literarias, proporciona juego y descubrimiento y no deja indiferente. Se favorece, por tanto, la participación de un lector dinámico. Rompe disruptivamente con el planteamiento tradicional de educación literaria como mero acto de lectura en el que se decodifican signos.

El trasvase de la minificción del campo adulto al infantil no viene más que a poner en evidencia la idea de la necesidad de obviar el adjetivo infantil y dejar simplemente el sustantivo ‘literatura’ con toda la amplitud que ello conlleva. Permitiendo así que los artificios literarios del mundo maduro pasen a formar parte del infantil, aun con carácter disruptivo o precisamente por el mismo.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, Fernando. “El hombrecito vestido de gris”. *El hombrecito vestido de gris y otros cuentos*. Ilustraciones de Ulises Wensell. Pontevedra: Kalandraka, 2014, 9-17.
- Álvarez Ramos, Eva. “Ficción mini: La incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio”. *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019, 99-112.
- Andrés-Suárez, Irene. “El microrrelato caracterización y limitación del género”. *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2010, 155-79.
- Andrés-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Borges, Jorge Luis. “Nueva refutación del tiempo”. *Otras inquisiciones. Obras completas*. Volumen 2. Barcelona: Círculo de lectores, 1992, 351-65.
- Bruno, Pep. *Cuentos mínimos*. Ilustraciones de Goyo Rodríguez. Madrid: Anaya, 2015.

- Crespo, Borja y Chema García. *Corto cuentos*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2009.
- Cervera, Juan. “En torno a la literatura infantil”. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 12 (1989): 157-68.
- Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero. Universidad de Deusto, 1992.
- Chericián, David. “Escribir para niños”. *Hojas de Lectura* 37 (1995): 11-13.
- Colomer, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. 2.ª edición ampliada y revisada. Madrid: Síntesis, 2010.
- Croce, Benedetto. “Qué es el arte”. *Breviario de estética*. 2002, 11-44.
- García Padrino, Jaime. *Historia crítica de la literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons, 2018.
- Fernández Quirós, Esther. “El arte y la literatura infantil y juvenil a través de un modelo de álbum ilustrado”. *Hekademos, Revista Educativa Digital* 7.3 (2010): 55-69.
- Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique. *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Coord. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987.
- Jolles, Andre. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1958.
- Langmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Navarro Romero, Rosa. “El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua”. *Castilla. Estudios de literatura* 4 (2013): 249-69.
- Nesquens, Daniel. *Diecisiete cuentos y dos pingüinos*. Ilustraciones de Emilio Urberuaga. Madrid: Anaya, 2000.
- Nodelman, Perry. Las narrativas de los libros álbum y el proyecto de la literatura infantil. Coord. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer María Cecilia Silva-Díaz. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro álbum*. Barcelona: Banco del Libro-GRETEL, 2010, 18-31.
- Pinto & Chinto. *Animalario*. Pontevedra: Kalandraka, 2011.
- Reinoso, Susana. “Auge del microrrelato, el arte de escribir ni una palabra de más”. *La Nación*, 17 de junio de 2006, s. p. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/auge-del-microrrelato-el-arte-de-escribir-ni-una-palabra-de-mas-nid815413>
- Tato, Álvaro. “Microepopeya”. *Libro de Uroboros*. Madrid: Hiperión, 2000.
- Trabado Cabado, José Manuel. “El microrrelato como género fronterizo”. Comp. David Roas, *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros, 2010, 273-98.
- Turrión Penelas, Celia. “La ambigüedad de significado en el álbum y su lector implícito. El ejemplo de *El Túnel* de Browne”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* 5.1 (2012): 60-78.
- Valls, Fernando. “Sobre el microrrelato: otra filosofía de composición”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Llibros del Peixe, 2007, 11-39.
- Valls, Fernando. *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos de Vigía, 2010.

Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4 (1996): s. p. Disponible en: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?culture=es&navid=201

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004a.

Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de Literatura* 66.131 (2004b): 5-22