

EL MICRORRELATO: DE LO PROTEICO A LA IDENTIDAD DE GÉNERO

Belén Mateos Blanco

(Universidad de Valladolid. Facultad de Educación. Departamento de
Didáctica de la Lengua y la Literatura. Segovia, España)

mariabelen.mateos@uva.es

THE MICRORRELATE: FROM THE PROTEIN TO THE GENDER IDENTITY

Fecha de recepción: 2-03-2019 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

RESUMEN:

El estudio del microrrelato dirigido a determinar su poligénesis ocupa actualmente un lugar privilegiado en los estudios de teoría y análisis literario. La expansión del género tiene su razón de ser en sus características discursivas, formales, temáticas y pragmáticas, las cuales favorecen su carácter proteico. Extrema brevedad y narratividad son rasgos *sin equa non* del microrrelato, sin embargo, la fusión y mezcla de este con otros géneros; y las concomitancias de semejanza y proximidad entre el microrrelato y otras modalidades textuales provocan desconcierto a la hora de categorizarlo como género autónomo respecto al cuento.

Consecuencia de la hibridación del microrrelato con composiciones narrativas, didáctico-ensayísticas, periodísticas, poéticas, dramáticas, y de las incipientes fórmulas y soportes literarios enmarcados en la posmodernidad, emergen textos cuyas fronteras genéricas se desdibujan. En algunos casos estos textos se postulan como los ascendientes directos del microrrelato; en otros, se plantea una catalogación según su origen: microrrelatos mitológicos, legendarios, parabólicos..., que guardan una estrecha relación con el concepto de intertextualidad; y, por último, en ocasiones, los textos clásicos cambian conscientemente su etiqueta de poesía en prosa, artículo periodístico o cuento por la de microrrelato al contextualizarlos en la posmodernidad.

Describir, examinar y analizar las relaciones de estos textos hiperbreves con otras modalidades literarias revela que el microrrelato posee un estatuto genérico propio entre cuyas características figura una marcada tendencia a la hibridación.

Palabras clave: literatura; género; catalogación; microrrelato; hibridación.

ABSTRACT:

The study of the micro-story aimed at determining its polygenesis currently occupies a privileged place in the studies of theory and literary analysis. The expansion of the genre has its reason for being in its discursive, formal, thematic and pragmatic characteristics, which favor its protean character. Extreme brevity and narrativity are features *sine equanon* of the micro story, however, the fusion and mixing of this with other genres; and the concomitances of similarity and proximity between the micro-story and other textual modalities cause confusion when categorizing it as an autonomous genre with respect to the story.

As a consequence of the hybridization of the micro-narrative with narrative, didactic-essayistic, journalistic, poetic, dramatic compositions, and of the incipient formulas and literary supports framed in postmodernity, texts whose generic boundaries are blurred appear. In some cases these texts are postulated as the direct ascendants of the micro-story; in others, a cataloging according to its originis proposed: mythological, legendary, parabolic micro-stories, which are closely related to the concept of intertextuality; and, finally, at times, the classic texts consciously change their label of poetry in prose, journalistic article or short story to that of micro fiction when contextualizing them in postmodernity.

Describing, examining and analyzing the relationships of these hyper-literary texts with other literary modalities reveals that the micro-story has its own generic status, whose characteristics include a marked tendency towards hybridization.

Keywords: literature; gender; cataloging; micro-story; hybridization

A la vista de los prolijos estudios, investigaciones, revistas de divulgación científica y producción literaria dedicadas al microrrelato, en las últimas décadas, podemos afirmar que actualmente el género se encuentra en pleno apogeo. Sabemos que la condición *sine qua non* para denominar microrrelato a un texto literario es la extrema brevedad; por otro lado, en el transcurso de la historia se han registrado otras formas breves, de extensión análoga a la del microrrelato, que, sin embargo, poseen su propia identidad genérica, tales como la fábula, el epigrama, el cuaderno de viajes, el haiku... Fruto de la hibridación del microrrelato con estas composiciones narrativas, didáctico-ensayísticas, periodísticas, poéticas, dramáticas, y de las incipientes fórmulas y soportes literarios enmarcados en la posmodernidad, emergen textos cuyas fronteras genéricas se desdibujan. En algunos casos estos textos se postulan como los ascendientes directos del microrrelato; en otros, se plantea una catalogación según su origen: microrrelatos mitológicos, legendarios, parabólicos..., que guardan una estrecha relación con el concepto de intertextualidad; y, por último, en ocasiones, los textos clásicos cambian conscientemente su etiqueta de poesía en prosa, artículo periodístico o cuento por la de microrrelato al contextualizarlos en la posmodernidad.

Sin embargo, la correspondencia entre otras formas breves y el microrrelato no es únicamente el resultado de la hibridación genérica que asimilamos como la fusión y la mezcla de este con otros géneros. Existen, además, otro tipo de ligazones denominadas de *similitud* y de *apropiación*; la primera se refiere a la concomitancia de semejanza y proximidad entre el microrrelato y otras modalidades textuales entre las que, aunque existen ciertos deslizamientos, no dan lugar a confusiones genéricas; mientras que la segunda está relacionada con el carácter posmoderno del microrrelato y su capacidad para adaptarse desde el presente del proceso creativo a formas nuevas y antiguas, para renovarse en cada texto y transmitir ese espíritu inconformista y transgresor que emana precisamente de su carácter proteico.

La autora Ana María Shua explica, en "Esas feroces criaturas", la mezcla literaria del microrrelato desde su perspectiva creadora: "sin olvidar que toda frontera es tradicional, los límites geográficos del microrrelato son: al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones y sentencias morales" (2008: 32). Shua parte de la premisa de que establecer unos límites rígidos entre estos géneros y el microrrelato supone una oposición a la propia constitución de la estética de la brevedad.

En ese proceso de fusión, mixtura y suplantación, la narrativa tradicional breve -mito, bestiario y cuento-interactúa con el microrrelato absorbiendo e intercambiando características fundacionales, pero, sobre todo, estos géneros próximos dialogan gracias a la presencia efectiva de un texto en otro. La intertextualidad traspasa, por tanto, las barreras entre géneros sirviéndose de la tematología universal que inunda los textos clásicos y cuya perversión narratológica justifica Francisca Noguero:

El autor de microrrelatos 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. (1994: 203)

En el caso particular de los mitos grecolatinos este fenómeno de heterogeneización ensambla directamente con la micronarrativa de la Grecia antigua, cuyo "contexto de transmisión (un fragmento, una obra de grandes dimensiones, o un formato breve original)" (Herrero, 2017: 1), se traduce en el estudio y la profundización de la poética del fragmento, la poética de la alusión y la del epigrama, respectivamente, que indicarán en cada caso la deconstrucción de ambos géneros.

Respecto al bestiario, resaltaremos que es una tipología textual de tradición antiquísima dentro de la cual, según Lauro Zavala, podemos distinguir dos tendencias. La primera, de procedencia europea entorno a la

cual se aglutinan personajes como hombres lobo, duendes, vampiros, homúnculos o gárgolas. El hombre se deshumaniza y adquiere rasgos animalísticos como consecuencia de su pérdida de moralidad. La otra es de tradición hispanoamericana y surge con el descubrimiento del nuevo mundo: los cronistas de Indias escribían sobre la naturaleza y las sorprendentes criaturas que encontraban en los territorios conquistados, a las que atribuían cualidades humanas.

Estos bestiarios hispanoamericanos poseen a su vez dos subgéneros, ambos de proyección antropomórfica. Uno de ellos se enmarca dentro de la tradición precolombina y mesoamericana, poblado fundamentalmente por bestias sagradas próximas al mundo de los muertos. El segundo, es mucho más actual y se cultivó sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y se compone de seres alegóricos, bestias paródicas e hiperbólicas. Esta tradición más cercana a la modernidad utilizaba con frecuencia la ironía y el sentido del humor para parodiar los entresijos de la condición humana.

Esta última idea se acerca a la adaptación posmoderna que el microrrelato hace del bestiario: las criaturas antropomórficas protagonistas de los textos breves se servirán de los juegos de palabras, de los dobles sentidos, de la sátira y de la parodia para evidenciar los tópicos que provocan la degradación del ser humano arrastrado por la vorágine de la sociedad actual. A colación de la vigencia y la revitalización del bestiario a través del microrrelato, resulta conveniente aclarar las características que ambos géneros comparten, según Francisca Noguero:

La eclosión minificcional de las últimas décadas ha potenciado la recuperación del bestiario por diversas razones: su brevedad -las creaciones no superan la página de extensión- hibridez genérica, -se trata de textos proteicos que combinan ensayo, poema en prosa y narración- y rescate de fórmulas de escritura antigua. (2012: 127-128)

Aunque a día de hoy replantarse las características esenciales del cuento difícilmente justificaría una investigación teórico literaria, cabe recordar que el tercer eslabón de la cadena narrativa también sufrió cierta indeterminación genérica previa a su fijación en papel:

El término cuento era empleado por los renacentistas para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos, Quedo, pues, establecido el término cuento, pero no como una designación única: se da a una constelación de términos diversos. En general, retiene una división en temas orales, populares, de fantasía. (Anderson Inbert, 1979: 19)

Esta apropiación terminológica de lo que André Jolles definió en 1930 como formas simples se asemeja mucho al proceso que hoy experimenta la formación y evolución de la identidad del microrrelato. A pesar de estas imprecisiones, en el siglo XVII Charles Perrault comienza la recopilación de los cuentos clásicos en *Cuentos de antaño* (1697), labor que continuarán en el XIX Jacob y Wilhelm Grimm con sus *Cuentos infantiles y del hogar* (1812-1815-1837) y Hans Christian Andersen en *Cuentos de hadas, contados para los niños* (1835). Los cuentos presentes en estas colecciones forman parte del imaginario colectivo de cualquier lector, por lo que funcionarán como hipotexto para la creación de microrrelatos intertextuales.

Sin embargo, la noción actual de relato literario no llegará hasta que Edgar Allan Poe postule en 1842 el modelo discursivo que regula la poética del cuento: 1) la narratividad y ficcionalidad; 2) extensión breve; 3) unidad de concepción y recepción; 4) intensidad del efecto; y 5) economía, condensación y rigor (Roas, 2008: 47-76). El modelo clásico de relato enunciado por Poe presenta interferencias con el microrrelato a través de lo que Laura Zavala define como cuento posmoderno:

Rasgo rizomático, (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), intertextual (porque está construido con la superposición de textos

que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), itinerante (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es anti-representacional (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que todo texto constituye una realidad autónoma, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla). (2002: 67)

Si recopilamos y enumeramos los datos aportados por Zavala en *Cómo estudiar el cuento* encontramos: el distintivo rizomático, la intertextualidad, la itinerancia y la anti-representacionalidad, rasgos que tensionados bajo la forma de una narración extremadamente breve definen igualmente al microrrelato.

De acuerdo con la clasificación de los textos narrativos según su extensión, la novela fragmentada, entendida como una única narración en cuanto a su percepción unitaria por parte del lector "consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo" (Zavala, 2005: 23).

Conforme a esta definición, *Rayuela* (1963) quizá sea la novela fragmentada por antonomasia. Sin embargo, la novela secuenciada en la literatura actual experimenta sin límites con las posibilidades de los fractales y la interdisciplinaridad. Ejemplos visibles son las obras de Agustín Fernández Mayo y su *Proyecto Nocilla*, trilogía compuesta por *NocillaDream* (2006), *NocillaExperience* (2008) y *NocillaLab* (2009). Esta forma de creación que trata de adaptarse a los mecanismos de percepción del lector contemporáneo se denomina *literatura zapping* y se caracteriza por su fragmentarismo e hibridación, patente en la carencia de estructuras predeterminadas y en un marcado gusto por el *collage*.

En esta aproximación teórica a la novela fragmentada encontramos obras como el *Decamerón* (1313) de Boccaccio o *El conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel, en cuyos volúmenes se recopilan conjuntos de relatos que comparten el mismo marco; *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), de Julio Cortazar, requiere especial atención en tanto en cuanto está compuesta por microtextos. Esta obra, que aglutina un grupo de textos breves con estos seres fantásticos como protagonistas, fue catalogada en el momento de su publicación como novela fragmentada; a día de hoy, a la vista del análisis literario posmoderno, se adapta a nuevas terminologías: serie de microrrelatos y micronovela.

Lo cierto es que existe una gran diferencia entre el modelo de lectura de las series de microrrelatos que podríamos denominar intratextuales y las novelas fragmentadas; mientras que en las últimas "el lector se ve obligado a reconstruir la secuencia de la historia narrada, al mismo tiempo que reconoce la interrelación ideológica que existe entre los acontecimientos narrados" (Zavala, 2005: 23), los microrrelatos intratextuales son textos independientes que, a pesar de compartir trama, espacio o personajes, permiten una lectura aislada que garantiza la total comprensión del texto por parte del lector.

Estos microrrelatos seriales son cada vez más frecuentes y suponen un doble reto para el lector: la comprensión de cada texto de forma autónoma y el hallazgo y revelación de la conexión entre microrrelatos. Generalmente estos microrrelatos no aparecen de forma consecutiva como sí ocurre, por ejemplo, con "El despistado (uno)", "El despistado (dos)" o "El despistado (tres)", que ocupan las páginas 58, 63 y 141 respectivamente en *La glorieta de los fugitivos* (2007) de Merino; en este caso, el paratexto del título seriado resulta un claro indicador de continuidad. Pero ciertamente no es habitual que el escritor deje tan claras las normas del juego y se ciña a conectar tramas o personajes sin previo anuncio. En ocasiones, estas relaciones entre textos traspasan el límite material del libro físico y aparecen en diferentes volúmenes, fórmula que se produce con frecuencia en la obra de Javier Tomeo como puede verse en "XVIII" de *Historias mínimas* (1988), "El león enamorado" de *Los nuevos inquisidores* (2004) y

“El león de Matías”, “Tigres y gallinas” y “El león enamorado” de *El fin de los dinosaurios* (2014). Todos estos microrrelatos se relacionan entre sí gracias al concepto de intratextualidad anteriormente mencionado; en este caso concreto a través de su protagonista, un león con problemas de identidad que al sentirse incomprendido se enfrenta a situaciones realmente disparatadas.

Estas relaciones resultan sumamente provechosas, pues cada microrrelato secuencial (uno o varios) puede actuar a su vez como parte de una estructura narrativa superior que funcione como introducción, nudo o desenlace; así sucede con varios de los textos de Rubén Abella en *Los ojos de los peces* (2010) o en los de Juan Pedro Aparicio de *London Calling* (2016). Este nuevo modelo narrativo potencia además el carácter a veces sorpresivo, de incertidumbre o desasosiego propio de la culminación del microrrelato, pues el lector no sabe realmente si acaba de leer el final de la historia, a pesar de que haya desentrañado completamente la narración y esta parezca cerrada.

Respecto a la micronovela podemos decir que es un término acuñado recientemente por el autor peruano Rony Vásquez Guevara, quien determina que esta modalidad narrativa está compuesta por “capítulos de extensión brevísima que pueden ser minificciones, microensayos, micropoemas, entre otros textos brevísimos. En síntesis: cada capítulo de la micronovela es un texto hiperbreve cuya estructura puede ser narrativa, lírica, dramática o híbrida” (2018: 142) y para la cual establece unos rasgos discursivos (narrativos y extranarrativos), formales (trama, personajes, espacio, tiempo, diálogos, y títulos), temáticos (saber enciclopédico del lector) y pragmáticos (lector activo y competente). La acotación de estas peculiaridades identificaría a la micronovela como una modalidad textual literaria que, del mismo modo que el microrrelato, guarda relaciones con otros géneros brevísimos.

La clave para diferenciar este tipo de volúmenes de las mencionadas series de microrrelatos reside en el estudio de la tensión, la concisión y la diégesis; la micronovela acepta descripciones profundas del espacio y de sus personajes, sin embargo en las series cada texto precisa de la concisión

y la condensación que favorece la brevedad que define al microrrelato; respecto a la diégesis, los microrrelatos intratextuales no exigen coincidencia de tiempo, espacio y personajes de manera simultánea, condición que sí debe cumplir la micronovela.

Examinadas las singularidades de la novela fragmentada, las series de microrrelatos y la micronovela hemos podido distinguir sus diferencias. No obstante, todas ellas comparten dos estrategias literarias esenciales: extrema brevedad e hibridación, además de "coincidir con el empleo de recursos retóricos específicos de la escritura fragmentaria: alusiones, ambigüedad semántica, economía verbal, elipsis, implícitos, metáforas, retruécanos, silepsis, sobreentendidos y otros similares" (Zavala, 2005: 133).

Una vez vistas las modalidades híbridas dentro de la narrativa, estudiaremos las formas literarias agrupadas bajo el paraguas del género didáctico-ensayístico: estas comparten entre sí el horizonte de lectura, siempre orientado a fines instructivos y moralizantes. Es, por tanto, una manifestación literaria instrumentalizada, cuya trascendencia intelectual, vinculada a la calidad del texto, estará supeditada al objetivo ejemplarizante y pedagógico. Contemplaremos aforismo y greguería, por un lado, y anécdota y parábola, por otro. Estas parejas de atributos similares tratan de exponer una idea, de establecer un patrón moral o de conocimiento que pretende ser adoptado por el receptor.

Las cuatro formas textuales mencionadas tienen un origen previo a la etapa fundacional del microrrelato como género literario, la cual se sitúa en el posmodernismo; esta cronología infiere directamente en la mezcla entre géneros, ya que en este caso será el microrrelato el que adopte estas formas, adecuándolas y recreándolas a partir de su estatuto genérico.

El aforismo, que en su forma más pura es una sentencia cercana al refrán y generalmente característica de una cultura, se apropia del microrrelato de acuerdo con dos elementos: forma y fondo. Podemos extraer del texto de José Ramón González "Notas sobre el aforismo" los

rasgos formales que ambos comparten: brevedad, concisión, capacidad de sugerencia, tensión e intensidad, carácter proteico, autonomía y flexibilidad en su interpretación.

Por el contrario, también podemos identificar disconformidades en la construcción de ambos textos. El aforismo no se desarrolla en un espacio-tiempo concreto, mientras que el microrrelato se registra en un cronotopo determinado; en el microrrelato pueden aparecer múltiples voces interpretadas por sus personajes, sin embargo, el aforismo utiliza la oración impersonal; el aforismo pretende estar vigente en el momento de su lectura, de ahí su escritura en presente; el microrrelato se mueve indistintamente en el tiempo según sus necesidades narrativas. Todas las diferencias mencionadas entre los correspondientes textos residen en el objetivo del aforismo como texto literario: elevar su contenido al de una verdad universal inalterable, que viaje a través del tiempo y del espacio, gracias a su carácter general y descontextualizado.

El solapamiento entre aforismo y microrrelato toma una perspectiva mucho más controvertida si hablamos de cuestiones que atañen al fondo del texto: la verdad absoluta como piedra angular del aforismo se transforma en el microrrelato en una realidad cuestionada. Siguiendo esta fórmula, varios microrrelatos de Rafael Pérez Estrada en *La sombra del obelisco* (1993) y *El domador* (1995), nacen como microrrelatos cercanos al aforismo; por lo que la narratividad, inherente a la trama, estará supeditada a la transmisión de una idea o un concepto filosófico; y viceversa, los aforismos recrearán una situación, introducirán personajes y se servirán de ellos, para comunicar una idea o reflexión.

Así, pervirtiendo en cierto modo la esencia del aforismo, emerge una tipología de microrrelatos que invita a reflexionar sobre cuestiones asimiladas a la posmodernidad, temas sobre los que el autor ironiza sin tapujos, dotando al microrrelato de una gran dosis de ambigüedad. Además, esta clase de microrrelatos en los que prima la estructura aforística, y en consecuencia de suma brevedad, tienden a la desnudez, pero poseen en contraposición una condensada densidad conceptual; esta

es la disparidad principal entre el aforismo y otro de los géneros fronterizos con el microrrelato, la greguería, en la cual también entran en juego los valores estéticos y literarios.

De nuevo la tangencialidad entre ambas variantes literarias comienza por la brevedad. En el caso de la greguería, género creado por Ramón Gómez de la Serna en el lúdico ambiente de las vanguardias, es fundamental cuestionarse si cumple con el requisito de la narratividad. De ningún modo todas las greguerías cuentan una historia, muchas carecen de personajes y de un contexto en el que se desarrolla la acción, sin embargo, existen aquellas que Luis López Molina ha denominado *greguerías narrativas*. De acuerdo con el criterio del citado autor, dichas greguerías distan muy poco de la concepción de microrrelato. De hecho, los límites entre uno y otro género se difuminan cuando la carga narrativa de la greguería supera la de su naturaleza poética:

Por mi parte, para elaborar un corpus de *greguerías narrativas*, he entendido por narratividad el hecho de que en ellas se cuente una historia, por breve que sea, es decir que haya: 1) un "personaje" soporte (persona, animal u objeto), aunque el autor no tenga tiempo para caracterizarlo; 2) una situación inicial que evolucione hasta otra situación final distinta de aquella; 3) un factor de cambio que se instala en la base de dicha evolución y que la genera. En una primera aproximación, como es la emprendida aquí, cabe afirmar que la narratividad de una greguería existe en función de este principio y que resulta mayor o menor según su grado de sometimiento a él. (2008: 18)

Veamos a continuación algunos ejemplos cuyas características cumplen con los estándares de *greguería narrativa* marcado por Luis López Molina:

-Hay mujeres audaces y generosas que suben al tranvía dejando una pierna al acaso, como simiente de alegres piernas en el vivero de las paradas.

-El poeta miraba tanto al cielo que le salió una nube en un ojo.

-La mosca se posa sobre lo escrito, lo lee y se va como despreciando lo que ha leído. ¡Es el más exigente crítico literario!

-Franklin salía los días de tormenta con un paraguas dotado de pararrayos.

Consecuencia de la definición que Gómez de la Serna apunta en el prólogo de su libro (*humorismo + metáfora = greguería*), parece lógico que muchos teóricos de la ficción breve hayan encontrado en esta uno de los géneros responsable del contagio del humor en el microrrelato. Aunque ahora que el microrrelato se está popularizando e incluso funciona como herramienta docente, debemos aclarar que el humor no es una condición indispensable para catalogar una ficción breve como tal:

La ironía sí es clave. El humor es arma de doble filo. Porque otro de los riesgos con los microrrelatos es querer reducirlos a estos chistecitos, a esa cosa humorística que hace pensar que es una cosa muy liviana. La microficción también puede ser filosófica, puede ser muy profunda. Hay gente que tiene la idea de que hacer microrrelatos es eso, es hacer chistecitos. El humor es una característica de muchas microficciones, pero me gusta lejos del chiste, me gusta lejos del doble sentido. Me gusta el humor ligado a la ironía; me gusta el humor ligado a la sátira; me gusta el humor ligado al juego. Yo creo que lo lúdico sí es valioso y definitorio: la ironía, la sátira, la parodia. (Delafosse, 2010: 149)

La anécdota "pertenece al conjunto de esos géneros menores que ha sufrido marginación; pero no solo por la brevedad o carencia de peso específico, sino también por su carácter subversivo, de lucha contra valores consolidados" (Tejero, 2002: 724). La definición analítica de la anécdota enlaza directamente con el carácter posmoderno del microrrelato. Su indefinición genérica ya lo enmarca en el posmodernismo, género irreverente, inclasificable, polémico y libre de taxonomía. El inconformismo y la rebeldía en el tratamiento de temas como la muerte, el sueño, la fatalidad del destino o la frágil y escurridiza identidad del sujeto deriva, en el caso del microrrelato, en una fórmula narratológica revulsiva que se sirve de lo jocoso y de lo humorístico para impactar en el lector, invitándolo a la reflexión y el análisis.

Para acotar los paralelismos estéticos entre la anécdota y el microrrelato David Lagmanovich fija una diferencia entre lo que denomina *auténtica anécdota* y *anécdota ficticia*:

La auténtica anécdota, aquella que refiere un incidente o suceso verdaderamente acaecido, no es un microrrelato, precisamente porque, en aras de la verdad histórica, no es el producto de un proceso de creación literaria, sino en todo caso de recopilación y preservación. La anécdota ficticia, por su parte, se aproxima más a la estructura y sentido de los microrrelatos, ya que hay en ella un elemento de invención; pero su atribución a seres que existen o existieron en la realidad extraliteraria la coloca en una frontera entre la realidad y la fantasía, o quizás entre lo real y lo irreal. (2006: 100-101)

El teórico pone de relieve cómo la esencia de la anécdota no es ficcional, ya que en esta subyace un mensaje moralizante fundamentado en una verdad absoluta de la cual nace el texto literario. El microrrelato hace suya la estructura formal de la anécdota y toma de ella su carácter didáctico-ensayístico, conservando a la vez su propósito estético; la

condición proteica del microrrelato le dota de la capacidad de actualizar géneros antiguos y nuevos emulándolos, pervirtiéndolos y parodiándolos.

También podemos hablar de la parábola como otro de los géneros que experimenta una renovación al extrapolar sus características a las del microrrelato. Ambos se asemejan en que parten de un acontecimiento ficticio; sin embargo, mientras que la parábola se nutre de situaciones que se ciñen a la realidad con el objetivo de transmitir un mensaje moralizante de índole filosófico, didáctico o pedagógico, el microrrelato se construye en un mundo ficcional. Sus personajes, en muchas ocasiones fantásticos, se mueven en un contexto inverosímil, así la intención ejemplarizante se diluye en pos del propósito estético del microrrelato.

La parábola bíblica se sitúa a la cabeza, respecto a sus parientes genéricas, al hablar de reescritura y experimentación. Los creadores actuales toman como base para la elaboración de su texto una parábola que por su difusión pertenece al acervo cultural universal y la transforman en un microrrelato intertextual mediante la variación del cronotopo, la reinterpretación de verdades absolutas, la desmitificación de los personajes, la desviación del punto de vista o la invención de un nuevo final.

Vista la asimilación de la parábola podemos deducir que el microrrelato no se apropia de su estructura, la cual se desarrolla en torno a la norma clásica: planteamiento, nudo y desenlace, recogiendo este últimola lección moral. El microrrelato conecta con la parábola gracias al conocimiento previo de su contenido, lo cual le permite seguir fiel a su fórmula narrativa, casi siempre *in media res* y generar su propia moraleja siempre desde un punto de vista que rompe con los estándares y casi siempre opuesta a la de la parábola original.

La fábula es un subgénero narrativo de carácter didáctico moral que puede presentarse tanto en verso como en prosa. Su estructura en dos partes consta de una breve exposición narrativa en la que unos personajes alegóricos, generalmente animales de cualidades antropomórficas, protagonizan una historia que servirá de ejemplo en la reflexión posterior;

el colofón de la historia breve o brevísimo, a veces de una sola frase, remata el texto a modo de consejo o reflexión de carácter moral que se supone deducido del ejemplo narrado: se trata de la moraleja o sentencia dirigida al receptor. El tema que subyace tras las acciones de los personajes es la crítica a determinados comportamientos humanos: envidia, mentira, ira o arrogancia. La historia interpretada por animales u objetos humanizados resta importancia a las conductas incorrectas, aliviando la carga aleccionadora de la moraleja, cuya efectividad estará sujeta al principio pragmático de colaboración, ya que apela directamente al lector.

Las diferencias entre fábula y microrrelato son muy notables, en primer lugar, por las limitaciones que la fábula presenta a la hora de diversificar sus personajes y, segundo, por su finalidad puramente pedagógica. Sin embargo, las fábulas se han convertido en un recurso intertextual bastante manido en la producción de microrrelatos. Estos textos de carácter popular están vinculados al folclore, la tradición y la identidad del pueblo, por lo cual el lector reconocerá fácilmente lo que el autor quiere transmitir en su composición, garantizando la brevedad exigida por el microrrelato. El texto de Enrique Turpin en *Fábula Rasa* nos muestra por qué la intertextualidad resulta efectiva en este proceso concreto de lectura: "Los mitos que pueblan muchas de estas fábulas acaban dando significación humana a lo real. Si vivir es interpretar, entonces lo que hace la fábula es socorrer con su ficción en la interpretación de la realidad que envuelve al ser humano desde que contó su primera historia" (2005. 19).

La obra clásica más notoria que pone en relación ambos géneros narrativos es el título *La oveja negra y demás fábulas*, publicado en 1969 por el célebre autor Augusto Monterroso; en este volumen fábula y microrrelato; comparten los atributos de narratividad, ficcionalidad y simbología. Además, el propósito pedagógico de las fábulas no dista tanto del afán crítico que ocultan muchos de los textos breves; la función de la moraleja se traslada al microrrelato con un carácter revolucionario e individualista, derivado de la temática posmoderna.

Ciñéndonos a la pauta de buscar similitudes, diferencias y tipos de interferencias entre otras categorías literarias y microrrelato, avanzamos hasta llegar al género periodístico. El vínculo entre periodismo y literatura se remonta prácticamente a los inicios de la prensa escrita, cuando los periódicos eran folletines literarios en los que autores noveles y consagrados publicaban sus escritos.

En España, dicha relación tiene su reflejo en la gran nómina de escritores que han participado activamente en la literatura de diario, fundamentalmente con artículos y columnas de opinión. Merece la pena mencionar a los siguientes autores contemporáneos que colaboraron o que aún siguen aportando textos, bien literarios o bien periodísticos, a la prensa: Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan Goytisolo (1931-2017), Francisco Umbral (1932-2007), Manuel Vicent (1936), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Álvaro Pombo (1939), Vicente Verdú (1942-2018), Maruja Torres (1943), Vicente Molina Foix (1946), Javier Marías (1951), Rosa Montero (1951), Quim Monzó (1952), Antonio Muñoz Molina (1956), Manuel Rivas (1957) o Luis García Montero (1958).

En el caso explícito del microrrelato, Ángeles Ezama Gil explica cómo la eclosión de publicaciones de ficción breve en prensa se produce a finales del XIX bajo denominaciones aún vagas que no distan mucho de las variadas acepciones actuales que denominan al microrrelato:

El relato breve afirma su identidad genérica y asegura su difusión en los años finales del XIX, gracias al apoyo que le dispensa la prensa periódica. La divulgación de que es objeto el género se ve favorecida por las dimensiones del mismo, que lo hacen asequible a cualquier tipo de publicación. En la época que nos ocupa se hace patente una acusada tendencia hacia la brevedad, señalada por algunos escritores, y manifiesta en los marbetes de buen número de relatos: "novelas relámpagos", "cuentos pequeñitos", "microscópicas", "cuentos de un minuto", "pequeñas historias", "efímeras", "instantáneas", "cuentos breves",

“relatos breves” o “narraciones al vuelo” son algunos de ellos. (1992: 26)

Si hablamos de hibridación genérica en los modelos periodísticos requiere especial atención la transformación, adaptación y renovación que Juan José Millas ha creado gracias a la simbiosis decolumna de opinión y microrrelato. Su libro *Articuentos* (2001) nace como una recopilación de sus columnas publicadas en *El País*, en los que el autor toma como percha informativa un acontecimiento noticioso y lo traslada al territorio de la ficción.

Ahora bien, si vamos a interrelacionar las características existentes entre algunos de estos géneros periodísticos y el microrrelato hay que tener en cuenta que existe una diferencia básica entre ambos, y es el carácter ficcional del microrrelato, frente a los textos periodísticos, y su identificación con la realidad. Los límites entre lo real y lo ficcional, entre lo periodístico y lo literario, tienen que ver, según Gerard Genette, con las expectativas que esa tipología textual genera en el lector:

Examinar las razones que podrían tener el relato factual y el relato ficcional para comportarse de forma diferente respecto de la historia que “relatan” por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso “verdadera” y en el otro ficticia, es decir, inventada por quien actualmente la cuenta o por algún otro de quien la hereda. Preciso: “considerada”, ya que ocurre a veces que un historiador invente un detalle u ordene una “intriga” o que un novelista se inspire en un suceso; lo que cuenta en este caso es el estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura. (1991: 55)

El lector, por lo tanto, asumirá la mayor o menor carga ficcional de acuerdo con la identificación del texto al que se enfrenta. Si acotamos esta idea general al periódico como soporte físico, la situación, la periodicidad o la autoría del texto periodístico serán las claves para que el

lector fije su horizonte de lectura. Por lo tanto, realidad y ficción se mezclan con frecuencia en muchos de los textos que ocupan las páginas de los periódicos, pues del mismo modo que consideramos al microrrelato un género híbrido, también existe hibridación genérica en los textos periodísticos.

La diversidad textual en prensa es fruto precisamente de las funciones que la definen: informar, formar y entretener. De acuerdo con estas, encontraremos textos meramente informativos, pero también otros en los que la opinión pesa sobre la información, algunos con un carácter puramente literario y otros de tipo ensayístico.

Podemos considerar la noticia el género periodístico más puro, cuyo objetivo debe limitarse a facilitar información al lector. David Lagmanovich define en "En el territorio de los microtextos" la diferencia esencial entre los microtextos y la noticia: "la noticia periodística está, o quiere estar, en las antípodas de la ficción: no nos ofrece un vistazo a un mundo posible, sino que nos da (en forma más breve o más extensa) una tajada del mundo real" (2011: 4).

Las dos formas textuales comparten la narratividad y casi siempre la brevedad, pues podríamos distinguir entre noticias en su sentido más estricto y los breves periodísticos. Pero si la posmodernidad es uno de los rasgos que propicia la hiperbrevedad en el microrrelato, este fenómeno es extrapolable a las noticias, tal y como lo ha percibido Lagmanovich: "el periodismo moderno cuida de manera especial el uso del espacio: recorta los textos noticiosos para reducirlos a lo esencial, y, por otra parte, acude a un tipo específico de redacción de noticias que suelen llegar a lo diminuto" (2011: 4).

De lo que no cabe duda es de que los periódicos y la literatura han guardado y aún conservan una estrecha relación. Aun dejando de lado las cuestiones de coincidencias transgenéricas, el amplio abanico de modalidades textuales que genera la prensa, es un punto de referencia, o bien de inspiración, para la creación de microrrelatos.

Las crónicas de viajes publicadas en prensa son de carácter breve (generalmente no sobrepasan las quinientas palabras) y comparten con el microrrelato su identidad como género narrativo. Pero el rasgo que realmente vincula ambos géneros es su carga literaria. Siguiendo esta premisa, Lauro Zavala realiza en *Cartografías del cuento y la minificción* un estudio de varias crónicas de viajes en las que considera que existe hibridación genérica. Fruto de esta investigación, el teórico extrae como conclusión que: “la presencia de todas estas estrategias literarias (brevedad extrema, hibridación y poesía) coincide con el empleo de recursos retóricos específicos de la escritura fragmentaria: alusiones, ambigüedad semántica, economía verbal, elipsis, implícitos, metáforas, retruécanos, silepsis, sobreentendidos y otros similares” (2004: 133).

Encontramos ejemplos de estos textos híbridos mencionados por Lauro Zavala en los microrrelatos de José María Merino, como por ejemplo en “El portazgo” de *Cuentos del libro de la noche* (2005); estos no sólo cumplen los requisitos formales citados por el mexicano, sino que su modelo narratológico se adecúa a las fórmulas que el teórico estipula para los textos derivados de la mezcla entre crónica de viajes y microrrelato: “se ponen en juego tres tipos de estrategias textuales: presentación de imágenes sucesivas a la manera de un juego para armar; establecimiento de paradojas acerca del tiempo, y enumeración metonímica de las transformaciones presenciadas por un testigo privilegiado” (2004: 137).

Otro ejemplo reseñable es el capítulo “Las ciudades invisibles” del libro de Rubén Abella *No habría sido igual sin la lluvia* (2007). En él, el autor aglutina crónicas de viaje, en forma de microrrelatos, dando por título a cada uno de ellos el nombre de la ciudad en la que se desarrollan los acontecimientos: Casablanca, Londres, Melbourne, Tegucigalpa, Copenhague, hasta un total de dieciocho textos.

La columna de opinión es un género periodístico híbrido que combina ficción y realidad y, por lo tanto, su función no es explícitamente informativa, sino que se sirve de la ficción para formar una opinión en el

lector. Quizá por esta relación de semejanza que se establece entre ambos, los periódicos han sido el escaparate de las composiciones de muchos autores de ficción breve. Antonio López Hidalgo justifica cómo las características esenciales de este género periodístico propician su literaturización:

La columna es un género que aúna todos los recursos periodísticos y literarios, texto de opinión que el lector encuentra siempre con una periodicidad y ubicación fijas, y cuya principal característica es la libertad expresiva. Sin temor a equivocarse se podría afirmar que es el género más libre de todos. Es un género periodístico, sin lugar a dudas, pero también es creación literaria. La columna es un texto de opinión que nos muestra la actualidad ya interpretada. A través de los ojos del columnista vemos la realidad que él nos describe. Pero la columna, como se ha dicho, no vive apegada generalmente a la realidad del título informativo, sino que sobrevive más allá de la efímera actualidad. (2005: 19)

No es de extrañar, por lo tanto, que literatos y periodistas se disputen este prestigioso espacio; en él ambos pueden expresar sus puntos de vista sobre un tema de actualidad sin temor a cruzar los límites de la subjetividad, seguros de que la columna es un género que goza de gran acogida entre los lectores.

El razonamiento más sencillo sería pensar en el periódico como una estructura diseñada y maquetada, cuyos espacios dedicados a la columna de opinión están claramente preestablecidos. Esta idea obligaría al escritor a ceñirse a un espacio breve, a utilizar la concisión, revalorizar la elipsis y agudizar su ingenio. Manuelle Peloille recurre a Andres-Suárez para desmontar esta teoría; dice Peloille: "se da, pues, en la columna, una incorporación de géneros breves, amenos o analíticos, en el molde del periódico. De hecho, si necesidad alguna de ceñirse a las exigencias físicas

de la columna, numerosos son los escritores que publicaron relatos de menos de un folio [...]” (2005: 256).

Andrés-Suárez categoriza además las columnas periodísticas según la mezcla del género de opinión por excelencia, con otras tipologías textuales periodísticas y literarias. Según la autora, de este proceso de hibridación surgen cuatro modelos: *columna-noticia*, *columna-ensayo*, *columna-microrrelato* y *columna-poema en prosa*. El patrón que más nos interesa es el concretado bajo el término *columna-microrrelato*, el cual reúne muchas de las características definitorias de las ficciones breves, tales como la condensación y la concisión, dinamismo y tensión, la importancia del título o el valor de la elipsis. Sin embargo, la columna, por el mero hecho de pertenecer al ámbito periodístico, puede estar exenta de narratividad y del uso de mecanismos ficcionales, componentes básicos del microrrelato. David Lagmanovich interpreta que “el resultado es, a veces, algo así como una columna de opinión injertada con elementos narrativos (con frecuencia, real o fingidamente autobiográficos); otras, una construcción narrativa pura, que pudiera o no haberse publicado en un periódico” (2005: 35). Comparada la genética de ambos textos, extraemos como conclusión que la *columna-microrrelato* es una variante de la columna tradicional de opinión, colindante, pero independiente del microrrelato, género que a su vez deberá incidir en la carga narrativa y ficcional cuando su soporte de publicación sea la prensa.

En el mismo contexto de señalar las relaciones de proximidad y afinidad que existen entre el microrrelato y el género lírico, bien en prosa o en verso, vamos a ver cómo la coincidencia de varias de sus cualidades justifica la hibridación genérica y acorta las distancias entre dos géneros que a priori parecen diametralmente opuestos.

Comenzaremos por el epigrama, poema breve de corte satírico caracterizado por su ingenio y juegos de palabras, género ya mencionado en este artículo al exponer los contextos de transmisión en la micronarrativa de tradición griega. Herrero explica el funcionamiento de la poética del epigrama:

Los epigramas votivos, funerarios, o conmemorativos necesitan comunicar su mensaje a través de términos pregnantes de extrema densidad narrativa. Las poéticas del fragmento y de la alusión son también parte de esta poética del epigrama, pues se cuenta con que el destinatario sabe suplir con sus conocimientos del contexto, del género, y de los relatos míticos o históricos aludidos, todo lo que el espacio no permite recoger. (2017: 108)

Y es que la definición de epigrama en su sentido más amplio alude directamente a esta escritura realizada sobre materiales como piedra y metal. El especialista Miguel Gomes define así este género: "el epigrama género poético antiguo, que proponía como modelo formal la alusión anecdótica, la brevedad, y el efecto ingenioso, generalmente logrado por una conclusión asombrosa, iluminadora" (2004: 40).

Veamos cómo, a partir de la definición de Miguel Gomes, es posible identificar la proximidad entre ambas tipologías textuales: la brevedad vuelve a ser la característica primigenia de ambos textos, siempre vinculada a la necesidad de condensación y concisión, en la que cada término exprime al máximo su valor comunicacional, en un caso poético y en el otro narrativo, mientras que la conclusión asombrosa propia del epigrama puede extrapolarse al final sorprendente, e incluso inquietante, tan característico del microrrelato.

El haiku es una composición poética de origen japonés que consta únicamente de tres versos, de cinco, siete y cinco sílabas, sin rima, y cuyo origen se remonta al siglo XVI. El haiku trata de recoger la esencia y la fugacidad de un instante, focalizando su atención en la naturaleza y en la relación entre esta y el hombre.

Lagmanovich argumenta que la vigente relación entre los microtextos poéticos y el microrrelato tiene su origen en que:

El haiku y las formas modernas de versificar que le son afines, llamaron la atención de nuestros escritores modernistas a fines del siglo XIX y principios del XX, como parte de la general exploración de formas poéticas a que se entregaron los artistas occidentales de aquella época; y que son precisamente varios de esos escritores los que conscientemente comienzan a experimentar con la brevedad. (2008: 5)

Por su parte, Rosario Alonso y María Vega de la Peña del Barco describen los paralelismos entre este poema japonés y el microrrelato: "microtexto y haiku comparten la sugerencia, el ritmo marcado y conocido por el lector, la musicalidad y la sorpresa [...] A diferencia que el microtexto, el haiku tiene una delimitación temática muy marcada" (2004,p.100). La sugerencia relacionada con la elipsis, el dinamismo narrativo con el ritmo marcado y los giros inesperados, junto con los finales sorprendidos, son características complementarias en ambas manifestaciones literarias; del otro lado, el verso aparejado al haiku y la ausencia de relato que acompaña la representación de la imagen, evidencia la incapacidad narrativa de estos textos líricos.

Si la poesía requiere de precisión lírica, el microrrelato no sería tal sin su concisión narrativa. Ambas tareas acarrear un proceso de creación concreto, complejo y selectivo. Irene Andres-Suarez plantea un modelo análogo en la construcción de ambos textos: "el microrrelato es un género literario extremadamente difícil y tan refinado y exigente como la poesía. Pues ambos están contruidos con una precisión casi milimétrica y aspiran al desnudamiento extremo y a la esencialización del lenguaje" (2010: 13).

Julio Cortázar no solo establece semejanzas en la fase de escritura entre cuento y poema, sino que, además, adelanta cómo los límites genéricos se tambalean y esto nos permite aplicarlo estrictamente al microrrelato:

La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen *normal* de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que mucho encontrarán fantástica [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema. (1992: 405)

Para vincular la poesía en prosa y el microrrelato se plantean dos cuestiones: la primera defiende que el poema en prosa posee un marcado carácter descriptivo, frente al narrativo que precisa el microrrelato; Andrés-Suárez postula esta misma teoría resumida en la dicotomía: poema en prosa es cantar y microrrelato es contar (1995: 86-102). Por otro lado, Teresa Gómez Trueba defiende que los microrrelatos nacieron por el aumento de narratividad en los poemas en prosa, y no por la reducción de los cuentos (2008: 20) y además señala las especificaciones del poema en prosa que lo distancia del microrrelato: tiempo verbal presente, el uso de la primera persona y la ausencia de tiempo (2008: 16).

En contraposición a las mencionadas teorías que priorizan el peso narrativo en el microrrelato, investigadores como Ana Calvo, Darío Hernández o Ángel Manuel Arias creen que la función poética del microrrelato acentúa el virtuosismo típico del código poético. De acuerdo con esta premisa destacaríamos tres factores comunes: densidad semántica, sonoridad fonética y ritmo sintáctico, todas ellas asociadas al correspondiente impacto en el proceso de escritura y lectura (2008: 549). Además, estos síntomas de transgeneridad se consolidan al descubrir que ambos se nutren de recursos retóricos para su construcción. Respecto a las figuras retóricas que mejor se adecúan al microrrelato, la primera es obviamente la elipsis, ya que es uno de sus rasgos constitutivos; la alusión, la anáfora, la paradoja, la metáfora, la metonimia, la ironía y la hipérbole aparecen de manera intermitente, mientras que la aliteración, la antítesis,

el paralelismo, la enumeración, la prosopopeya, la paronomasia y el oxímoron aparecen con menos frecuencia.

Zavala opina que "si las características genéricas fundamentales de toda minificción son su cortedad extrema y su carácter poético, estas dos características [...] son producidas, respectivamente, por un alto grado de metonimización (en forma de alusiones, implícitos y elipsis) y por un alto grado de metaforización (en forma de alegorías, paralelismos y sustituciones)" (2008: 213-214). Con esta afirmación el teórico realiza un análisis que subraya el componente poético del microrrelato basado en la descomposición de sus figuras retóricas de acuerdo con su propia identidad genérica y asociado a la teoría de la percepción por parte del lector.

Para terminar, y enlazando con la perspectiva teórica aportada por Zavala, conviene resaltar que el proceso de creación enmarcado en el género lírico repercute directamente en el impacto de lectura. Las confecciones de ambos textos, a base de flashes cuidadosamente dispuestos, provocan una especie de chispazo poético que trasciende los límites de la narratividad, en el caso del microrrelato, para alcanzar el puro goce estético.

El género teatral y el narrativo, dentro del cual se enmarca el microrrelato, pueden encontrar concordancias entre sus variedades genéricas siempre que ambos partan de la premisa de la hiperbrevedad. Los denominados microteatros o minidramas son textos preparados para su representación cuya extensión no sobrepasa las dos páginas. Dichos textos se caracterizan por su síntesis estructural, la cual permite la ruptura de la norma clásica en tres actos, del tiempo y el espacio, y la simplificación de todos los elementos que los componen: acotaciones, personajes, diálogos y monólogos.

Andrés-Suárez estrecha el círculo en torno a los requisitos que deben cumplir estos dramas hiperbreves, que define como "microtextos de naturaleza teatral o las minipiezas teatrales de naturaleza narrativa. Hay que descartar de este grupo a los microrrelatos de estructura dialógica en

los que se da un conflicto de fuerzas en oposición, pero cuyo desarrollo es mínimamente teatral y, además, no poseen marcas escénicas” (2009: 22).

A lo largo de la historia de la literatura pueden rastrearse textos dramáticos breves, que poseen monólogos, diálogos, acotaciones y actos; sin embargo, no parece que su finalidad sea la representación teatral sino la lectura y, además, algunas escenas cuentan la presencia de un narrador que interviene activamente, dichas características nos permiten catalogarlos como microrrelatos.

Irene Andres-Suárez ha escudriñado estos textos dramáticos equivalentes a los que actualmente categorizamos como microrrelatos narrativos en las siguientes obras y autores: *Sueño destrizado* de Franz Kafka, *Terror y miseria del III Reich* de Bertol Brecht (1938), *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub o *Diálogos* (1998) de Federico García Lorca.

En el caso del microrrelato español la estudiosa destaca las *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo: el conjunto de textos resulta significativo por el mestizaje genérico entre pequeñas obras teatrales y los textos narrativos de ficción breve; el resultado son microrrelatos teatralizados que

[...] cuentan con un narrador y están fuertemente ancladas en el territorio de la narratividad, presentan forma teatral, con acotaciones, actos, diálogos y monólogos. La estructura de todas ellas es idéntica: empiezan describiendo de forma esquemática el escenario, en el que se va a desarrollar la acción asumida por los personajes que dialogan; hay una réplica y una contrarréplica y, paralelamente, se va configurando el clima de tensión que, por lo general, termina estallando de manera inesperada. (Andrés-Suárez, 2012: 59)

Cuarenta y dos textos conforman la primera edición de *Historias mínimas* (1988) y cuarenta y cuatro, la segunda (1996); todos los textos sin excepción reúnen las características esenciales del texto teatral. Su extensión no sobrepasa las cuatro páginas ni es inferior a media. El

universo literario de Javier Tomeo lo conforman personajes desarraigados que rozan lo ridículo y lindan con la marginalidad, que desarrollan la escena en lugares oscuros, asfixiantes y claustrofóbicos y cuyos diálogos, muy cercanos a los del teatro del absurdo de Samuel Becket, desembocan en finales humorísticos, paródicos, evocadores o grotescos.

Por último, haremos un breve recorrido por las emergentes formas posmodernas vinculadas al microrrelato como género literario; estas modalidades surgidas bajo la perspectiva de los rasgos constitutivos ya asentados, interaccionan con el microrrelato y se constituyen como subgéneros definidos por la yuxtaposición de lo clásico (formas textuales de los géneros: narrativo, lírico... ya asimilados por el microrrelato) y lo moderno (las nuevas fórmulas de edición y difusión vinculadas al soporte y el tipo de lector). Así, la interpretación posmoderna de los géneros se manifiesta en una actitud que trata de romper con los moldes tradicionales y que se muestra escéptica frente a los clichés.

El carácter proteico del microrrelato alcanza su máxima expresión al saltar del papel a la pantalla para inundar páginas web, blogs y redes sociales con mayor o menor grado de especialización. La profesora Francisca Noguerol, citando a Heriberto Yépez, explica de esta manera la ruptura que se está produciendo en el panorama literario gracias a las nuevas posibilidades de publicación que ofrece la red:

[...] 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. (2009: 32)

Esta cita deja entrever la absoluta inclinación del posmodernismo a romper con las jerarquías establecidas, en este caso con las editoriales, focalizándose en la búsqueda de un lector que parece tener prisa por

alcanzar el final del texto, el virtual, capaz de bucear por la web hasta satisfacer sus necesidades como lector. Por otro lado, la posibilidad que Internet ofrece al lector de saltar de una página a otra, refleja el gusto por lo fragmentario y por lo lúdico, que comparten medio y género.

La densidad significativa del microrrelato se acrecienta gracias a su presencia en la web. Este soporte va a propiciar que el microrrelato no se ciña únicamente a la página impresa, sino que vaya acompañado de otros elementos multimedia que refuercen su expresividad, bien sean imágenes fijas o en movimiento, música o locuciones. Fruto de esta confluencia, el microrrelato da un paso más en Internet y este no sólo se lee, sino que también se ve y se escucha, revelando una vez más su tendencia a la hibridación.

Si aceptamos que la literatura conserva el cometido de ser el espejo del hombre y de su tiempo, un tiempo en el que prima la inmediatez y la fugacidad, comprenderemos el fenómeno literario amparado bajo el término *Twitteratura*. El microrrelato ha proliferado en *Twitter* a un ritmo vertiginoso gracias su recíproca adaptación; en primer lugar, ambos se ubican en el territorio de la extrema brevedad, y así lo manifiestan en sus definiciones, *Twitter*, red de *microblogging*, y microrrelato, cuarto eslabón de la cadena narrativa por detrás de la novela, la novela corta y el cuento. Del mismo modo que los *blogs* constituyen una modalidad web completamente definida y afianzada, también lo son los géneros literarios cuento y relato; en ambos casos se ha producido una evolución hacia el acortamiento y la concisión que ha dado lugar al nacimiento de un nuevo formato en el caso de *Twitter*, y de un nuevo género en el del relato. Derivada de esta primera apreciación, fijaremos la atención en los *tweets*. Estos mensajes, de extensión limitada a ciento cuarenta caracteres, obligan al usuario a concentrar el valor de sus palabras, a limitar el ornamento a la mínima expresión y a hacer uso de la elipsis con el fin de ser precisos y directos sin renunciar al valor del contenido. Por lo tanto, las características inherentes a la elaboración de un *tweet* coinciden con las del microrrelato en muchos

de sus puntos, lo que convierte *Twitter* en un espacio ideal para la creación y difusión del microrrelato en la red.

El escritor Alberto Chimal trabaja esta nueva tendencia literaria en la cual el microrrelato parte de lo moderno para retornar a lo clásico, atendiendo al soporte, y se adecúa a la exigencia de la extrema brevedad que a su vez lo define. Las obras del escritor mexicano, *83 novelas y El Viajero del Tiempo*, ambas de 2011, y *El gato del Viajero del Tiempo* (2014), recopilan una selección de microrrelatos twitteados por el autor, en cuyo prólogo afirma que este tipo de literatura es posible porque "los mundos narrados son pequeñísimos en la página, pero se amplifican en la imaginación" (2011: 4), afirmación que cumple en textos como "Crawl", "Leyenda" o "Cuento infantil".

Otro ejemplo es el de su compatriota José Luis Zárate Herrera, novelista, ensayista y cuentista, cuyos textos son estrictamente accesibles a través de su cuenta de *Twitter*. Algunos de los más populares son sus versiones sobre el cuento *Caperucita roja*:

-Una pareja de cada animal, pero el lobo se niega a subir al Arca sin Caperucita.

-El lobo supo que todo había terminado cuando Caperucita se compró un perro.

Tras este intento por comprender las relaciones transgenéricas del microrrelato extraemos las siguientes conclusiones:

- Aceptar que el microrrelato es el cuarto género narrativo no implica delimitar y limitar taxativamente las fronteras con modalidades textuales tan diversas como las narrativas, didáctico-ensayísticas, periodísticas, poéticas y dramáticas.
- La extrema brevedad es sólo el punto de partida de estas ligazones cuyo estudio debe ir mucho más allá y ahondar en cuestiones como la capacidad de sugerir vinculada a la elipsis, la

tematología intertextual conectada con la narrativa tradicional y la intencionalidad y propósito del texto relacionado con la búsqueda de un lector cómplice.

- La cronología, vigencia y flexibilidad de los rasgos genéricos de cada una de las tipologías textuales enumeradas definen su tipo de relación con el microrrelato: de similitud o apropiación, semejanza o concomitancia y adecuación, que confluyen en la hibridación genérica.
- La concomitancia de la novela fragmentada, de las series de microrrelatos y de la micronovela con el microrrelato permite que este género ceda su condición de narración completa e independiente para formar parte de unidades narrativas superiores sin renunciar a su autonomía.
- La experimentación constante es posible gracias al carácter proteico del microrrelato, el cual le posibilita la alternancia entre soportes que a su vez le permiten implementar nuevos códigos que amplifican el mensaje.
- El estudio del microrrelato desde una perspectiva posmoderna retoma el análisis y la crítica literaria clásica cuyo replanteamiento abre nuevas vías de investigación frente a un género que se reinventa constantemente.
- La eclosión del microrrelato se relaciona con el paralelismo entre sus rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos y el reflejo del lector de la sociedad actual: activo, competente, impaciente e inconformista.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, R. (2010). *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto.

ABELLA, R. (2007). *No habría sido igual sin la lluvia*. NH Relatos.

ALONSO, R. y DE LA PEÑA DEL BARCO, M.V. (2004). Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad. En F. Noguero

(Ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (pp.95-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ARIAS URRUTIA, A., CALVO REVILLA, A. Y HERNÁNDEZ MIRÓN, J. L. (2008). El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra. En S. Montesa. (Ed.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato* (pp.549-570). Málaga: AEDILE.

ANDERSEN, H. C. (1971). *Cuentos de hadas, contados para los niños*. México D.F: Ediciones Libra.

ANDERSON INBERT, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: ediciones Marymar.

ANDRES-SUÁREZ, I. (2014). Transversalidad de las formas literarias breves. Encuentros de escritores y críticos. Conferencia llevada a cabo en los Encuentros en Verines, Pendueles, España. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de

http://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf

ANDRES-SUÁREZ, I. (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.

ANDRES-SUÁREZ, I. (2009). Formas mixtas del microrrelato. En S. Montesa (Ed.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato* (pp.21-48). Málaga: AEDILE.

ANDRES-SUÁREZ, I. (2005). Columna de opinión, microrrelato y articuento: Relaciones transgénicas. *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, El género de columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005), (703-704), 25-28.

APARICIO, J.P. (2015). *London calling*. Madrid: Páginas de Espuma.

AUB, M. (1967). *Crímenes ejemplares*. México D.F: Juan Pablos.

BRECHT, B. (1998). *Terror y miseria del III Reich*. Madrid: Alianza Editorial.

BOCCACCIO, G. (1965). *El decameron*. Madrid: Credsa Ediciones y Publicaciones.

CORTÁZAR, J. (1969). Del cuento breve y sus alrededores. Ciudad Seva. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <https://ciudadseva.com/texto/del-cuento-breve-y-sus-alrededores/>

CORTAZAR, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.

CORTAZAR, J. (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.

CHIMAL, A. (2014). *El gato del Viajero del Tiempo*. Ciudad de México: Hormiga iracunda.

CHIMAL, A. (2011). *El viajero del tiempo*. Ciudad de México: Hormiga iracunda.

CHIMAL, A. (2011). *83 novelas*. Ciudad de México: La guillotina.

DELAFOSSE, E (2010). Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros: Entrevista a Raúl Brasca. *El cuento en Red*. Revista electrónica de Teoría de la ficción breve, (22), 143-154. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>.

EZAMA GIL, A. (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Ediciones de la Universidad de Zaragoza.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009). *NocillaLab*. Madrid: Alfaguara.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2008). *NocillaExperience*. Madrid: Punto de Lectura.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2006). *NocillaDream*. Barcelona: Ficción Literaria.

GARCÍA LORCA, F. (1998). *Diálogos*. Granada: Comares.

GENETTE, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

GOMES, M. (2004). Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna” En F. Noguero (Ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (pp. 34-35). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GOMES, M. (2000). Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano. *Revista de Filología Hispánica*, 16(3), 557-583.

GONZÁLEZ, J.R. (2008). Notas sobre el aforismo. En F. Menéndez (ed.), *Hilos sueltos* (pp.7-31). Valladolid: Difácil.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (1987). *Cuentos infantiles y del hogar* Madrid: Anaya.

HERRERO, M. (2017). Micronarrativa en la literatura griega antigua: fragmentos, alusiones, epigramas. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* (2), 103-111.

JOLLÉS, A. (1930). *Las formas simples*. Santiago de Chile: editorial universitaria.

JUAN MANUEL (2014). *El conde Lucanor*. Barcelona: Linkgua digital.

KAFKA, F. (2010). *Sueños*. Madrid: Errata Naturae.

LAGMANOVICH, D. (2011). En el territorio de los microtextos. El cuento en Red. *Revista electrónica de Teoría de la ficción breve*, (22), 3-8. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>.

LAGMANOVICH, D. (2008). En el territorio de los microtextos. *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, El microrrelato en España: tradición y presente, (741), 3-5.

LAGMANOVICH, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.

LÓPEZ HIDALGO. A. (2005). Realidad y ficción en la columna periodística. *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, El género de columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005), (703-704), 18-20.

LÓPEZ MOLINA, L. (2008). Greguería y microrrelato. *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, El microrrelato en España: tradición y presente,(741), 17-18.

MERINO, J.M. (2007). *La glorieta de los fugitivos*. Madrid, Páginas de Espuma.

MILLÁS, J.J. (2001). *Articuentos*. Barcelona: Alba.

MONTERROSO, A. (1969). *La oveja negra y demás fábulas*. Ciudad de México: Ediciones Era.

NOGUEROL, F. (2012). Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (33), 127-148.

NOGUEROL, F. (2009). Cuéntarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad. En Adélaïde Chatellus (Ed.), *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento* (pp.31-47). París: Rilma.

NOGUEROL, F. (1994). Inversión de los mitos en el micro-relato hispánico contemporáneo. En L. Gómez Cansedo (Ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX* (pp. 203-209). Huelva: Ediciones de la Universidad de Huelva.

PELOILLE, M. (2010). Las columnas de Manuel Vicente o como la forma literaria se impone a la periodística. En N. Ludec y A. SarríaBuil (Eds.), *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas. Homenaje a Jean-Michel Desvois*(pp. 253-260). Paris: Pilar.

PÉREZ ESTRADA, R. (1995). *El domador*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

PÉREZ ESTRADA, R. (1993). *La sombra del Obelisco*. Madrid: Libertarias-Prodhufo.

PERRAULT, C. (2016). *Cuentos de antaño*. Madrid: Anaya.

ROAS, D. (2008). El microrrelato y la teoría de los géneros. En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 47-76).Palencia: Menoscuarto.

SHUA, A. (2008). Esas feroces criaturas En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 581-586).Palencia: Menoscuarto.

TEJERO ALFAGEME, P. (2002). Anécdota y microrrelato ¿dos géneros literarios? En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *El cuento en la década de los noventa* (713-728). Madrid: Visor.

TOMEIO, J. (2014). *El fin de los dinosaurios*. Madrid: Páginas de Espuma.

TOMEIO, J. (2002). *Los nuevos inquisidores*. Barcelona: AlphaDecay Ediciones.

TOMEIO, J. (1996). *Historias mínimas*. Barcelona: Anagrama.

TURPIN, E. (2005). *Fábula rasa*. Madrid: Alfaguara

GÓMEZ TRUEBA, T. (2008). La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez. En T. Gómez Trueba (Ed.), *Juan Ramón Jiménez, Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* (pp. 7-45). Menoscuarto: Palencia.

VASQUÉZ, R. (2018). Hacia una aproximación a la micronovela en la literatura hispanoamericana actual. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* (4), 139-151.

ZAVALA, L. (2009). *Cómo estudiar el cuento*. Ciudad de México: editorial Trillas.

ZAVALA, L. (2008). La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción. En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 207-230).Palencia: Menoscuarto.

ZAVALA, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.