

Aproximación cronológica de las definiciones de la minificción y del microrrelato en Hispanoamérica y una apuesta por una teorización de su historia

Chronological approximation of the definitions of minifiction and micro-story in Latin America and a commitment to a theorization of its history

GLORIA ANGÉLICA RAMÍREZ FERMÍN

Universidad Autónoma Metropolitana, México

ramirezferming@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6610-1283>

Recibido: 22.11.2019. Aceptado: 28.12.2019.

Cómo citar: Ramírez Fermín, Gloria Angélica, (2020). “Aproximación cronológica de las definiciones de la minificción y del microrrelato en Hispanoamérica y una apuesta por una teorización de su historia”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27: 29-52.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.29-52>

Resumen: Este artículo analiza las definiciones del microrrelato y la minificción con el propósito de hacer un recuento de sus aportaciones, al tiempo que propone una revisión de la historia del género para ampliar sus estudios y presentar otra línea de investigación, misma que comprenda sus principios estético-genéricos para dar cuenta de la función artística y social que tienen dentro de la tradición literaria. A su vez permite reflexionar sobre qué consideramos como “relato” en la actualidad, dado que la minificción, sobre todo, se distingue por admitir como textos literarios manifestaciones con ausencia narrativa, incluso, sin contar con un soporte textual.

Palabras clave: minificción; microrrelato; vanguardia; crisis; Hispanoamérica

Abstract: This article analyzes the definitions of micro-story and minifiction in order to recount their contributions, while proposing a review of the history of gender to expand their studies and present another line of research, which includes its aesthetic principles to account for the artistic and social function they have inside the literary tradition. At the same time, it allows us to reflect on what we consider as a “story” today, given that the minifiction is distinguished by admitting devoid narration texts, even without a textual support.

Keywords: minifiction; micro-story; avant-garde; crisis; Latin-America

INTRODUCCIÓN

En 1998 tuvo lugar en la Ciudad de México el Primer Encuentro Internacional de Minificción. Más de veinte años han pasado y es momento de hacer una reflexión sobre las definiciones y aproximaciones a este género. Actualmente contamos con dos términos: minificción y microrrelato, que si bien no son sinónimos, pueden dar cuenta de la cantidad de relatos breves con una construcción narrativa breve cuyas coincidencias y diferencias trataremos de anotar a continuación. De este modo, observaremos cómo se ha ido delimitando tanto los nombres de este tipo de texto, cuanto sus rasgos constitutivos.

Otro de los objetivos de esta comunicación es hacer un diálogo con la crítica para realizar un estado de la cuestión. Es importante saber en dónde estamos situados para identificar qué aspectos han sido estudiados e incluidos en las investigaciones actuales y cuáles falta por indagar en la crítica Hispanoamericana. De esta suerte, al final proponemos una reflexión que invita a observar cuál es la función del microrrelato, como una pauta de la “crisis” del arte narrativo que se originó en las vanguardias y que ha perdurado hasta nuestros días.

UNA MIRADA A LAS DEFINICIONES EN HISPANOAMÉRICA

Las definiciones de la crítica, si bien han ayudado a ceñir cada vez más la interpretación del género, se componen –en su mayoría– de la descripción de algunos de sus rasgos formales, que dicho sea de paso también podemos encontrar en otras formas literarias. Asimismo, el problema de su clasificación tampoco ha permitido avanzar en su análisis. Este hecho provoca que la mayoría de los estudiosos se enfoquen en la descripción y registro de su estructura breve y dejen de lado cuál es el mecanismo que impera en la lógica de este tipo de narrativa. Si bien es necesario descubrir el mecanismo que continuamente permanece de microrrelato en microrrelato a lo largo de la tradición literaria, también es importante saber cuál ha sido su función en la literatura, es decir, cuál es su principio estético-narrativo que lo distingue o particulariza de los demás géneros breves.

Como dijimos, es necesario revisar las aproximaciones teóricas, las propuestas y definiciones más citadas por la crítica para mostrar el camino que ha seguido la discusión académica sobre el tema. En primera instancia, la investigadora cubana Dolores M. Koch, en 1986, en la

introducción de su tesis doctoral *El micro-relato en México*, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, anticipa que

cualquier intento de clasificación resulta arriesgado y ha de ser, por su propia naturaleza, provisional como lo es el género mismo, ya que toda la energía que propicia su advenimiento pronto se rebela ante los cánones que establece. (Koch, 1986: 1)

En resumen, señala que el microrrelato en la obra de Torri, Arreola y Monterroso se caracteriza por su afán de brevedad, la preocupación por el lenguaje, la universalidad –que también refiere como intertextualidad–, la inclusión de elementos lúdicos (en el que incluye el humor como principal motor del juego literario), y, asimismo, por su originalidad, es decir, la *sorpresa* que ocasiona en sus lectores (Koch, 1986: 227-230).

Posteriormente, al surgir más artículos y trabajos sobre el microrrelato, Koch amplió sus argumentos y publicó su escrito “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” en el 2000, sobre el cual concluye:

En el minicuento los hechos narrados, más o menos, realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor. Esta distinción no siempre es fácil (Koch, 2005, s.p.).

Para Koch, en el *minicuento* hay *un acontecimiento o una acción concreta* que da sentido al texto, o sea, ocurre un final cerrado que culmina y da sentido a la historia, mientras que en el *micro-relato* el final es abierto porque se vale de una *ocurrencia* del “autor”, es decir, el lector debe construir un desenlace a partir de las “pistas” que encuentre en la historia. Sin embargo, esta reflexión deja por fuera los finales ambiguos que abundan en estos géneros.

Más allá de señalar el tipo de desenlace de esta práctica textual, lo importante es reconocer el sistema tácito de reglas y unidades que se cumplen en el microrrelato y en el minicuento para que sean considerados como tales, pues como bien se sabe, los finales cerrados y abiertos no son rasgos exclusivos de un solo género. Esta reflexión

descartaría la posibilidad de analizar, por ejemplo, a los *crímenes* de Max Aub como microrrelatos. En todo caso, según la apreciación de Koch, resultarían *minicuentos* porque tienen un final cerrado y se dejaría de lado su configuración estructural y su articulación narrativa.

Edmundo Valadés, gran difusor de la minificción con su revista *El Cuento. Revista de imaginación*, en 1990, publicó “Ronda por el cuento brevísimo”,¹ donde explica la necesidad de prestar atención rigurosa al género:

desestimado en mucho como creación menor, la del miniaturista, el cuento breve o brevísimo no ha merecido ni recuento, ni historia, ni teoría, ni nombre específico universal, como lo demanda Marco Antonio Campos, salvo los que, desde la revista *El Cuento*, le dimos de minicuento o minificción, y que ha ido generalizándose. (Valadés, 1990: 191).

De esta suerte, su publicación fue el espacio literario en el que por primera vez se acuñaron los términos minicuento y minificción en México. Para el sonoreense la necesidad de una nominación del género era prioritaria, de este modo los lectores y los escritores podían comprender bajo qué preceptos dirimió su elección y su edición de textos breves para su publicación en *El Cuento*. El periodista, después de arrojar múltiples nombres² para el género, finalmente fijó los elementos con que debía contar una minificción o un minicuento:

es al fin también perdurable creación literaria cuando ciñe certeramente su mínima, pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio e impecable oficio prosístico, y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal, como señala José De la Colina para los que él llama ‘cuentos rápidos’. La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia, o chiste. Tiene que ser ni más ni menos que eso: minificción. (Valadés, 1990: 193).

¹ Cabe decir que la labor de Edmundo Valadés como difusor de la minificción por medio de su revista *El Cuento. Revista de imaginación* fue significativa, pues en dicha publicación se halla el germen de lo que hoy día se considera el “canon” de la minificción y el microrrelato. Por ejemplo, la antología de Lauro Zavala *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2002.

² “Minificción, minicuento, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula o revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, ardid o artilugio prosístico, golpe de gracia o trallazo humorístico, sea lo uno o lo otro...” (Valadés, 1990: 193).

Su definición tiene un soporte descriptivo; no hay una reflexión que conlleve a una interpretación teórica del género. No obstante, tampoco hay que considerar inválida su propuesta, pues se entiende que su discurso está focalizado en una perspectiva editorial y no crítica, hecho que se comprueba más adelante cuando dice: “para aludir a lo que debe ser este género, parto de la base, tentativa, arriesgándome a pisar terreno muy resbaladizo, de considerar minificción al texto narrativo que no exceda de tres cuartos de cuartilla” (Valadés, 1990: 193), perspectiva anotada desde el campo del diseño editorial.

Después de describir sus pautas para definir ambos términos – minicuento y minificción, puesto que para él eran sinónimos– incluyó una mirada retrospectiva del origen del género a partir de la “evolución” del cuento antiguo:

el cuento brevísimo es de invención oriental, quizás más particularmente china [...] En libros sagrados o históricos, de la más remota antigüedad [...] En *El Talmud*, o en sus similares árabes, hindúes, etcétera, proliferan casi siempre propuestos como sabios consejos metafóricos de una religión, de una ética o de una tradición en los usos y costumbres, deviniendo a veces en minificciones, porque, aunque no se lo hubieran propuesto, a sus autores, generalmente anónimos, les brotó de pronto (sic) género. (Valadés, 1990: 194)

Esta visión es problemática pues comprende que la particularidad de las *minificciones* y de los textos antiguos breves se limita a la preservación de costumbres, la conservación de sus conocimientos, así como a dar sentido a cierta cosmogonía mítica o religiosa, cuando, en realidad, el único punto en común entre algunos cuentos de la antigüedad y la *minificción* y el *minicuento* (así como el término *micro-relato* de Koch) es su reducida composición estructural. Por último, Valadés, al igual que Koch, determina que el final inesperado es una cualidad fundamental del género: “lo que opera en las minificciones certeras o afortunadas es un final inesperado de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo” (Valadés, 1990: 194).

Otras cualidades indispensables para el género son, según el sonorensé, el humor, el ingenio, la brevedad y la sorpresa. Ahora bien, de aplicarse puntualmente sus consideraciones quedarían fuera muchos

microrrelatos que no contienen en su textualidad los mismos principios estructurales, estéticos y temáticos, de modo que se restringiría en demasía al género.

En el mismo sentido que Valadés, la investigadora colombiana Nana Rodríguez Romero, en su libro *Elementos para una teoría del minicuento* (1996)³, sitúa el nacimiento del género en la Antigüedad. Considera que el cuento oriental, el cuento europeo de la Edad Media, los cuentos hindúes, el proverbio y el cuento chino, así como la literatura hebrea y árabe, son las principales fuentes de origen del minicuento, pues su perduración y transmisión de generación en generación ha posibilitado su evolución desde el cuento antiguo hasta el cuento moderno y el contemporáneo.

Ahora, cabe decir que los cuentos antiguos son breves porque dicha estructura concisa permitió su fácil transmisión de generación en generación. El “minicuento”, la minificción y el microrrelato, por su parte, tal como los conocemos no tienen algún propósito social, su intención es recreacional y artística. Por tanto, la “función” social y literaria de los cuentos antiguos en comparación con el microrrelato y la minificción distan en tener el mismo propósito, aunque su estructura sea similar.

En 1997, Violeta Rojo en su tesis de maestría, que posteriormente se convirtió en su libro *Breve manual para reconocer minicuentos*, señala algunos de los rasgos formales más sobresalientes del minicuento para delimitar su composición:

es una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas⁴ (Rojo, 1997: 25).

³ Nana Rodríguez Romero, *Elementos para una teoría del minicuento*, Colibrí Ediciones, Tunja, 1996. Entendemos que la investigadora propone el nombre “minicuento” pensando también en las características de la minificción y del microrrelato.

⁴ De la misma forma en que lo comprende Nana Rodríguez, observamos que la investigadora venezolana al bautizar como “minicuento” a los ejemplos que propone en su libro también considera textos que son considerados como microrrelatos y minificciones.

Su argumento se ciñe a la característica patente de la brevedad y a recursos literarios que la sostienen como la elipsis y la “economía” de modos. Asimismo, concibe que el género tiene propiedades “mutables” o “proteicas”, en otras palabras, el minicuento –y se supone que también el microrrelato– puede nutrirse de otros géneros. Entonces, se comprende que el género utiliza diversas estrategias narrativas y de ahí surge su condición “mutable”; no obstante, se observa que el uso de otras formas discursivas en el minicuento es un artilugio artístico y no constituye una alteración en su constitución genérica breve, pues, de otro modo, estaríamos hablando de “subgéneros” del minicuento.

En el 2000, Lauro Zavala publicó *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, en la que menciona: “he decidido utilizar el término *minificción* para referirme a los textos en prosa cuya extensión no rebasa las 400 palabras” (Zavala, 2000: 13)⁵. Se comprende que el investigador ya tenía conocimiento de los conceptos previamente tratados por la crítica, pero decidió plantear su propuesta por medio de mecanismos cuantificables. Es decir, los clasificó según el número de palabras que tenían los textos. En su libro *La minificción bajo el microscopio* (2006) menciona que el *micro-relato* tiene un carácter experimental y moderno, y consta de menos de 200 palabras; por su parte, el minicuento es de carácter clásico, con una extensión menor a 400 palabras. Por último, la *minificción*, menor a 200 palabras y de corte posmoderno, es un texto predominantemente narrativo. Asimismo, concibe que tanto el minicuento como el micro-relato son minificciones, pero no explica por qué lo considera de esa forma⁶.

Poco después, en su trabajo *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza* (2009), Zavala continuó con los mismos criterios taxonómicos, pues en su escrito “Seis propuestas para un género del tercer milenio” (cuyo título es una alusión directa al famoso ensayo de Ítalo Calvino: “Seis propuestas para el próximo milenio”)⁷, publicado en el mismo libro, sólo agregó algunos rasgos formales de la

⁵ El mismo Lauro Zavala ya había organizado, poco antes, el “Primer Encuentro Internacional de Minificción”, en la Ciudad de México, en 1998, del cual no se publicaron actas.

⁶ Véase el “Glosario para el estudio de la minificción”, en *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 224-225.

⁷ Calvino afirma que la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad, y saber *empezar y acabar* un relato son las características que debe tener la literatura, en general, del siglo XXI.

composición de dichos géneros. Para él, la brevedad, la diversidad, la complicidad, la fractalidad, la fugacidad y la virtualidad son los umbrales de la producción literaria contemporánea, que corresponden con los principios artísticos del *minicuento*, de la *minificción* y del *micro-relato* (Zavala, 2009: 57-71).

Sorprenden sus definiciones cuantitativas, ya que resulta poco operativo, o poco funcional, considerar y delimitar un género literario por la cantidad de palabras. Si bien menciona algunas “etapas” de la tradición literaria, como la *clásica*, la *moderna* y la *posmoderna*, para particularizar las características del *minicuento*, *micro-relato* y *minificción* respectivamente, no las explica de manera puntual, cuestión que vuelve compleja la comprensión total de sus argumentos críticos.

De hecho, ya el investigador argentino David Lagmanovich, en su libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), responde a los postulados de Zavala y menciona que el *conteo* de palabras no es un factor determinante para definir un género, de modo que propone otro término para comparar el “grado” de narratividad de los microrrelatos y de las minificciones:

Los microtextos se definen como tales a raíz de una condición material: la extensión, que en definitiva significa número de palabras (aunque no se pueda dictaminar en forma absoluta cuál deba ser el número que opera como bisagra para que un microtexto lo sea o deje de serlo). Las minificciones no solamente son eso, sino además textos configurados por la especial visión y los no menos especiales procedimientos de la ficción literaria. Por ejemplo, tanto un breve poema como también un breve e imaginativo texto publicitario son, por su extensión, microtextos; y cuando resulte posible considerarlos también minificciones, ello ocurrirá en la medida en que podamos recibir en ellos la función estética, que por cierto no está limitada un solo tipo de textos. (Lagmanovich, 2006: 26)

Es en este momento en que se hace una propuesta para distinguir el microrrelato de la minificción. Concordamos con Lagmanovich porque la composición literaria de los textos breves se determina por medio de su estructura, su estética, y sus procedimientos narrativos, y no por el número de palabras. Por el contrario, el investigador argentino refiere que, en principio, es preciso partir de lo que se considera “ficción”:

Son ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un

incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien sanciona el definitivo apartamiento de aquella. (Lagmanovich, 2006: 26)

Para él, el elemento principal del género es la narratividad, condición que en efecto resulta la más importante, puesto que de su configuración parte la brevedad. Más adelante, el estudioso concluye que: “cuando un microtexto es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en presencia de un microrrelato” (Lagmanovich, 2006: 26), propuesta que ya vislumbra una respuesta lógica acerca de las diferencias compositivas y estructurales entre la minificción y el microrrelato.

De esta forma, se comprende que no todo *microtexto* –o sea, un texto breve– es necesariamente literario, pues debe representar una “ficción mínima”, o sea una *minificción*. Sin embargo, esto no es suficiente para su definición, pues “la ficción” parte de un ejercicio imaginativo que no necesariamente constituye un relato. La ficción puede originarse no sólo desde un soporte lingüístico, sino también mediante un soporte visual (como una estampa) o articulado corporalmente (como la mímica). Entonces, si en esa “ficción mínima” se hallan rasgos narrativos, y si este último elemento es el que predomina, estamos ante un “relato mínimo”, o sea un *microrrelato*. Esta reflexión se acerca un tanto más a la descripción del pretendido y anhelado modelo genérico. Así pues, sobre la terminología del género, el argentino considera que

entender los vocablos minicuento y microrrelato como sinónimos, eliminando un corte taxonómico innecesario, permite al crítico concentrarse en las verdaderas características de estas construcciones para avanzar en su conocimiento. (Lagmanovich, 2006: 26)

Propuesta que resulta sensata. Se entiende que por medio de este razonamiento, los estudiosos pueden enfocarse en otras particularidades del género y no seguir estancados en el mismo asunto. Es notorio que, en adelante, la crítica, principalmente europea, pocas veces retoma el término “minicuento”.

En 2008, la investigadora española Irene Andrés-Suárez, en su trabajo *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, también se

apoya en lo narrativo para explicar su concepto y dirime su propuesta en la misma vertiente que Lagmanovich:

cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un microtexto narrativo en prosa de condición ficcional —que remite a la condición imaginaria del universo representado—, sustentado en la narratividad, factor este último que permite distinguirlo de otras modalidades prosísticas también breves que se vienen designando con el nombre de minificción y que, por lo general, están desprovistas de sustancia narrativa (véanse al respecto los capítulos que dedicamos en este libro a la nomenclatura y a los rasgos singularizadores del microrrelato). Dicho de otro modo, para que un texto dentro de esta categoría literaria debe cumplir [*sic*] dos requisitos imprescindibles: a) la brevedad y, b) la narratividad; es decir, además de ser breve y de estar escrito en prosa, tiene que contarnos una historia, pues no hay microrrelato sin un sujeto actor y sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y tiempo, aunque sean mínimos). (Andrés-Suárez, 2008: 9-10)

En el mismo sentido, Andrés-Suárez determina que la minificción carece de narración, pues, en ausencia de una composición narrativa, la decodificación del texto y el procedimiento de lectura no es el mismo. La narración ya no es un hecho implícito en lo escrito sino en la imaginación.

Para dar un ejemplo de lo que Lagmanovich y Andrés-Suárez consideran *minificción* propongo las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, ya que algunas de ellas se valen más del contraste, la comparación y la descripción que del desarrollo de una historia. Como muestra las siguientes *greguerías*: “La morcilla es un chorizo lúgubre” (Gómez de la Serna, 1991: 99)⁸, “Era tímido como un perro debajo de un carro” (99), “El cometa es una estrella a la que se al ha deshecho el moño” (99), “Los tornillos son clavos peinados en medio” (99), “Motocicleta: cabra loca” (108) son demostraciones de minificciones, más no de relatos.

Como muestra la anterior *greguería* “Motocicleta: cabra loca”. No hay un argumento que concilie el contraste entre el campo semántico de “motocicleta” por un lado, y el campo semántico de “cabra loca”, por otro. La posible conexión entre los sustantivos está sugerida pero no explicada. En este sentido, el elemento que relaciona la moto con la cabra

⁸ En adelante referiré sólo el número de página de las *greguerías* ya que todas proceden del mismo libro.

es el sonido porque ambos producen un ruido similar. Vale plantearse la pregunta: ¿es suficiente la oposición de ambos para argüir un desarrollo narrativo? la respuesta sería: no, lo que existe es una alusión a la representación de la narrativa, es decir, una pre-concepción de un relato en el que su indicio debe resolverse por medio de la búsqueda de una posible causa o unión lógica que correlacione a los dos elementos: la moto y la cabra, cuyos campos semánticos son considerablemente distantes entre sí.

De esta suerte, las *greguerías*, y otros discursos similares, sólo se consideran narrativos si se encuentran insertos en un contexto literario puesto que por sí mismos no cuentan con el soporte de la articulación narrativa, es decir, de la causalidad que explique el “porqué” sus elementos gramaticales (sustantivos en este caso) se relacionan en un mismo plano narrativo, ya sea real o imaginario, y que de su posterior lectura se infiera un sentido o una interpretación de lo escrito.

Las *greguerías* ramonianas sólo tendrán lógica dentro de un contexto estético y literario del absurdo y la ironía, pues sólo así se podría pensar en la ideología que permea en su propuesta de ser una composición o una manifestación de una discursividad narrativa artística. Quizá, aventurados por la imaginación, las *greguerías* fuera del contexto literario sean comprendidas como chanzas sin un trasfondo estético.

Por último, para Andrés-Suárez la cuestión de la extensión es otro factor importante. En su trabajo “El microrrelato: caracterización y limitación del género” refiere:

sobre la extensión formal del microrrelato hay distintas opiniones, que van de un texto de pocas líneas, una página, hasta tres o cuatro páginas. Como L. Zavala, pensamos que, idealmente, no debería rebasar la página impresa para poder ser leído de un único vistazo, lo que refuerza la unidad de impresión. (Andrés-Suárez, 2010: 168)

En este mismo sentido, sobre la “amplitud” ideal de estos géneros breves, se manifiesta Rojo en su artículo “El minicuento, ese (des)generado”, donde menciona que, por lo general, el *minicuento* no supera la *página impresa*.

Sin embargo, esta característica de índole cuantitativa se encuentra sujeta más a la cuestión editorial que a la narrativa (Rojo, 2010: 241), ya que la extensión del texto también depende de la elección de la fuente, del tamaño de la misma, los espacios, la diagramación, entre otros

cuidados de índole del diseño editorial. Por tanto, la “amplitud” menor a una página impresa no constituye un elemento esencial de la configuración de la minificción o del microrrelato, pues hay casos en que algunos superan la página y media.

En el 2008, el investigador Fernando Valls, en su libro *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, una vez revisados las anteriores aproximaciones al concepto de microrrelato, minicuento y minificción, plantea su propia definición:

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. (Valls, 2008: 20)

Sigue los mismos principios cualitativos que los demás estudiosos, así como algunas temáticas tratadas por la crítica, como la intertextualidad, la ambigüedad y el humorismo. Vale decir que Valls ya no considera a la minificción y al microrrelato como géneros equivalentes o sinónimos, pues es claro que su definición sólo abarca este último término. No obstante, es notorio que señala la “sugerencia” para decir que el microrrelato no cumple con el elemento de la *continuidad*, característica necesaria para la composición de un relato o un “micro” relato. Su apreciación de la “sugerencia” coincide con el razonamiento de Lagmanovich y de Andrés-Suárez sobre la estructura de la minificción, o sea, de aquellos textos breves que no cumplen con el elemento de la narratividad con causalidad que configura una continuación tácita del relato.

El investigador David Roas explica desde otra perspectiva al microrrelato, pues considera que es un subgénero del cuento y que no tiene rasgos propios que particularicen su estética y composición narrativa. En su trabajo “El microrrelato y la teoría de los géneros” (2008) refiere:

Las distintas aproximaciones teóricas han acabado más bien por identificar variedades o tendencias del microrrelato, y no por definirlo (distinguirlo) frente al cuento. Y creo que ello se debe a que esta forma

narrativa que hemos de dado en llamar “microrrelato” no es otra cosa que una variante más, entre muchas posibles, del cuento literario. A estas alturas, negar el uso o la propia denominación “microrrelato” resulta algo absurdo [...] Aunque asumiendo que tal identificación viene determinada por “presiones paratextuales”, por un acuerdo social, y no por rasgos textuales exclusivos de esta forma narrativa. (Roas, 2008: 47-48)

Es cierto que para delimitar el género se debe partir de un estudio que incluya tanto sus rasgos exclusivos, tales como el tipo de discurso, los elementos formales y los pragmáticos, cuanto sus rasgos temáticos, como la intertextualidad y el humor, que son elementos recurrentes en el microrrelato, pero no esenciales, como bien señala Basilio Pujante Cascales en su tesis doctoral⁹.

Roas describe con mayor profundidad esta propuesta en su escrito “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”, en el que determina que las cuatro cualidades que comparte con el cuento son, en primer lugar, cuestiones discursivas como la narratividad y la hiperbrevedad. En segundo lugar, ubica los aspectos formales, tales como la trama, los personajes, el espacio, el tiempo, la ausencia de diálogos, los tipos de finales, el título y la experimentación lingüística. Tercero, explica que ambos –microrrelato y cuento– desarrollan los mismos temas, como la metáfora, la ironía, el humor, la parodia y la crítica. Por último, anota los rasgos pragmáticos coincidentes, como el impacto de la lectura y la participación activa del lector (Roas, 2010: 13-14).

Concordamos con el autor en que estas no son características exclusivas del microrrelato, pues en la actualidad otras prácticas literarias como el teatro breve también las incluyen. Por ejemplo, Juan Armando Epple, en su artículo “Teatro breve y minificción”, explica que en el teatro breve la inclusión de personajes genéricos es un hecho que comúnmente también encontramos en el microrrelato. Sobre este tipo de teatro, el investigador chileno explica que

la acción dramática no describe todas sus etapas, sino que se enfoca en un momento clave, muchas veces de resolución abierta o conjetural. Y como en la minificción, incorpora otros géneros para subvertir sus códigos

⁹ Al respecto de la intertextualidad, el investigador español opina que: “Estamos, como vemos, ante un elemento de gran incidencia en la minificción, lo cual no debe llevarnos a considerarlo un ingrediente básico del género como sí lo eran la narratividad o la hiperbrevedad” (Pujante, 2013: 287).

mediante la parodia, la ironía o el humor, transgrediendo reglas y modelos consagrados” (Epple, 2008: 137-138).

Así pues, el investigador chileno describe ciertos rasgos que se creen exclusivos del microrrelato o la minificción también se encuentran en otros géneros, como el teatro.

Roas señala que las aportaciones de los estudiosos no “han logrado ofrecer una razón estructural que determine la extensión. Como ya he insistido, se han descrito con acierto los rasgos recurrentes, pero estos no justifican porqué la extensión máxima debe ser de una página” (Roas, 2010: 39); reflexión que responde a la propuesta sobre la “amplitud” genérica del microrrelato de algunos investigadores y críticos. En conclusión, señala que el microrrelato es un “subgénero” o una reinención del cuento, pues dice que

la única diferencia que podría distinguirlo del cuento es su hiperbrevedad, pero ésta, como ya dije, más que una característica, es una consecuencia estructural de los rasgos y procedimientos formales empleados, que, insisto una vez más, son los mismos que aparecen en el cuento. (Roas, 2010: 39)

También consideramos que la “hiperbrevedad” no es la característica que delimita al género. Pero, por otro lado, no comulgamos con la idea de que el microrrelato pertenece a una variante o a un subgénero del cuento porque la decodificación de ambas formas narrativas requiere de herramientas de lectura diferentes. Es decir, el lector sabe que ante un cuento contará con cierta unidad de acción, de tiempo y de espacio; mientras que en el microrrelato dichas unidades estarán sugeridas mas no descritas en el texto. Por tanto, se requiere no sólo de una participación activa por parte del lector, sino de una “competencia” lectora que le permita configurar un relato a partir, incluso, de un solo indicio.

Bien vale incluir las observaciones del investigador Domingo Ródenas de Moya, quien no ha sido contemplado por otros estudiosos y cuyo trabajo repasa la cualidad narrativa que es esencial para el género microrrelato. En su artículo “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” retoma, aunque de manera tangencial, la narración como el principal soporte de la composición breve del microrrelato y propone que

la narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto y final: unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga. El microrrelato, pues, debe presentar estos requisitos o, de lo contrario, no puede ser considerado texto narrativo. (Ródenas de Moya, 2010: 185)

Si bien todos los principios anotados aluden a cualquier tipo de narración, hay un punto en particular que resulta sustancial para la configuración del microrrelato y de la minificción que es la causalidad, factor primordial para que un texto –por breve que sea– tenga la posibilidad de construir una continuidad y se convierta en un relato con argumento; y así poder configurar la unidad mínima del hecho narrativo. Por tanto, como ya se adelantó en la introducción, se podría partir de dicho elemento para formular una hipótesis que dé cuenta de la configuración del microrrelato, al tiempo que dé razón de su composición breve y de su capacidad narrativa.

No obstante, el objetivo de esta exposición, más allá de un estado del arte, es mostrar cómo el microrrelato se estudiado por su carácter textual y estructural, y no por su significación histórica. Es decir, no se ha propuesto otra vía de estudio para dar un aporte que dé cuenta del carácter histórico del género.

Sea como sea, nuestro propósito es plantear que por más definiciones formuladas del microrrelato, de la minificción (o del minicuento, incluso), éstas serán solo abstracciones de las mismas, pues el género también es producto de las relaciones históricas de las distintas categorías literarias narrativas (breves o extensas). Considerar esta propuesta ayudará a obtener un conocimiento más pleno del microrrelato y la minificción.

Para aproximarnos a esta tarea, a continuación, analizamos cuál ha sido el principio estético del microrrelato para así abstraer su función dentro de la literatura y distinguir cuál es son sus elementos cualitativos que los particularizan. Luego se podrá descubrir su carácter autónomo, o sea, las reglas propias en las que se desenvuelven.

REVISIÓN DE LAS FUNCIONES Y PRINCIPIOS ESTÉTICOS DEL MICRORRELATO Y LA MINIFICCIÓN

Ahora, para poder comprender su función dentro de la tradición literaria es necesario estudiar cómo se han modificado el proceso de la comprensión de las formas de representación literaria que nos han llevado a considerar como un hecho literario tanto a la novela, que es una múltiple serie de secuencias narrativas insertadas en otras, cuanto al microrrelato, que en ciertos casos se vale nada más de la enunciación de una secuencia que da pie para imaginar las consiguientes escenas.

En la novela el lector tiene que decodificar múltiples signos para llegar a uno sólo, mientras que en el microrrelato sucede a la inversa: a partir de un signo el lector tiene que imaginar múltiples signos para darle un sentido al primero. De esta suerte, algunos estudiosos y críticos literarios han admitido otras manifestaciones que prescinden de una unidad de acción o de un código lingüístico, incluso, y a las que también denominan como minificciones. Posiblemente, por esta razón Zavala afirma que este término (minificcción) es el más abarcador de todos, pues considera todo tipo de “soporte” o manifestación estética que pretende ser narrativa, aunque no contenga un texto escrito.

En otro orden de ideas, para entender cómo un microrrelato y una minificcción son concebidos como textos literarios hay que revisar los planteamientos de Peter Bürger, quien en su brillante libro *Teoría de la vanguardia*, apunta que la creación y comprensión de ciertas formas de representación literaria requieren ser entendidas como respuesta a las condiciones sociales y culturales de la época en que se originan.

Bürger realiza una esclarecedora retrospectiva sobre la finalidad, la producción y la recepción del arte en la Alta Edad Media (siglos V-X), que comprendió el arte sacro; en la época de Luis XIV, el arte cortesano (siglo XVII e inicio del XVIII); y en el auge de la burguesía (siglos XVIII-XIX), y la relación que suponen sus principios estéticos y contenidos temáticos con la institución arte (Bürger, 1987: 100-110).

El investigador llega a la conclusión de que en cada “época” se manifestaron de manera sistemática particulares formas de representación del arte, de modo que los artistas tomaban estos modelos previamente materializados, los combinaban con otros e introducían su estilo particular para evocar los valores del mundo exterior y de la sociedad. En el caso de la literatura, estos modelos corresponden a ciertos géneros literarios con composiciones, artificios e intenciones reconocibles; en

otras palabras, su objetivo era evidenciar ciertos temas fuertemente enraizados en el “interés” social. Por ejemplo, en cuanto a la literatura se puede sugerir en el arte de la Edad Media los modelos compositivos de los juglares y de los trovadores; en los siglos XVII-XVIII se tiene versificación del soneto en la poesía barroca de España; y a finales del siglo XVIII y gran parte del XIX, durante el romanticismo, se puede apreciar el género del *roman*, comprendido como la novela.

Con la llegada de las vanguardias –y su crítica a la institución del arte–, la constitución y finalidad de los discursos textuales ya no se vinculan con los anteriores preceptos compositivos, estéticos y semánticos. Es decir, los tres principios que categorizan a la institución del arte: la finalidad, la producción y la recepción ya no tienen una explicación lógica, ni simbolizan un modelo reconocible, ni funcionan bajo los mismos preceptos, pues se apoyaron en el principio artístico del *shock* o de la sorpresa. De cierto modo, los artistas resignificaron y reconfiguraron los modelos ya preestablecidos, como en la poesía dadaísta de Tristán Tzara, la composición fragmentaria de “enunciados” que derivaron en relatos breves, los *cadáveres exquisitos* de los surrealistas, o las innovaciones metafóricas de las *greguerías* ramonianas. Se buscaba inquietar o incomodar al espectador para tener una reacción de su parte, pues esa era la finalidad que debería tener el arte para los vanguardistas.

Víctor Manuel Osorno Maldonado, en su artículo “La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos”, menciona el modo en que los creadores aplicaron los principios de la vanguardia. El investigador refiere que

poetas y pintores, principalmente, se van haciendo conscientes de su libertad expresiva ante el espacio en blanco y de las incomodidades que esto genera, ya que los receptores estaban acostumbrados a que todo el arte debía tener una explicación racional y un claro eco de la realidad. (Osorno, 2007: 159)

Los géneros literarios ya no podían ser leídos ni comprendidos de la misma manera en que la tradición sugería, lo que resultó en un nuevo modo de “leer” no sólo a la literatura, sino al arte en general, por tanto, surgieron nuevas propuestas semánticas o temáticas en el arte por medio de ciertos formatos o modelos reconocibles como la poesía.

En este sentido Bürger indica que: “Sólo así se convierte la obra de arte en un fin en sí mismo, en el sentido completo de la palabra” (1987: 106), es decir, su función social ya no será la misma que presumía anteriormente ya que produce una novedad. Así pues, aparecieron nuevas formas de representación literaria que provocaron el replanteamiento de su función y propósitos. Cabe recordar aquí los ejemplos antes dados de las *greguerías*¹⁰ como una muestra de un tipo de texto literario que en particular no tienen un desarrollo narrativo, pero que desde los conceptos de una “nueva” literatura se entienden como una intención irónica representada en una inusual “forma” de lenguaje literario. Asimismo, su estructura breve no corresponde a la “largueza” de los cuentos y novelas tradicionales, por lo que se presume que el lector desarrollará nuevas estrategias de lectura para asimilar y dar sentido a estos textos.

Lo más interesante es que se ha llegado a admitir como ficción mínima una hoja en blanco. Por ejemplo, la investigadora argentina Clara Obligado recopiló, en su libro *Por favor, sea breve 2, Antología de microrrelatos*, “El fantasma” de Guillermo Samperio, que es una hoja en blanco en la que sólo encontramos el título, propuesta admitida por los críticos y editores especializados en el género, pues perciben una historia aún en ausencia de un código lingüístico que sustente un relato, es decir, no hay unidad de acción y con ella no hay un suceso que contar (Samperio, 2009: 223)¹¹, y por tanto no hay una lectura.

Por otra parte, aunque el título puede servir de soporte para interpretar el sentido lúdico de la propuesta “narrativa” en el que la ausencia de texto emula la “presencia” de un escrito fantasmal, también hay que observar que un relato –compuesto por una narración que exponga una experiencia– no se debe sostener por sus paratextos sino por lo que dice, es decir, por lo que cuenta. Ante la falta de un discurso narrativo no existe una experiencia en la lectura, pues se trata de cómo el receptor tiene que utilizar su experiencia lectora previa y su conocimiento cultural y social para darle un sentido a esa “manifestación” literaria.

En el caso de “El fantasma”, el lector recurrirá a juicios *a priori* que tenga sobre el folclor, los mitos, las leyendas, lo paranormal, la tradición oral, y demás factores que operan en la carga semántica del sustantivo

¹⁰ Véase las referencias anteriores a Gómez de la Serna.

¹¹ Véase también el experimento del escritor y editor argentino Fabián Vique en “El lector frente a la hoja en blanco” (2015: 43).

“fantasma” para recrear una historia donde no la hay. En este sentido es como se percibe un nuevo modo de “leer” e interpretar estas formas experimentales de la “hiperbrevidad”. A su vez, este proceso de exégesis también se convierte en una experiencia estética, es decir, un nuevo modo de comprender el arte literario de la minificción. Vale señalar que esta situación produce una “crisis” de la narrativa porque el narrador al “reservarse” el esfuerzo de crear un relato con argumento, entonces, su texto ya no cuenta nada. No existe una historia que leer; por tanto, como ya dijimos, no hay una experiencia de lectura, dado que ya no se trata de lo que el narrador cuente al lector, sino de lo el lector tenga que decir sobre el indicio (el título) de la obra.

Es así que acontece una puesta en crisis del propio arte narrativo. Si bien en el microrrelato esta “crisis” no es total, ya que cuenta con las unidades narrativas, es evidente que también consiente ciertos vacíos informativos que hallamos en la minificción.

Otro ejemplo es “Luis XIV” de Juan Pedro Aparicio donde el único contenido es el pronombre “Yo” (2009: 222), en este caso, se comprende la egolatría y sentido de crítica hacia el personaje del título, pero, en todo caso, la semiosis del “relato” queda delimitada por esta condición, porque en este texto no hay unidad de acción, sino un juego de un símil irónico entre el tema del absolutismo y el título.

Para agregar un poco más. Esta crisis del arte narrativo conlleva en sí una transformación total de la tradicional representación del relato literario, en el cual, de manera gradual, se coloca una serie de actos para conformar una unidad de acción. Al mismo tiempo comprende una transformación de los mecanismos de la narración en general.

Sucede así porque una vez implantados los procedimientos para considerar como “narración” un título, o el contraste entre dos sustantivos, entonces ocurre una transformación de los sistemas y formas de representación del arte literario; los cuales llevados a una radical manifestación de omitir cualquier signo lingüístico como un hecho narrativo, ya no se apoyan en el desarrollo sintagmas, sino en indicios, o más bien “guiños artísticos” que aluden al campo semántico de la escritura: una hoja en blanco, signos de exclamación, signos ortográficos, un *frame* (un marco dentro de la hoja), entre otros. Para algunos esta circunstancia bien puede ser exagerada; no obstante, es una realidad que la ausencia de argumentos narrativos dentro de la minificción es cada vez más latente y de a poco se ha instalado también en el microrrelato.

Es cierto que podemos encontrar escasos ejemplos con las cualidades antes descritas, pero bien vale la pena reconsiderar un estudio sobre qué tipo de convenios sociales, culturales y estéticos han operado para concebir un texto carente de un discurso narrativo como un “relato” breve o un microrrelato o una minificción; reflexión que, de cierta forma, lleva a pensar en la pregunta ¿qué se considera cómo “relato” ahora en el siglo XXI?

CONCLUSIONES

En el anterior desarrollo se trató de dar un mapa de las definiciones de la minificción y el microrrelato, en el que observamos que ha existido una tendencia a la descripción por sus rasgos cuantitativos, como el número de palabras y la extensión “máxima” del escrito que no supera la cuartilla. Asimismo, también se incluyen categorías artísticas como el humor, del cual se desprenden la parodia y la ironía.

Otro factor ha sido el tipo de procedimiento artístico que algunos textos tienen para “parodiar” a otro género, o bien para desarticular o resignificar los formatos de la tradición literaria, estrategia que a la que han nombrado como “hibridación”. Un ejemplo es la serie *Epitafios* de Max Aub, en la que se resignifica el formato del epitafio (que es un discurso solemne) y se convierte en un texto cargado de humor negro; en lugar de señalar las bondades del difunto, se hace una chanza de la situación mediante un juego de palabras.

Por último, hay que reconocer que las consideraciones y propuestas de los críticos ayudaron a ceñir cada vez más la esencia del género. Las vertientes expuestas fueron objeto de análisis para estudiosos como Lagmanovich, quien propuso que la esencia del género debe radicar en su narratividad y no tanto en su estructura; propuesta que continuó Andrés-Suárez.

En este mismo sentido, Ródenas de Moya apuntó la causalidad como un principio elemental. Sin este componente sería muy difícil crear una serie de acciones que permitan desarrollar una historia, ya sea en el papel o en el imaginario. Para fines de este artículo, proponemos que de estas consideraciones –la causalidad y la narratividad– debe partir la delimitación del microrrelato.

Su configuración acontece en la composición de la unidad mínima del hecho narrativo, que es la presencia de una sucesión causal (una

causa y una consecuencia). El núcleo de la causalidad promueve la constitución de un relato más extenso, pues suscita la progresión de acontecimientos y con esto la historia se incrementa. De este modo, un predicado (causa) se encuentra subordinado a otro (consecuencia) mediante un nexos que exponga qué tipo de relación tienen y, por consiguiente, se crea una narrativa que el lector desenvuelve en su imaginación. No proponemos una “definición” para minificción pues, como ya observó Lagmanovich, puede prescindir del narrativo.

De nuevo en las definiciones de la crítica, en todo caso, se ha estudiado (la mayoría de veces) tanto a la minificción, como al microrrelato, por principios estructurales –nuestra propuesta anterior también responde al mismo sentido– y se ha dejado por fuera las cuestiones de índole histórico. Todo fenómeno literario se encuentra determinado por la historia. En relación a esta perspectiva filológica de los géneros literarios, Fernando Lázaro Carreter, sobre el poema, declara que: “No es sensato olvidar que muchos de los códigos con que se cifra el poema se han ido formando en la diacronía, y que pueden presentar una configuración distinta en cada sincronía que se considere” (1990: 33); lo mismo se podría aplicar al microrrelato.

La significación del género depende en gran parte de los fenómenos históricos que acontecieron durante su gestación. La minificción y el microrrelato, como otras formas literarias, corresponden a los estímulos de la época en surgen. En todo caso, el arte de las vanguardias representa una innovación tanto ideológica, cuanto estructural y temática de la literatura. Observamos géneros que antes eran de “segunda mano” tomar un sitio relevante, como el caso del epígrafe.

Por su parte, el humor que no era propio de la narrativa creada para la burguesa y de pronto toma un lugar privilegiado, por ejemplo, encontramos la *Antología del humor negro* (1940) de André Breton. Asimismo, la “función” de los géneros literarios y sus mecanismos se resignifica. Como el caso de la novela. La progresión de los eventos se daba, por lo general, en forma gradual y lineal. En la vanguardia, la narrativa tiende a la fragmentación, la ambigüedad y la intederminación. Es así que una vez implantados los procedimientos y estéticas de este periodo, tiempo después, en la posvanguardia es donde encuentran su desarrollo, aceptación e inclusión en el campo cultural.

Cabe hacer un paréntesis antes de culminar. Si bien es cierto que en la época actual la tecnología tiene injerencia en la producción artística. En el caso de la literatura encontramos plataformas que permiten que su

producción editorial y distribución sea más rápida y llegue casi de manera inmediata a una enorme cantidad de lectores. No obstante, la plataforma es la que ha cambiado, pero no su “herramienta”, que es la letra, la palabra, el lenguaje. Utilizamos los mismos signos lingüísticos para la escritura que tenemos desde hace siglos.

A manera de cierre, se concluye que el microrrelato es una muestra y testimonio del lenguaje literario en continuo cambio, pues los procesos históricos de la narrativa permiten desarrollar una competencia lectora, así como la configuración de una narrativa a partir de pocos indicios textuales, incluso, en ausencia de un signo lingüístico. A su vez, es una constante apuesta por el vertiginoso *shock* al que nos acostumbraron las vanguardias.

Una tarea pendiente es expandir este tipo de perspectivas, que, aunque son de un carácter histórico permiten comprender nuevas formas de lectura, así como el modo en que hemos concebido al relato en los últimos cien años después de la aparición de la afamada “Circe” de Julio Torri, pasando por el multicitado “Dinosaurio” de Augusto Monterroso y finalizado con la hoja en blanco.

En esta misma línea, comprender las cualidades estético-genéricas que ha tenido el microrrelato y la minificción dentro de la historia literaria también permitirá identificar con mayor profundidad los principios que han hecho de este género un fascinante fenómeno literario por explorar y no caer en el círculo vicioso de analizar de manera exclusiva su nomenclatura.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés-Suárez, Irene (2008), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.

Andrés-Suárez, Irene (2010), “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-179.

Aparicio, Juan Pedro (2009), “Luis XIV”, en Clara Obligado (ed.), *Por favor, sea breve 2, Antología de microrrelatos*, prólogo de Francisca Noguerol, Madrid, Páginas de Espuma, , p. 222

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, prólogo Helio Pinón, Barcelona, Península.

Calvino, Ítalo (2012), *Seis propuestas para el próximo milenio*, nota preliminar Esther Calvino, César Palma (ed.), trad. de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela.

Epple, Juan Armando (2008), “Teatro breve y minificción”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI, Actas del V Congreso Internacional de Minificción, Universidad Nacional del Comahue*, Buenos Aires, Katatay, pp. 133-143.

Gómez de la Serna, Ramón (1991), *Greguerías, selección 1910-1960*, César Nicolás (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

Koch, Dolores M. (1986), *El micro-relato en México, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Nueva York, University of New York.

Koch, Dolores M. (2005), “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoría/tecn./10recur.htm>, (1-7-2005).

Lázaro Carreter, Fernando (1990), *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

Obligado, Clara (ed.) (2009), *Por favor, sea breve 2, Antología de microrrelatos*, prólogo de Francisca Noguerol, Madrid, Páginas de Espuma.

Osorno Maldonado, Víctor Manuel, “La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos”, en *Valenciana*, 6, p. 159.: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es (19-8-17).

Pujante Cascales, Basilio (2013), *El microrrelato hispánico (1998-2008): teoría y análisis*, tesis doctoral, director Dr. José María Pozuelos

Yvancos, Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Literatura Española.

Roas, David (2008), “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 47-76.

Ródenas de Moya, Domingo (2010), “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 181-208.

Rojo, Violeta (1997), *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, Universidad Autónoma de México.

Rojo, Violeta (2010), “El minicuento, ese (des)generado”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 241-254.

Samperio, Guillermo (2009), “El fantasma”, en Clara Obligado (ed.), *Por favor, sea breve 2, Antología de microrrelatos*, prólogo de Francisca Noguerol, Madrid, Páginas de Espuma, p. 223

Valadés, Edmundo (1990), “Ronda por el cuento brevísimo”, en Alfredo Pavón (ed., prólogo y notas), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 191-197.

Vique, Fabián (2015), “El lector frente a la hoja en blanco”, Peces, Moron, Macedonia, p. 43.

Zavala, Lauro (2004), *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen.

Zavala, Lauro (2006), *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zavala, Lauro (2009), *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*, México, Trillas.