



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y

Literatura Comparada

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**Análisis comparativo entre el microrrelato hispano y relatos breves**

**en la tradición literaria china**

Máster de *Estudios Filológicos Superiores:*

*investigación y aplicaciones profesionales*

Autora: Lijuan MU

Tutora: Teresa Gómez Trueba

Valladolid, 2019



## **AGRADECIMIENTOS**

Aprovecho esta oportunidad para expresar mi gratitud a todo el grupo de profesorado del Máster en Estudios Filológicos Superiores: gracias por su enseñanza durante el curso 2017-2018. También gracias a mis compañeros de clase, sobre todo a Guillermo González Pascual por haberme ayudado mucho en el estudio. Por último, muy especialmente quiero agradecer a mi tutora Teresa Gómez Trueba, ya que sin su inestimable ayuda e incondicional apoyo no habría existido este trabajo.

## **RESUMEN**

El presente trabajo pretende ofrecer un análisis comparativo entre el microrrelato hispano y el cuento hiperbreve en la tradición literaria china. Para ello partimos de un estudio de la definición e historia del género en ambas culturas y una presentación de las características esenciales, como son los recursos formales, el uso de la intertextualidad, del humor y la ironía, los motivos temáticos comunes, etc. Además de esta crítica intrínseca, utilizamos también otros puntos de vista de carácter contextual para complementar la comparación, como son los medios de difusión de ambos géneros, a los que prestaremos especial atención. Para una mejor comprensión y conocimiento de ambas culturas, a lo largo del trabajo iremos reproduciendo numerosas muestras tanto de microrrelatos hispanos como de cuentos breves chinos. Veremos que los dos tipos literarios, pese a que han surgido en culturas tan distintas, sorprendentemente comparten bastantes elementos comunes, no solo mostrando una gran coincidencia temática y argumental, sino incluso respetando una misma poética.

### **PALABRAS CLAVE**

Microrrelato hispano, Cuento breve chino, Micronovela, Weibo, Twiteratura, Microficción

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	
<b>1.1 Objetivo del trabajo.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Estado de la cuestión</b>	
1.2.1 Microrrelato.....	5
1.2.2 Micronovela .....	8
1.2.3 Weibo Nanorrelato.....	10
<b>2. Relatos breves chinos</b>	
<b>2.1 Definición del género</b>	
2.1.1 Definición de la micronovela .....	12
2.1.2 Definición del Weibo Nanorrelato.....	17
<b>2.2 Historia del género</b>	
2.2.1 Historia de la micronovela.....	20
2.2.1 Historia del Weibo Nanorrelato.....	23
<b>3. El microrrelato en lengua hispana</b>	
3.1 Definición del género moderno.....	26
3.2 Historia del género.....	32
<b>4. Análisis comparativo entre microrrelato hispano y relato breve chino</b>	
4.1 Recursos formales.....	37
4.1.1 El título.....	38
4.1.2 El comienzo.....	44
4.1.1 El final.....	51
4.2 Intertextualidad.....	58
4.3 Motivos temáticos.....	65
4.4 Medios de difusión.....	78
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>85</b>
<b>6. Bibliografía.....</b>	<b>92</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 OBJETIVO DEL TRABAJO

La razón por la que he elegido el tema de comparación entre el microrrelato hispano y el relato breve en la tradición literaria china para mi TFM es principalmente el interés que despertó en mí el género del microrrelato durante las clases del máster. A la vez fue mi profesora Teresa Gómez Trueba la que me propuso vincularlo con el género parecido de mi país y hacer una comparación. La verdad es que antes de decidirme a hacer este trabajo definitivamente, durante mucho tiempo estuve buscando si existían ya algunos trabajos dedicados a la comparación entre estas dos formas literarias. Lamentablemente tras una investigación larga y dura, no encontré ninguna labor hasta la fecha exclusivamente centrada en esta comparación. Por lo tanto, me animé a realizar desde una perspectiva completa y sintética una comparación analítica. Sé claramente que es un desafío proponerme un trabajo tan ambicioso, no obstante, el pensar que quizás mi trabajo pueda ayudar en un futuro a desarrollarse más puntos de vista y procedimientos críticos para la evaluación de estas formas de escritura y, en un sentido más amplio, inclusive a promover la comunicación y el intercambio cultural entre dos culturas tan lejanas y distintas, creo que supone una importante aportación.

En cuanto a los microrrelatos, a lo largo del desarrollo de las clases y el acercamiento a ellos, me di cuenta de que es un género divertido y que vale la pena dedicar tiempo a ello para tener un conocimiento de mayor profundidad. Lo cierto es que leer microrrelatos para mí es un disfrute, pues como dice David Lagmanovich “es en la actualidad un género cuya lectura produce inmediato y genuino placer” (2006: 321). Sabido es que en la sociedad actual, en la que llevamos una vida rápida, con falta de tiempo para el ocio y la lectura, la gente prefiere leer textos breves a los extensos, de modo que el microrrelato por su fundamental característica –la brevedad– se ha convertido en un género especialmente popular. Todo esto se puede percibir en la creación de numerosas antologías, así como en el incremento masivo de concursos de microrrelatos en muy diferentes contextos.

Por su parte, el relato breve en la tradición literaria china tiene una historia bastante remota. El origen del mismo data del período Pre-Qin<sup>1</sup>. En esa época no tenemos dificultad en encontrar una gran cantidad de fragmentos cortos en palabras clásicas, como por ejemplo en el Clásico de *Montañas y Mares* o *Shan Hai Jing*<sup>2</sup>. Lo cierto es que la micronovela llega a su apogeo de prosperidad en los años 1980 y 1990. Después de casi 30 años de arduo cultivo por parte de los escritores, se ha convertido en un estilo novedoso reconocido por el público lector y el académico, y ha pasado a ser el cuarto miembro en la familia de la novela. Desde el pasado hasta hoy en día, nos está mostrando una influencia cada día más poderosa, que atrae a un gran número de lectores. Al igual que en la cultura occidental, debido a la aceleración del ritmo de la vida, la micronovela se ha vuelto cada vez más popular entre las personas de todas las clases sociales, por la razón de que no sólo es fácil de comprender, sino que también demuestra las características artísticas de la literatura. En la mayoría de los casos, la micronovela suele reflejar fenómenos sociales y muestra una parte específica de la sociedad, tiene como objetivo crear un significado profundo con las palabras limitadas, siendo un género activo y atractivo en el ámbito literario en China. Entrando en el siglo XXI, todos sabemos que las redes sociales llegaron y cambiaron el mundo de la comunicación y la escritura. Los escritores aficionados y profesionales empezaron desde distintas plataformas tecnológicas a publicar sus obras y conocer las de otras personas. En este caso, surgió el Weibo Nanorrelato, que podemos considerar como nuevas micronovelas en la era de las redes sociales, constituyendo un nuevo paradigma en el terreno de la literatura.

Por todo lo expuesto considero que, desde una perspectiva personal, es muy interesante hacer un trabajo como este. Este TFM se propone hacer una comparación sistemática entre estas dos formas literarias, a partir del análisis tanto de los rasgos internos como de los externos. Esto nos parece importante teniendo en cuenta que ambas formas literarias han surgido en muy diferentes culturas –una se ha cultivado en la tierra hispánica, la

---

1 Período paleolítico - 221 A.C., Se refiere a la era histórica antes del establecimiento de la Dinastía Qin. Es decir, desde la Edad Paleolítica al Período de los Estados en Guerra. Ha experimentado las etapas históricas de Xia, Shang, Xi Zhou, y el Período de Primavera y Otoño y el Período de los Estados en Guerra.

2 Anteriormente romanizado como el *Shan-hai Ching*, tiene un conocimiento rico de geografía, mitología, folclore, historia de ciencia, religión, etnología, medicina y otra información valiosa.

otra en la tierra del extremo oriente– o, mejor dicho, crecen en dos bien distintas civilizaciones. Con este trabajo de literatura comparada me gustaría contribuir a que cada uno de estos dos géneros aprenda del otro y hacer que ambas gentes conozcan la literatura del otro continente.

## **1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Como ya se dijo anteriormente, no se puede encontrar ninguna labor sobre la comparación del microrrelato hispánico y el relato breve chino, por lo tanto, nos ocuparemos de mencionar sus respectivas investigaciones y estudios.

### **1.2.1 Microrrelato**

En este capítulo pretendemos mostrar un posible estado de la cuestión sobre el microrrelato hispánico. Y vamos a enumerar unos estudios críticos y antologías importantes en su formación y desarrollo.

En primer lugar, hay que recordar que la denominación de *microrrelato* tan popularizada hoy en día, fue utilizada por primera vez en 1977. Según Fernando Valls, fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco el primero que utilizó el *microrrelato* para referirse a un relato brevísimo, y lo hizo unos años antes que Koch, en 1977 (Valls 2008a: 17). Y ¿por qué aquí Valls ha mencionado la estudiosa Koch? ¿qué tiene que ver con ella? Esto se debe a que “entre los especialistas en el microrrelato suele ser aceptado que el primer trabajo sobre el género se debe a Dolores Koch, profesora cubana afincada en Estados Unidos, que en el año 1981 publicó un artículo sobre cuatro de sus cultivadores en México: Juan José Arreola, Julio Torri, René Avilés Fabila y el guatemalteco Augusto Monterroso (Koch 1981)” (Basilio Pujante 2013: 29). Además, en cuanto a la definición, aunque existen discusiones sobre este género, “la crítica coincide en afirmar que el microrrelato es un texto narrativo brevísimo que cuenta una historia, de la que sólo se nos muestra una parte, permaneciendo el resto oculto.



Comparte con el cuento rasgos como la concisión, cierta ambigüedad, en ocasiones un final enigmático y siempre la utilización de la elipsis” (Gemma Pellicer; Fernando Valls 2013).

Con relación a los estudios, como hemos dicho, el primer artículo sobre esta forma literaria es *El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso* (1981) de Dolores Koch. En este breve ensayo, señala la novedad del género, su historia y vigencia en México. Cuatro años después, la misma autora aporta otro artículo centrándose en Argentina y tres literatos: Marco Denevi, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Koch 1985). Basilio Pujante indica que con estos dos seminales artículos tenemos ya formado un temprano canon del género, que no dista mucho de los que años después David Lagmanovich ha considerado como “los clásicos del microrrelato” (2013: 31).

En los 90, el estudio del microrrelato cruza el Atlántico y llega a España. Ginés Cutilla en su artículo “El microrrelato: Una introducción al género”, publicado en la revista *Quimera*, indica que el primer estudio en España se debe a Irene Andres-Suárez: “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo” (1994), aunque también hay quien lo sitúa –Basilio Pujante entre otros– en el artículo “El micro-relato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea” (1992) de Francisca Noguerol, publicado en la revista navarra *Lucanor* y donde ya se fijan las principales características del género.<sup>3</sup> Luego, aparecen otros estudios teóricos, tales como *Brevísima relación. Antología del micro-cuento latinoamericano* (1990) de Juan Armando Epple y *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990) de Antonio Ferrer.

Con la vigencia del género en la literatura hispánica y la gran cantidad de libros, que han surgido en los últimos años, destacamos el libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) de David Lagmanovich, por su repercusión a ambos lados del Atlántico, y por ocupar una especial importancia en el desarrollo de la teoría del microrrelato. Considerado unánimemente una referencia en la teoría de la minificción, se enriquece del desarrollo del estudio del género

---

<sup>3</sup> <https://www.revistaquimera.com/2018/01/16/microrrelato-una-introduccion-al-genero-gines-s-cutillas/>

que se produjo en los primeros años del siglo XXI. Los microrrelatos se agrupan en cuatro etapas: “precursores e iniciadores”, “clásicos”, “hacia el microrrelato contemporáneo” y “el microrrelato hoy”. Otro estudio destacable es *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (2008) de Fernando Valls. “Además de realizar una definición teórica del minicuento, que considera un género como repite a lo largo del libro, *Soplando vidrio* destaca por el análisis de un gran número de autores. Se detiene Valls en algunos de los nombres clásicos del microrrelato como Ana María Matute, Max Aub, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo o José María Merino, a los que añade una serie de autores más recientes como Pedro Ugarte, Rubén Abella o Juan Gracia Armendáriz” (Basilio Pujante 2013: 50).

El último libro que queríamos mencionar es *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010) de Irene Andres-Suárez, “que divide en dos partes: una dedicada a la reflexión general sobre la minificción y otra en la que se ocupa de autores como Juan José Millás, José María Merino o Javier Tomeo” (Basilio Pujante 2013: 50).

Para completar el estado de la cuestión, no debemos olvidar mencionar los cultivadores del género y sus respectivas obras, puesto que la práctica y la concepción del género desarrollada dependen de sus principales cultivadores. De gran utilidad es el resumen de Gemma Pellicer y Fernando Valls, así que citamos sus palabras para acabar este apartado:

En España, desde los años del Modernismo, del Simbolismo y de las vanguardias históricas, el género ha contado con excelentes cultivadores, desde Juan Ramón Jiménez (los llamados Cuentos largos), Ramón Gómez de la Serna (Disparates y otros caprichos) y Federico García Lorca (Pez, astro y gafas), hasta Max Aub (Crímenes ejemplares), Ana María Matute (Los niños tontos), Antonio Fernández Molina (Las huellas del equilibrista) y Rafael Pérez Estrada (La sombra del obelisco y El ladrón de atardeceres), o los narradores actuales: Javier Tomeo (Historias mínimas), Luis Mateo Díez (Los males menores), José Jiménez Lozano (El cogedor de acianos y Un dedo en los labios), José María Merino (La glorieta de los fugitivos) o Julia Otxoa (Un extraño envío), por solo recordar los nombres y obras más canónicas. Y con respecto a las antologías publicadas recientemente, creemos que la recopilación de David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, la cual reúne autores de microrrelatos españoles e hispanoamericanos por primera vez, se convertirá, andando

el tiempo, en una referencia principal, como lo es hoy en día la de Cuentos breves y extraordinarios (1955; reeditada por Losada), de Borges y Bioy Casares, a la que habría que añadir la reciente de Irene Andrés-Suárez, Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo (Gemma Pellicer; Fernando 2012: 164-167).

### 1.2.2 Micronovela

Si bien es cierto que la micronovela es muy antigua, y puede rastrearse hasta las más remotas dinastías, debido a la falta de teoría, la micronovela se ha dejado de lado en China durante mucho tiempo. A pesar de que ocasionalmente hay comentarios esporádicos y algunas monografías teóricas de micronovela en los periódicos, sin embargo, los investigadores van por libre. Pero desde la década de 1980, la situación cambió. El famoso crítico literario Jiang Zengpei lanzó un estudio de micronovelas después de La Reforma Económica China<sup>4</sup>. Siendo él “el primero que introduce el nombre de *short-short story* en China” (Chen Dan 2014: 35). Bajo el seudónimo de Xiao Jiang, publicó “El comienzo de la micronovela” en *Mundo de ficción*, en 1981. El artículo describe todos los aspectos de novelas altamente breves sistemática y profundamente, presenta la base teórica para el estudio moderno, por lo que abre el preludio al estudio teórico de la micronovela en la nueva era.

Mientras, al mismo tiempo, en el año 1981, la revista *Fiction World* reedita “*What is a Little Novel*” de León Tolstoy, y poco tiempo después, obras tales como “El descubrimiento de la micronovela” de Ling Huanxin, “El arte de la micronovela” de Xu Shijie, “Técnica de creación de ficción pequeña” de Lu Kuiwen y Zheng Yide (1988), “Trece lecturas de cuento breve” de Yang Guicai (1988) y “Técnica de escritura de micro-ficción” de Yuan Changwen (1989). Todos ellos han llevado a cabo una investigación fructífera sobre las características estilísticas de las micronovelas, preguntándose fundamentalmente “qué es una micronovela”.

Además de los estudios mencionados arriba, también hay que citar a otros tres

---

<sup>4</sup> La Reforma Económica China (literalmente Reforma y Apertura) se refiere al programa de reformas económicas llamado “Socialismo con características chinas” en la República Popular China, que se inició en diciembre de 1978.

importantes críticos: Gu Jianxin, Yao Zhaowen y Yang Xiaomin. El profesor Gu Jianxin publica el libro *La ciencia de la micronovela*, que es la primera monografía que trata las micronovelas como un tema científico. Este libro explica las diferencias entre las novelas cortas y las micronovelas desde sus materiales, personajes, tramas y otros aspectos, especialmente el retrato de los personajes. Por su parte, el profesor Yao Zhaowen propone el concepto de "micronovela" en su libro *La Teoría y Creación de Micronovela China* y, al mismo tiempo, lo prueba de una manera científica. Otro erudito famoso es Yang Xiaomin, el padre de la micronovela china. En el año 2000, Sr. Yang Xiaomin publicó *Micronovela es el arte popular*, donde se hace una divulgación de la naturaleza de la micronovela, y se proporciona una premisa teórica para estudiar sus características. Además, hay otros académicos dedicados a la investigación de este género, como Xu Hanzhou, Deng Jiade, Zhao Shuguang, etc.

Entre todos los estudiosos, merece especial atención el profesor Ling Huanxin de la Universidad Normal de Nanjing, que se centra en la investigación sistémica, integral y profundamente teórica. Ha compilado colecciones de micronovelas (la editorial de Literatura y Arte Jiangsu publicó 9 episodios seguidos) desde la década de 1980, cuando realizó investigaciones sobre la teoría de las micronovelas y formó estudiantes de posgrado en el ámbito de la investigación sobre este asunto. También ayudó a que la micronovela lograra el reconocimiento académico y se convirtiera, al igual que en el contexto hispánico, en el cuarto género narrativo. Además, ha hecho contribuciones sobresalientes al estudio teórico y una orientación para la creación, y sus resultados de investigación han sido altamente reconocidos por los especialistas, atrayendo mucha atención no sólo en el país, sino también en el extranjero. En 1983, su ensayo de larga extensión "El descubrimiento de la micronovela", se centró en las características estilísticas y desempeñó un papel importante para el establecimiento de este nuevo género desde la perspectiva académica.

En 1992 se fundó la Sociedad Académica China de Micronovelas, que organizó actividades de micronovelas y exposiciones académicas, y estableció el mecanismo de selección del "Premio de Micro-ficción" para llevar a cabo la normalización del liderazgo de la organización de micro-ficción, la orientación creativa y teórica. El 21 de abril de 2002, el

"Seminario de 20 años de novelas y teorías contemporáneas", organizado conjuntamente por la Asociación de Escritores Chinos, *el Periódico de Literatura y Arte*, *La Selección de la pequeña ficción* y *Cien flores*, han llevado la investigación de la teoría de la microrrelato a un mundo nuevo.

El desarrollo de la microrrelato contemporánea tiene una característica destacada, que es el desarrollo simultáneo de la creación y la teoría. Durante los 30 años que van desde los 80 hasta el presente, la investigación teórica y la crítica académica de la microrrelato están aumentando, prosperando y desarrollándose junto con la creación. En definitiva, el progreso de 30 años de microrrelato en China abarca desde el fenómeno creacional hasta el fenómeno estilístico y el fenómeno cultural. En primer lugar, desde la época de La Apertura y Reforma, la creación y la productividad de la literatura se recuperan rápidamente. Y, en este nuevo contexto, algunos periódicos han recuperado o reconstruido una columna especial para la microrrelato, como *Beijing Evening News*, *The World of Fiction* y algunas publicaciones provinciales. En ese momento, microrrelato y novela corta se convierten en la literatura moderna china, "fenómeno creacional" que atrae la atención de algunos académicos y críticos. En segundo lugar, unos años más tarde, el estilo de la microrrelato se vuelve popular, lo que se debe a que abarca muchas historias culturales.

Durante los 30 años de rápido desarrollo, la investigación teórica de la microrrelato ha logrado un éxito considerable, pero todavía se encuentra a cierta distancia de su constitución como género literario. Es decir, su contextualización histórico literario, y el contenido de la investigación todavía es relativamente estrecho.

### **1.2.3 Weibo Nanorrelato**

Bajo el trasfondo cultural posmoderno, el nuevo miembro de la literatura en redes sociales, como un nuevo fenómeno de la cultura popular, es el surgimiento y florecimiento del Weibo Nanorrelato, pero la comunidad académica de China no lo ha prestado mucha atención.

Es más, la mayoría de las investigaciones de los círculos académicos sobre la literatura en redes sociales se centran en sus críticas.

El profesor Ouyang Youquan y Yingwen Wu, de la Universidad Central del Sur de China, en su artículo “Microblogging: la literatura blanda en la comunicación en redes sociales” al hablar de la calidad y la sabiduría de la escritura sobre la literatura en redes sociales, mencionó el Weibo Nanorrelato como un género para describir el modo de escritura “simple pero no sencillo” (2014: 15-19). A la vez el profesor Zhang Taofu de la Universidad de Fudan mencionó la literatura de Weibo en “La nueva ecología de la crítica literaria de Weibo”, pero se centra más en la oposición entre la crítica de la literatura de Weibo y la crítica de la literatura tradicional de élite (2011: 8).

En la actualidad, solo el profesor Li Cun de la Universidad de Tecnología de Nanyang, se especializa en literatura de Weibo en China. En su tesis “La definición, desarrollo, género y características de la literatura de Weibo” ha realizado una investigación preliminar sobre ello. Este documento resume brevemente el desarrollo de la literatura de Weibo y clasifica su género. Sobre esta base, presenta algunas características nuevas de este tipo de literatura. En cuanto a weibo nanorrelatos, casi no hay tesis profesionales publicadas, y se encuentran principalmente las críticas en los periódicos y revistas. Entre ellos, Yi Zhuge, publicó en el *Liberation Daily* un artículo donde, dijo: “¿Nanorrelato, qué tan lejos está del aplauso?” (2010: 12). Tianmei y Xiuxia Zhu publicaron en el *Xinhua Daily*, “¿Nanorrelato, un carnaval en las redes sociales de 140 caracteres?” (2011: 11). Ambos informan sobre la situación actual del Weibo Nanorrelato y las críticas negativas a las que se enfrenta.

Por último, debemos mencionar que el estudio más completo y profundo del weibo nanorrelato es de Meng Wei, de la Universidad de la Comunicación de China, quién analiza las características del nanorrelato desde la perspectiva de la comunicación en el “Análisis de la Comunicación del Nanorrelato”.

## **2. EL RELATO BREVE EN LA TRADICIÓN CHINA**

### **2.1 Definición del género**

#### **2.1.1 ¿Qué es una microrrelato?**

Como dijo David Lagmanovich, “en cualquier actividad de investigación, el primer paso consiste en establecer y delimitar la existencia de un problema” (2006: 83). En cuanto a la definición de microrrelato, deberíamos empezar por distinguir dos géneros distintos, las microrrelatos de la tradición literaria china, por un lado, y los nanorrelatos en la modernidad bajo el desarrollo de internet y la influencia de redes sociales occidentales, por otro.

En relación a la definición de la microrrelato, por ahora no he encontrado ninguna precisa y decisiva que defina exactamente qué es una microrrelato y qué no lo es. Puesto que en China la microrrelato se considera que ha derivado de la novela corta, entre sus estudios, siempre existen polémicas en torno tanto a su denominación como a su extensión. En este apartado nos ocuparemos de tratar sus puntos más controvertidos y sus características, intentando darle una definición.

Al comienzo de la aparición de la microrrelato, su denominación era muy complicada, pues coexistían simultáneamente con microrrelato términos como “novela pequeña”, “novela hiperbreve”, “cuento ultracorto”, “cuento en miniatura”, “novela de bolsillo”, “minificción”, “novelas de lentes”, “novelas de un minuto”, “cuento diminuto”, “novela relámpago”, etc. En ese momento, cada editorial utilizó un nombre distinto para esta forma de escritura. De modo que sólo en relación con su nombre ya tiene una lista larguísima, y los investigadores especializados en ello no se ponen de acuerdo. Por las múltiples denominaciones, se puede reflejar que es un estilo nuevo, y que aún no ha llegado a un consenso. No obstante, en los últimos años, cada vez más gente espera lograr gradualmente un nombre unificado para reunir fuerzas y desarrollarse mejor. *La Revista de literatura* inclusive

ha publicado una carta del lector solicitando a las partes relevantes que le den un nombre y prestigien este estilo.

Uno años más tarde, La Sociedad Académica de Micronovelas de China se estableció. El nombre de “micronovela” fue decidido por más de una docena de patrocinadores. El profesor Ling Huanxin analizó por que se eligió el término de “micronovela”: él piensa que, en primer lugar, resume las características principales de tales novelas en términos generales; en segundo lugar, expresa ciertas características de la época; por último, puede emparejarse lógicamente con la serie de novela larga, novela media y novela corta (2000: 145). Tres años después, en 1995, el Sr. Yao Chaowen y Han Ying propusieron otro nuevo nombre: mininovela. Pese a todo, tendríamos que advertir que el nombre de un nuevo estilo generalmente no es adecuado para la denominación decidida por parte de una institución o de algunas personas, sino que el público lo selecciona gradualmente en el proceso de la aceptación.

Por otro lado, está la cuestión del límite de palabras, y aquí tampoco hay consenso entre los estudiosos del género. En principio se sostiene que no debe haber límite en el número de palabras en la creación de obras literarias, ya sean largas o cortas, totalmente determinadas por la propia obra. Pero ahora, puesto que la micronovela se distingue de la novela corta como un estilo independiente, no debe haber arbitrariedad excesiva, y de lo contrario se perderá el sentido como un nuevo género. Aparte de esto, algunos estudiosos piensan que la definición de micronovela debe basarse principalmente en sus características estructurales internas, en lugar de en las características físicas externas de la cantidad de palabras. Aunque esto es razonable, no es preciso. Según Jiang Zenpei señala, las características internas y externas de cualquier cosa se complementan entre sí y son difíciles de segmentar. Como la minificción es una novela de breve extensión, el número de palabras no se puede ignorar. No obstante, para determinar si una obra es una micronovela o no, no sólo depende simplemente de la cantidad de palabras, sino que también depende de su contenido, estructura y otras características. Por eso, un cierto número de palabras debe ser la base para la micro-ficción (1992: 7). Al igual que la división de novela larga, media y corta, además de examinar sus características estilísticas, también está delimitada por la longitud del



texto y el número de palabras.

Ahora bien, para una microrrelato, ¿cuántas palabras son adecuadas? Pues hay quien hable de mil palabras, mil quinientas palabras, dos mil palabras, dos mil quinientas palabras, y algunos hablan de tres mil palabras. Si nos animamos a revisar las obras publicadas bajo el concepto de microrrelato, no es difícil descubrir que hay microrrelatos de dos o tres mil palabras a cientos de palabras y docenas de palabras. Aquí citamos las palabras del famoso investigador dedicado a la microrrelato Jiang Zengpei: “El límite inferior del número no está limitado. Mientras escribas una novela, no un juego de palabras, docenas de palabras también están bien. El límite superior normalmente es apropiado mil palabras. Si quiere ser un poco flexible, solo puede llegar a 1.500 palabras, y como máximo no debe exceder las 2.000 palabras” (2012: 9).

Según el punto de vista tradicional, el límite inferior de la novela corta es de dos mil palabras. Si la microrrelato las supera, o incluso llega hasta las tres mil palabras, esto ya viola las reglas físicas de la microrrelato, lo que no es propicio para la concisión, y también viola la intención original del surgimiento de la microrrelato. De acuerdo con la investigación científica, la velocidad de lectura de una persona común es de 300 caracteres chinos por minuto, y la microrrelato de 1000-1500 palabras se puede leer entre tres y cinco minutos, lo que brinda a los lectores la "estimulación estética de efecto rápido" de este estilo. En la evaluación anual de la microrrelato nacional en los últimos años, los jurados creen que deben existir restricciones y reglas para poder desarrollarse mejor. A partir de ahí se decidió que las obras de más de 2.000 palabras ya no se incluyeran en la selección. Gradualmente, el dominio del número de palabras en las obras seleccionadas se controla estrictamente por debajo de 2.000 palabras, en su mayoría mil palabras, lo cual ayudó a inhibir en cierta medida la escritura de larga extensión en el ámbito de microrrelatos.

Para definir un género literario, obviamente no podemos dejar de referirnos a una parte bastante importante: las características que la constituyen como una obra literaria. ¿No debemos preguntarnos cuáles son las principales características de una microrrelato?

Algunas personas dicen que aunque la microrrelato es hiperbreve, todavía es una

novela y tiene las características comunes de la novela. Especialmente se aproxima mucho a la novela corta. No lo negamos, pero debe tenerse en cuenta que cualquier cosa que pueda valerse por sí misma siempre tiene su propia cualidad independiente y diferente de otras.

Si la novela corta refleja ciertos fragmentos de la vida, la microrrelato debe reflejar el sol desde una gota de agua. Menos extensión, más contenido, dando el efecto artístico de "ver todo el leopardo desde un orificio". Como dijo Honoré de Balzac, "con el área más pequeño, los grandes pensamientos están sorprendentemente concentrados" (1986: 25). Como una gota de agua no solo refleja todo el sol, sino que también condensa el calor del sol en un fuego furioso que hace que los lectores resuenen.

La microrrelato es el arte de la condensación y la concisión, las palabras tienen un límite, pero el sentido se pierde en el infinito. Se trata de conseguir sacar mucho partido con recursos mínimos. Debido a la hiperbrevedad, debe apreciarse la tinta como el oro, con el fin de reducir el texto a su mínima expresión, hacer una larga historia corta, transmitir en perlas.

La microrrelato es también el arte de las sorpresas. Es decir, en el desarrollo de la trama hay un incidente, inesperado por los receptores, que les hace percibirlo como novedoso y sentirse "sorprendidos", obteniendo así el disfrute de la "estimulación estética de efecto rápido".

La microrrelato es el arte de la ironía y el humor. Aunque las técnicas de expresión de la microrrelato son diversas, la más destacada es el uso del humor irónico. La ironía y el humor son gemelos, la ironía siempre debe ir acompañada por el humor. Como se dice que los poemas son como las abejas, uno es miel, el otro aguijón y el tercero es ser pequeño. La microrrelato coincide plenamente con esta afirmación. En el "cuerpo pequeño" es necesario tener "miel", tener la connotación en la lectura, y tener "aguijón" para poder aguijonear los aspectos malos de la sociedad y promover la integridad social. El "contenido alegórico" es significativamente más recurrente en la microrrelato que en otros tipos de novela.

La microrrelato es el arte del instante. Debido a la longitud extremadamente corta, es difícil para la microrrelato adoptar el método artístico de contextualización y presentación

de la historia. Por lo tanto, al capturar el momento de la vida, selecciona un enfoque y concentra efectivamente toda la energía para maximizar los recursos, que dará origen a una fuerte energía artística.

Pero la microrrelato es también el arte de transmitir ideas. En *El sueño de la mansión roja*, Cao Xueqin, el escritor del libro, explicó una visión artística muy valiosa: el lenguaje es lo último, lo primero es la idea básica. Aunque la microrrelato es "micro", debe ser igual que la creación literaria, no solo "nos cuenta una historia, nos entretiene o nos toca, sino que nos induce a pensar y comprender el profundo significado". Este "significado" puede ser la percepción de la vida del autor. Puede ser una filosofía o una nueva idea. La idea básica es como si fuera el comandante en un ejército, es el alma de la microrrelato, que sostiene el texto.

Algunos críticos la han definido poéticamente a partir del contenido, diciendo que la microrrelato consiste en captar una pequeña ola de vida, una pequeña concha, y colocarla en forma literaria. Incluso se ha comparado con la forma estrófica de la cuarteta.

También podemos referirnos al método de la definición de novela larga, media y corta, que se define principalmente por el número de palabras. Con referencia a la situación actual de la creación de microrrelatos, la gran mayoría tiene menos de 2000 palabras, más de 1000 palabras, en su mayoría alrededor de 1500. Por lo tanto, podemos estipular que las novelas con un número de palabras de alrededor de 1500 y un máximo de 2000 palabras son microrrelatos.

A continuación, transcribimos las palabras originales sobre el concepto de la microrrelato de algunos prestigiosos estudiosos.

Según Xu Shijie: "La micro-ficción es una rama de la novela corta. Es de tamaño pequeño, pero también tiene tres elementos: personaje, trama, entorno...Es más sucinto y más refinado que la novela corta" (1987: 4).

Bai Xiaoyi dijo: "He estado degustando microrrelato durante mucho tiempo, y de repente descubrí que tiene el ritmo y el disfrute que es difícil de proporcionar incluso para las

obras maestras famosas de formato largo. Es un reino inexplicable, un género insustituible" (1991: 2).

Para Wang Zengpei. "La micronovela se diferencia de la novela corta y se convierte en independiente. Requiere que se escriba más corta, más pequeña y más refinada. Tiene aproximadamente mil palabras, y generalmente no más de 1500 palabras, lo máximo no supera a las 2000 palabras" (1991: 13).

### **2.1.2 ¿Qué es un Weibo Nanorrelato?**

"El amor en el período de Weibo" se considera el primer nanorrelato de China. Ha sido seguido y elogiado por los internautas, a través de la serialización de Weibo en línea en tiempo real y las múltiples interacciones con los internautas, y logró que el concepto de "nanorrelato" comenzase a adquirir visibilidad para el público.

¿Qué es un nanorrelato? El nanorrelato en sentido amplio es, por supuesto, un cuento que utiliza Weibo como plataforma para escribir y publicar. Pero de momento el weibo nanorrelato todavía carece de una conciencia genérica. Debido a la relación por entregas, la longitud de este pequeño relato se ha vuelto muy largo, lo que facilita la escritura -los personajes, el entorno y la trama se pueden complementar con el contexto, sin tener que estar en un sólo nanorrelato expresado todo. Al mismo tiempo, debido a que hay varios capítulos, es más fácil interactuar con los lectores. Por lo tanto, por su condición de texto seriado, o fragmentado en entregas no puede reflejar plenamente las características particulares de dicho nanorrelato como un nuevo género literario.

Con respecto a la definición en sentido estricto, podemos referirnos a las reglas de entrada para las dos sesiones del "Concurso de Nanorrelato de Sina Weibo".

I concurso de nanorrelatos:

1. Debe tener un claro tema, un adecuado contenido, una trama completa y una

accesible legibilidad;

2. El género es un nanorrelato (dentro de 140 palabras) y no puede ser serializado;

3. El trabajo es original, el autor es responsable de sí mismo, si encontramos plagio, cancelaremos la calificación;

4. Editar # Nanorrelatos # + el contenido se envía a Weibo o se publican directamente en la plataforma del concurso;

## II Concurso de Nanorrelatos sobre viajes en el tiempo

1. #Conciso y sustancioso, no más de 140 palabras.

2. #No se desvía del tema, tiene las características generales de la novela.

3. #Corresponden a las características de nanorrelatos de viajes en el tiempo, abarcan una rica y viva fantasía, una historia conmovedora y un lenguaje sucinto.

4. #Deben ser obras originales, está estrictamente prohibido plagiar y la mayoría de los usuarios de Weibo tienen el derecho de denunciar a las obras no originales. El organizador se reserva el derecho de retirar los premios otorgados a autores no originales.

De lo anterior, podemos ver que los requisitos básicos de los dos concursos son: no deben sobrepasar los 140 caracteres, no se puede serializar, y deben tener una trama completa.

El verdadero nanorrelato debe serlo en sentido estricto, esto es también lo que el público reconoce principalmente. Huajian Wen, conocido como "el padre de nanorrelatos en China", dio sus propios puntos de vista sobre "cuál es el verdadero nanorrelato": "1. Debe haber chascarrillos y una trama completa. La tensión y el contenido deben estar escritos dentro de 140 palabras. 2. La historia debe girar en torno a los temas candentes que se están discutiendo en Weibo. 3. La mayoría de los personajes son reales en Weibo. 4. Aprovecha al máximo las posibilidades de Weibo para combinar el texto con imágenes, videos o música". De todos ellos, los puntos 2 y 3 son requisitos para limitar tema, pero es obvio que la creatividad es por propia naturaleza extensa e ilimitada. En realidad, la creatividad y la

fantasía carecen de límites: no hay nada que no se pueda escribir. Por lo tanto, es obviamente inadecuado restringir el tema del nanorrelato a Weibo. Con respecto al uso de una variedad de medios, puede ser una condición adicional. Después de todo, la clave del nanorrelato es el texto, y las imágenes, los videos, la música, etc. se pueden usar de varias maneras, pero no deben ser obligatorias.

Así que podríamos concluir con la siguiente definición para el Nanorrelato: se refiere a un género literario con una trama completa y características básicas de una novela general, que hace uso de Weibo como plataforma de escritura y publicación, y está creado en 140 palabras.

## 2.2 Historia del género

### 2.2.1 Historia de la microrrelato

Lo que hoy denominamos microrrelato apareció en China durante las dos o tres décadas más recientes, pero la microrrelato puede rastrearse también en la antigüedad, remontándose a una larga historia desde las dinastías feudales hasta la actualidad. Al leer las fábulas y la prosa de Pre-Qin, como *Las Analectas de Confucio*, *Obra de Mencius*, *Obra de Han Fei*, *Obra de Zhuangzhou*, *Estados de Guerra* y *Crónica de Lv*, etc. ya podemos ver el embrión y el prototipo de la microrrelato. Pero las verdaderas microrrelatos se han producido en las dinastías Wei y Jin (A.C. 220 - A.C.589) en China. Por ejemplo, la novela anecdótica<sup>5</sup> representada por *New Accounts of Old Episodes* de Liu Yiqing y la novela misteriosa<sup>6</sup> representada por *Fairy Tale* de Gan Bao son manifestaciones típicas.

Después de las dinastías Sui y Tang (581-907), apareció una gran cantidad de novelas en formato de notas, como *Tang Yuan Tan Ben*, *Wild Man Gossip*, *Mysterious Record*, *Jianghuai Alien*, *He Shi Yu Lin*, *Reading Micro Cottage Notes*, etc. Entre ellos hay unas microrrelatos preciosas.

Durante la dinastía Ming y Qing (1368 -1912), la creación de la microrrelato antigua alcanzó su apogeo, y se produjo un tesoro de microrrelato con importancia mundial: *Records about Oddities in Liao Zhai*. Este libro abarca más de 400 trabajos, muchos de los cuales son "micro" de menos de mil palabras, y algunos tan cortos como cien o doscientas palabras. No obstante, desde la perspectiva estilística, estas obras todavía se limitan a notas, leyendas y ensayos, que no forman las características completas de la microrrelato en el sentido moderno.

---

<sup>5</sup> La novela anecdótica, es una especie de novela clásica china. Se refiere a una miscelánea de novelas escritas por las dinastías Wei y Jin sobre los personajes históricos.

<sup>6</sup> La novela misteriosa es un tipo de novela clásica china. Se basa en las historias legendarias de dioses y fantasmas. Se produce y es popular en las dinastías Wei, y Jin. Su popularidad tiene una relación directa con la superstición religiosa, la atmósfera metafísica y la difusión del budismo.

El surgimiento de la microrrelato con forma moderna debe realizarse a mediados o finales de los años cincuenta. En ese momento, principalmente los entusiastas de la literatura entre la gente corriente creaban novelas cortas ficticias, y eran consideradas como microrrelatos. Sorprendentemente ganaron rápidamente el reconocimiento del ámbito literario. Como Lao She dijo en su artículo "Escribe más microrrelatos", publicado en *Xingang* en las ediciones 2 y 3 de 1958: " La microrrelato es la novela más corta. Por ejemplo, cada pieza no tiene más de dos mil palabras....." (1958: 7). En otras palabras, él toma la microrrelato como una especie de novela. Mao Dun señala en el artículo "The Blockbuster Short Novel", publicado en la segunda edición de "*People's Literature*" en 1959: que la microrrelato es una nueva raza que combina las características de los primeros planos y los cuentos para adquirir una personalidad propia, es un nuevo estilo de novelas (1959: 19).

Como vemos que el panorama literario en ese momento se ha dado cuenta de su existencia, y empieza a desarrollar el concepto de microrrelato moderna, aunque el estilo de microrrelato aún no ha alcanzado un consenso como estilo independiente. En realidad, la microrrelato en el sentido moderno se alzó en China a principios de los años ochenta. En 1981, la revista *Fiction World* (editada y publicada por la Editorial de Literatura y Arte de Shanghái) por primera vez abogó por la creación de microrrelato en China, anunciando que la microrrelato comenzó a entrar en el horizonte de lectura del público con una forma de arte independiente y una connotación estética única. Después de casi una década de desarrollo, a finales de los años 80 y principios de los 90, especialmente en 1990, el primer seminario de teoría de microrrelatos se llevó a cabo por la Revista *Cien Flores* de Henan, que indica que la microrrelato aparece como un nuevo estilo en el campo literario contemporáneo con una postura más independiente. En 1992, se estableció la Sociedad Académica de Microrrelatos de China (subordinada a la Sociedad de Escritores Chinos), lo que indica que la microrrelato finalmente se ha deshecho de su estatus de vasallo como una rama de la novela corta, y se ha convertido en un género literario independiente. Hasta abril de 2002, la Sociedad de Escritores Chinos, el *Periódico Literario* y otros periódicos llevaron a cabo una pequeña celebración para microrrelato en el Salón de Actos de la Sociedad de Escritores de China. Esto fue llamado "acto de confirmación para microrrelato" por los medios de comunicación,



lo que marca su madurez.

Vale la pena mencionar en particular que, en 2006, La Sociedad Académica de la Micronovela China publicó el top de la novela China de 2005. Wang Meng, Nie Xinsen, Qin Yu y otros escritores tienen 15 micronovelas en la lista. Los principales medios de comunicación de China como *Xinhua* indicaron que la preselección de micronovelas marca que esta forma literaria querida por el público lector ha entrado en el horizonte de investigación de la literatura convencional. En noviembre de 2006, se celebró en Pekín el 7º Congreso de la Sociedad de Escritores Chinos, al que asistieron Yang Xiaomin, Liu Guofang y Teng Gang, etc., todos ellos autores del campo de las micronovelas. La breve y refinada micronovela ha atraído cada vez más la atención y el cariño del lector. Esta es una acertada evaluación de la micronovela en la nueva era, que a la vez ha prestigiado este nuevo género. Verdaderamente es un hito para su formación y prosperidad.

Desde comienzos de la década de 1980, después de casi 30 años de desarrollo, la micronovela contemporánea ha evolucionado de débil a fuerte, de infantil a madura, de tosca a delicada y rica, convirtiéndose gradualmente en un nuevo género literario con características estéticas innovadoras y únicas. En realidad, estamos ante un proceso difícil en el que un estilo en principio marginal y a contracorriente llega a alcanzar el reconocimiento del panorama literario.

Actualmente, la micronovela cuenta con decenas de millones de lectores. Según las estadísticas, la circulación mensual de las publicaciones de micronovela ha superado los 1,6 millones de copias, lo que representa la mitad del mercado de la producción literaria. La circulación mensual de revistas *Selección de Micronovelas* y *Selección de short story* es de entre 60 mil y 700 mil copias, y ocupó el primer lugar de toda la publicación literaria. En toda China hay cerca de 1.000 periódicos que publican micronovelas, el número de publicaciones es de decenas de miles por año. Por ahora en el contexto cultural de la China contemporánea, la literatura se ha desplazado hasta límites insospechados, ha perdido su estatus general, sin embargo, la micronovela ha demostrado una gran potencia.

Desde lo que decíamos anteriormente, es fácil descubrir que, aunque la fuente es

lejana, el flujo es largo en la historia. Durante muchos años, la micronovela solo se ha relacionado con la novela corta, y existe como una rama de ella. No tiene un significado estilístico independiente. En el género, la novela siempre en virtud de la extensión se ha dividido en larga, media y corta, sin el nombre de "micronovela". La gente la llama "novela hiperbreve" o "simplificación de la novela corta". Por lo tanto, aunque siempre ha existido y, a veces, incluso se ha promovido, debido a su estado "dependiente", a menudo se ve limitado y restringido en su desarrollo.

Después de la década de 1980, la micronovela finalmente llegó a la independencia, se arraigó en el territorio literario y se asentó en la cultura china. En primer lugar, esto se debe a los cambios en la vida social, que proporcionan las condiciones para el crecimiento de la micronovela. El ambiente político relajado de La Reforma y Apertura ha hecho que una variedad de formas literarias y artísticas adecuadas crezcan rápidamente bajo las extensas necesidades de la gente. Al mismo tiempo, la acelerada vida moderna hace que la gente preste cada vez más atención a la economía estética en la apreciación del arte, y espere obtener la mayor cosecha en el menor tiempo posible. Por lo tanto, desde la lectura, se requieren textos refinados y breves y es bienvenido el "condensar en pocas palabras", mientras se rechaza la tendencia a "extender mucho por poco contenido", lo que ha llevado al rápido desarrollo de la micronovela.

### **2.2.2 Historia del Weibo Nanorrelato**

En el siglo XXI, junto con el rápido desarrollo de las multimedias y las tecnologías de red, internet está modificando gradualmente los estilos de vida y formas de pensar, y esta influencia también se ha extendido en el arte y la cultura. Al mismo tiempo, Occidente ha pasado de la modernidad a la posmodernidad, y esta revolución posmoderna se refleja en todos los aspectos de la sociedad. Bajo la doble influencia de lo material y lo espiritual, surgió la literatura en línea. En julio de 2006, nació Twitter, su hijo Weibo en China, en junio de 2007. El primer sitio web de Weibo, fue Fan Fou.com que apareció en China. Más tarde, aparecieron una tras otras redes sociales como Jiwai.com, Tencent Taotao.com y Digu.com,

etc. En agosto de 2009, Sina.com lanzó oficialmente el servicio de Weibo. Desde entonces Weibo ha entrado en el campo de visión del público y aterrizó con éxito en China. Puesto que muchas celebridades e instituciones interactúan en Weibo, las noticias se actualizan diariamente y, a menudo, son incluso más rápidas y precisas que los medios convencionales de comunicación. Este medio emergente se ha convertido en una plataforma de comunicación verdaderamente popular en China y ha sido altamente recibido por las masas populares.

Evidentemente, los cambios en la forma de difusión de los textos literarios van a provocar en ellos también cambios estilísticos. Al principio, en realidad, el nanorrelato es precisamente una micronovela publicada y difundida a través de Weibo, pero poco a poco, con el paso del tiempo, la micronovela y el nanorrelato han producido algunos cambios nuevos. Con el fin de adaptarse a las necesidades de lectura fragmentada de la gente moderna en la era del estrés, se propone crear un cuento con una trama completa dentro de 140 palabras y no puede ser serializado. La búsqueda de esta forma de escritura es: breve, ingenioso y sorprendente. Además de estos, tiene las características de interactuar con los lectores *online* y capturar rápidamente los nuevos fenómenos y problemas de la sociedad, como los niños dejados solos en los pueblos, ancianos solitarios, etc. Todo esto constituye el encanto único de este pequeño formato.

La comunicación tradicional entre lectores y autores se realiza principalmente a través de cartas o correos electrónicos. La calidad de las obras sólo se puede reflejar en el volumen de ventas. Esto requiere mucho tiempo, está limitado por el tiempo y el espacio, y la información no se puede transmitir ni actualizar de manera oportuna y efectiva. Sin embargo, debido a las funciones de re-envío y comentarios de Weibo (redes sociales), el autor y el lector pueden interactuar y comunicarse de manera instantánea, así que pueden ver de inmediato la popularidad de la obra.

Afectados por los medios de comunicación tradicionales, -como papeles-, solo pueden usar imágenes y textos, en cambio, el Weibo Nanorrelato no sólo es rico en imágenes, sino también en sonido e imágenes tridimensionales, llegando a satisfacer mejor las diversas necesidades de los lectores en la actualidad. Incluso hay maestros de dibujo que ilustran textos

con cómics, lo que aumenta enormemente la difusión del Nanorrelato.

Acompañado el desarrollo explosivo de Weibo en China, Weibo Nanorrelato se ha convertido en el favorito de muchos usuarios. En vista de este fenómeno, a fines de 2010, Sina.com organizó el primer concurso nanorrelato de China basado en su propia plataforma. El evento recibió una respuesta positiva. El plazo de la participación al principio era de un mes: del 27 de octubre al 27 de noviembre. Debido a que la respuesta fue muy entusiasta, el tiempo se extendió a una semana más y, hasta el final del cierre, se recibió un total de más de 230.000 trabajos, lo que es un número asombroso. El desafío de contar una historia en 140 caracteres tuvo mucho éxito, y Sina.com volvió a presentarlo por tres años consecutivos.

Este nuevo estilo literario es el producto del trasfondo cultural "rápido" en la era de la información. Es una forma emergente de literatura en línea y una extensión del valor de Weibo. Se puede decir que es precisamente un espacio tan amplio para la comunicación y la difusión lo que ha impulsado el surgimiento y el desarrollo del weibo nanorrelato en China. La brevedad del nanorrelato determina que no puede medirse con la misma regla que otros tipos de novela, aunque bien es cierto que mantiene numerosas relaciones con otros géneros narrativos. Desde la perspectiva del desarrollo histórico, es el desarrollo de la micronovela, es su continuidad en la nueva era.

Aquí citamos las palabras de Milagros Lagneaux para terminar este aparato: “En este contexto en donde las personas no sólo no podemos evadirnos de los medios, sino que también estamos atravesadas por las nuevas tecnologías, es inevitable pensar que nos adaptamos a las actuales herramientas de comunicación incluso para hacer literatura” (2017: 153).

### 3. EL MICRORRELATO EN LENGUA HISPANA

#### 3.1 Definición del género moderno

En cuanto al microrrelato y su auge en la actualidad, veamos antes de todas las palabras de la famosa investigadora Andres-Suárez en su libro *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*:

pueda o no explicarse, el microrrelato se ha convertido en el género emblemático del siglo XXI y su desarrollo parece imparable, ya que no sólo ha conquistado al público lector, sino también al académico, que le ha dedicado numerosos congresos nacionales e internacionales y diversas publicaciones.

¿Entonces que es un microrrelato? (2012a: 21)

Basándonos en lo transcrito arriba, podemos ver que con la popularidad del microrrelato en estas últimas décadas, los estudiosos y especialistas se han ocupado de este nuevo género literario, y muchos de ellos intentan darle una definición desde su propio punto de vista en base de los estudios e investigaciones. No obstante, este tema ha causado mucha controversia entre los críticos y teóricos literarios. En primer lugar, en lo que respecta a su denominación, hoy entendemos como microrrelato también a muchas otras formas: minicuento, cuento o relato hiperbreve, relato mínimo, cuentín, nanocuento, ficción de un minuto, minificción, entre otros muchos. Variabilidad que refleja la polémica existente en torno a este tipo de obras. Y esta indefinición terminológica se mantiene prácticamente hasta la actualidad.

Leticia Bustamante recoge en su tesis doctoral (2012: 24) que las diversas denominaciones han venido dadas principalmente por criterios literarios: extensión, condición ficcional, filiación genérica y narratividad. En su trabajo señala nombres como *texto breve* y *texto brevísimo*, que tienen como única referencia el carácter breve del texto; *minificción*, *microficción* y *ficción brevísima*, términos que aluden tanto a su brevedad como a su

ficcionalidad; expresiones como *cuento breve*, *brevicuento*, *cuento cortísimo*, *cuento diminuto*, *cuento en miniatura*, *minicuento*, *microcuento*, *microrrelato*, *cuento mínimo* o *historias mínimas*, aúnan la referencia a su extensión con su relación genealógica respecto al cuento, con el discurso narrativo o con la fábula de la narración; y, por último, nos encontramos con términos que resaltan aspectos pragmáticos de su creación y, sobre todo, de su recepción: *cuento instantáneo*, *ficción de un minuto*, *ficción rápida* o *ficción súbita*.

Por otra parte, Andres-Suárez (2012a: 29) opina que tanto el *microrrelato* como el *minirrelato*, el *microcuento* o el *minicuento* funcionan como términos sinónimos y equivalentes y remiten todos al texto literario en prosa, articulado en torno a los principios básicos de hiperbrevedad y narratividad. Esta autora habla también de *minificción*, que agrupa a los microtextos literarios de ficción en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso) como a los que no son narrativos (el poema en prosa, la estampa, el miniensayo). Por lo tanto, el microrrelato es efectivamente una minificción, pero no todos los textos de minificción entrarían dentro del género del microrrelato. David Lagmanovich expresa lo mismo: para él el microrrelato es un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia, es una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad (2006: 26).

Mientras tanto, conviene mencionar que la distinguida especialista Dolores M. Koch discrepa de Andres-Suárez sobre considerar sinónimos microrrelato y minicuento, y trata de diferenciarlos desde el rasgo distinguidor fundamental - desenlace - del texto:

La mayor distinción (...) es en el desenlace del minicuento hay acción, hay un suceso que se narra. (...) el desenlace del microrrelato no depende de una acción o suceso concreto sino de una idea. Algo sucede, pero no en el mundo, sino en la mente del escritor, y posiblemente en la del lector, aunque en algunos casos no sea necesariamente lo mismo (2000: 28).

Por último, también encontramos otro tipo de denominaciones de acuerdo con el criterio cuantitativo, es decir, la extensión. Una de las clasificaciones más extendidas es la de Lauro Zavala, quien propone tres categorías: cuento corto, de mil a dos mil palabras; cuento

muy corto, de doscientas a cien palabras; y cuento ultracorto, de una a doscientas palabras (2004: 86-98).

Además de los diversos condicionantes mencionados anteriormente que pueden afectar a las denominaciones, también debemos precisar el factor geográfico, ya que en distintos ámbitos geográficos han surgido nomenclaturas diferentes, lo que según Andres-Suárez posiblemente se ha producido por algunos críticos influyentes. Como ella explica, estos nombres parecen usarse de manera indistinta para designar lo mismo en distintos espacios geográficos: en Argentina se ha impuesto microrrelato, probablemente por influencia de David Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia predomina minicuento, término empleado por Violeta Rojo y Henry González; en Chile emplean tanto minicuento como microcuento, ambos utilizados por Juan Armando Epple; y en México predomina minificción, utilizado muy tempranamente por Edmundo Valadés, al que siguió el profesor Lauro Zavala e investigadoras como Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. En España, a la luz de la actividad académica, las antologías, los concursos y la difusión en Internet, parece haberse asentado el término microrrelato, sin exclusión de otros, entre los que destaca hiperbreve (2011: 17-18).

Aunque la lista de las denominaciones para designar el microrrelato no deja de aumentar, para evitar confusiones, en este trabajo optamos con preferencia por el término microrrelato. En primer lugar, es el más extendido y empleado de todos en el ámbito hispánico (Andres-Suárez, 2011: 29), y ha conseguido un mayor consenso en España. En segundo lugar, la denominación *microrrelato* puede reflejar mejor sus características y elementos absolutamente imprescindibles: micro-hiperbrevidad, relato-narratividad.

Ahora bien, una vez elegida la denominación microrrelato, a continuación, deberíamos fijarnos en su definición, es decir de qué se trata esta forma literaria. A través del siguiente apartado, nos daremos cuenta de que la denominación y definición del microrrelato son similares a las de la micronovela china.

En primer lugar, en lo que respecta a su definición, tenemos que mencionar que, es precisamente porque en este tipo de obras no hay una clara definición lo que lleva a su

diversificación en las denominaciones. Pese a todo, si leemos los estudios e investigaciones relevantes acerca del microrrelato, podemos encontrar que muchos estudiosos del género tratan de decirnos qué es un microrrelato desde su perspectiva. La mayoría de ellos se centran en sus características más importantes y definatorias.

Para Andres-Suárez, además de la hiperbrevedad, la narratividad es el elemento central esencial del microrrelato:

(...) Cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un texto literario en prosa, articulado en torno a dos principales básicos: hiperbrevedad y narratividad, factor este último que permite distinguir de otras modalidades prosísticas desprovistas de sustancia narrativa. Es decir, para que un texto entre dentro de esta categoría, además de ser breve y de estar escrito en prosa, tiene que contarnos una historia, porque no hay microrrelato sin un sujeto actor y sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos (2012: 21).

Mientras tanto, Rebeca Martín y Fernando Valls también formulan sobre el microrrelato español en la revista *Quimera* (Barcelona) el criterio de la narratividad:

Las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos como los mencionados: la narración de una historia, (...) Es necesario que el autor de microrrelatos le cuente una historia al lector (2002: 10-11).

El influyente especialista David Lagmanovich (2006: 26) en su libro *El microrrelato, Teoría e Historia*, coincide con lo que opinan Rebeca Martín y Fernando Valls y afirma que el microrrelato en efecto es un microtexto de condición ficcional, es una minificción cuyo rasgo predominante es la *narratividad*.

Andres-Suárez además de destacar la narratividad, agrega la importancia de la



naturaleza elíptica para el microrrelato, defiende que “lo que caracteriza de manera inequívoca al microcuento como un cuarto género narrativo es, sin duda, el procedimiento de elipsis intensiva” (2010: 21). Y aclara: “Es decir, en el microrrelato el empleo de la síntesis y de la elipsis es tan intensivo respecto del cuento clásico que no puede hablarse de una diferencia cuantitativa, sino claramente cualitativa” (2012: 23).

Unos años más tarde, Lagmanovich nos propone otro punto de vista para delimitar el microrrelato, partiendo de una caracterización operativa, por considerar a aquella limitativa:

Consiste en concebir el microrrelato como un género literario al que competen tres rasgos o características principales: 1) La brevedad o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto, 2) la narratividad (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la ficcionalidad, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito del escritor (2009: 87).

Entre otros muchos, no hay que olvidar mencionar al escritor argentino Antonio Cruz, quien decide fundamentar su definición en el elemento sorpresivo que está escondido en el microrrelato:

Es un conjunto abigarrado de señales que muchas veces esconde o disfrazo o tergiversa la secuencia para provocar sorpresa con el desenlace y que generalmente enciende una luz de alerta con la primera frase o con la primera palabra y nos invita a imaginar, a fantasear y hasta crear diferentes formas de interpretación (Antonio Cruz 2008).

También es necesario destacar la definición dada por Violeta Rojo, quien recoge buena parte de los rasgos del microrrelato:

(...) El minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee

carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias (1997: 88).

Por último, citemos a Fernando Valls, que defiende su estatuto genérico y se centra especialmente en las características discursivas:

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 (2008a: 20).

En definitiva, a través de las definiciones transcritas anteriormente sobre el microrrelato, podemos evidenciar que la mayoría de los académicos son los que han enfatizado sus constantes características como: hiperbrevedad, narratividad, concisión en la expresión, intención de impacto (elemento sorpresivo, desenlace), intertextualidad, naturaleza elíptica, etc. En efecto, a partir de los esfuerzos realizados por estos predecesores para la investigación y el desarrollo del microrrelato, disponemos de una base sólida para comprender y estudiar la naturaleza de tal texto específico en tanto objeto literario. Y bien, acabaremos este apartado referenciando la definición de Leticia Bustamante quien propone tener en cuenta la consideración como género histórico dentro de la narrativa, así como los aspectos pragmáticos, semánticos, discursivos y formales que lo conforman como hecho literario y lo distinguen del género más próximo, el cuento:

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

complicidad establecida entre ambos (2012: 77).

### 3.2 Historia del género

En cuanto a la investigación del microrrelato, obviamente, el estudio de su desarrollo histórico es una parte imprescindible. Vamos a ver entonces un resumen de la historia del género.

Como expone Andres-Suárez, el microrrelato no es un género literario nuevo, tiene detrás una historia de más de cien años, aunque los críticos literarios no se percatan de su existencia e importancia hasta finales del siglo XX (2012: 21).

Ahora bien, si ya tiene una historia de más de un siglo, ¿cuáles son los verdaderos orígenes del microrrelato?

Borja Herrera indica que algunos autores se remontan a la tradición oral (Epple 1988: 7), remitiéndose a obras clásicas como el *Cantar de Mío Cid* o la *Chanson de Roland*. Por otra parte, Pilar Tejero (2001: 713-728), autora de una tesis doctoral sobre este asunto, cree que el germen del microrrelato se encuentra en la tradición literaria de la anécdota, cuyo origen en la cultura occidental se remonta a la Antigüedad clásica (2012: 13).

Por un lado, David Lagmanovich incluye la anécdota en su repaso a los géneros próximos al microrrelato. Señala este teórico argentino que existen dos tipos: aquella que se basa en un suceso real y la anécdota ficticia, que sería la más cercana al minicuento (2006a: 100). Por otro lado, Basilio Pujante (2013: 58-59) en su tesis doctoral presenta que muchos de los críticos que se han ocupado del estudio del microrrelato han señalado su cercanía al aforismo, a pesar de que éste carezca de uno de los rasgos definitorios de los minicuentos: la narratividad. Sin embargo, existen algunos elementos que los acercan, tales como la extrema brevedad y la escritura en prosa, ya que, a su entender, más significativa es la semejanza en la lectura que exigen ambas formas literarias. Este autor ha citado las teorías del estudioso Fernando Valls y la estudiosa Teresa Gómez Trueba para comprobar la aproximación entre

microrrelato y aforismo:

Fernando Valls ha definido muy bien al señalar que los libros de minificción no se pueden leer de una sentada, sino que exigen una recepción en pequeñas dosis, de manera similar a la que se debe establecer con los poemas o con el género del que ahora nos estamos ocupando: el aforismo (Valls 2008a: 313). (...) Teresa Gómez Trueba indica que hay interferencias entre microrrelato y aforismo en algunos de los textos en prosa de Juan Ramón Jiménez (2008a: 16). La misma especialista cita una serie de libros de los inicios del siglo XX, que se configuran como misceláneas en las que se incluyen minificciones, aforismos y poemas en prosa (2008b: 16).

Conviene mencionar que hay muchos otros críticos que se fijan en el rasgo más visible del microrrelato: la narratividad, para buscar sus primeros antecedentes. Borja Herrera en su trabajo marca que el Dr. Hugo Bauza (2008: 233-243), retrotrayéndose a las primeras palabras escritas expone: antes del hallazgo de la técnica del papiro o del pergamino donde consignar hechos por escrito, las primeras inscripciones–labradas en piedra, mármol, bronce u otros soportes rígidos–exigían, naturalmente, una parquedad rigurosa. La misma autora también señala que David Lagmanovich se basa en la parquedad del microrrelato (1996: 23-25) para vincularlo con el haiku japonés. Cree que el haiku y el microrrelato comparten un rasgo básico: su obligatoria brevedad (Borja Herrera 2012: 17).

Aunque no se ha llegado a un consenso en torno a los primeros orígenes de esta forma literaria, la revista *Quimera* en una introducción al microrrelato, destaca que su nacimiento se sitúa entre el Romanticismo y el Modernismo, considerando *Azul* (1888) de Rubén Darío el libro precursor del género, quizá como una evolución lógica de los Petits poèmes en prosa –también conocido como *Le Spleen de Paris*–(1862) del simbolista francés Baudelaire (Gines S. 2016: 12-16).

Mientras tanto, la mayoría de críticos literarios en el mundo castellanoparlante ubican las raíces directas a la micronarratividad en el modernismo hispanoamericano y las vanguardias. Para David Lagmanovich (2006: 16-20) los cambios culturales de la modernidad propician, junto a otras innovaciones en campos como el de la música y la arquitectura, el

surgimiento de las narrativas mínimas. De opinión similar es Collard (1997) y Maldonado (2005), quienes están de acuerdo en señalar que el microrrelato comienza a perfilarse como género con la llegada del Modernismo y las vanguardias rupturistas del siglo XX.

De igual manera, Pedro de Miguel nos detalla así:

Pero es en la época moderna, al nacer el cuento como género literario, cuando el microrrelato se populariza en la literatura en español gracias a la concurrencia de dos fenómenos de distinta índole: la explosión de las vanguardias con su renovación expresiva y la proliferación de revistas que exigían textos breves ilustrados para llenar sus páginas culturales. Algunas de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna son verdaderos cuentos de apenas una línea, y también Rubén Darío y Vicente Huidobro publicaron minicuentos desde diversas estéticas. Junto a estos autores, la crítica señala también al mexicano Julio Torri y al argentino Leopoldo Lugones como decisivos precursores del actual microrrelato (Pedro de Miguel).

Andrés-Suárez en su libro señala que el microrrelato es el resultado de la evolución de dos géneros literarios distintos: el poema en prosa y el cuento clásico. Dice así:

(...) El cuento clásico redujo paulatinamente su cuerpo textual y se despojó de todo lo que no era imprescindible para la trama, a la vez, se poetizó y, al hacerlo, su lenguaje se volvió esencialmente connotativo. De este modo, el cuento y el poema se acercaron el uno al otro, produciéndose una zona de intersección entre ambos (...) (2012a: 26-27).

Ocupémonos, ahora sí, de los precursores e iniciadores del microrrelato. Conviene aclarar que el libro de David Lagmanovich *El microrrelato, Teoría e Historia* 2006, nos será de alta utilidad para este apartado. En primer lugar, éste gran investigador señala que el escritor checo de habla alemana Franz Kafka influye de manera importante en la construcción de los microrrelatos en la lengua española, especialmente en los países hispanoamericanos. (2006a: 12). De igual manera, Pérez Tapia (2009: 78-79) sitúa a Kafka como uno de los pioneros en Europa. Tras ello, Lagmanovich indica que los precursores en la época

modernista son, un escritor francés, un nicaragüense, dos mexicanos y un argentino: respectivamente, Charles Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones. Escriben en una época anterior a toda teoría de la minificción, pero en sus escritos encontramos algunas de las tendencias que consideramos características del género. Por eso, son verdaderos precursores (2006a: 164-174).

Lamentablemente, la situación cambia en el período de las vanguardias por la primera Guerra Mundial y la inmediata posguerra. En esa época, en todo el arte del siglo XX hay una fuerte inclinación al fragmentarismo. Bajo esta influencia de actitudes vanguardistas, destacan Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, entre otros. David Lagmanovich les identifica como iniciadores en la trayectoria del microrrelato, desempeñando un papel importante en la marcha hacia la configuración definitiva del género.

Paralelamente, a comienzos del siglo XX, surge una nueva hornada de escritores clásicos del microrrelato, cinco escritores universalmente reconocidos: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Marco Denevi. El texto más clásico e indiscutido incluso hasta la actualidad es “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso. Estos importantes escritores cultivaron el género con más profundidad y realizaron una gran tarea en el sentido de ganar nuevos lectores para un género que aún no estaba totalmente reconocido en sus características peculiares y en su emancipación con respecto a otras formas literarias.

Al llegar a mediados del siglo XX, conviene mencionar otros nombres también ilustres (Max Aub, Manuel del Cabral, Enrique Anderson Imbert, Virgilio Piñera, Ana María Matute, etc.) que nos llevan al microrrelato que cultivamos hoy. Ellos aportaron su talento y esfuerzo en la aceptación del microrrelato por los lectores.

Así, llegamos al siglo XXI que, según Leticia Bustamante, es una época donde se han desarrollado de manera espectacular las nuevas tecnologías y, gracias a ello, han surgido nuevas formas de comunicación y participación social. La literatura también se ve afectada por estas nuevas formas de conectividad e interactividad, ya que las innovaciones

tecnológicas ponen a su servicio un amplio abanico de soportes, códigos y redes de difusión (2011: 226-227). Mientras tanto, como habíamos señalado anteriormente, estamos en una era de la velocidad, de la inmediatez, de falta de tiempo para el ocio y la lectura, así que el microrrelato se populariza y se pone de moda, viviendo un auténtico momento de eclosión y expansión, debido, tanto a su muy reducida extensión, como al genuino disfrute que nos trae en una era tan estresada.

## 4. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE MICRORRELATO HISPANO Y RELATO BREVE CHINO

### 4.1 Recursos formales

Por lo que toca a los recursos formales, conviene aclarar que según Andres-Suárez:

(...) Los rasgos formales son los siguientes: a) la ausencia de complejidad estructural, b) la mínima caracterización de los personajes, c) el esquematismo espacial, d) la condensación temporal, e) la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica, f) la importancia del título (...) y también del inicio y del cierre (2012a: 24).

No obstante, aunque se han enumerado tantos rasgos formales, en este apartado solo iremos a analizar el último rasgo mencionado: el título, el comienzo y el final. Para ello seleccionaremos un corpus compuesto tanto por microrrelatos hispanos como por micronovelas y weibo nanorrelatos chinos, con el fin de ser más explícitos y entender mejor cómo funcionan estos tres componentes en las obras, para cada tipo tomaremos dos ejemplos.

Aquí, vale la pena explicar un poco sobre porqué descartamos otros rasgos, pues no es nuestra intención despreciarlos. En primer lugar, el título, el inicio y el cierre son los más constantes e importantes entre todos los referidos, se analizan más frecuentemente por los críticos para el estudio de estos géneros narrativos, asignándoles mayor importancia. En segundo lugar, es por considerar la extensión del trabajo: si analizáramos cada rasgo uno tras otro y pusiéramos unos ejemplos para cada uno de los tres - microrrelato, micronovela y weibo nanorrelato -, el trabajo se extendería demasiado. Por último, en vista de la dificultad de la traducción del chino al español, debido a que la extensión de este género es muy corta, lo que indica cada palabra puede denotar mucho significado, sin embargo, por la alta diferencia de la estructura del lenguaje, algunas palabras en chino son difíciles de corresponder con el español, lo que afectará al análisis y la comprensión de algunos rasgos



formales, como “la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo”. Por lo tanto, sería mejor que concentremos toda la energía para analizar los tres aspectos siguientes.

#### 4.1.1 El título

Para el microrrelato, precisamente la necesidad de brevedad tiene importantes consecuencias a nivel formal, como Andres-Suárez dice:

La hiperbrevedad condiciona la selección de los materiales que conforman la trama y determina sus rasgos discursivos, formales (...), porque conseguir esa anhelada levedad implica una ajustada economía narrativa, concisión extrema y máxima elisión, una característica esencial de los textos que nos ocupa (2012a: 22).

Ahora bien, sin duda alguna, la brevedad afecta al título, el inicio y el final, y a su vez, cada elemento del microrrelato cuenta como una parte indispensable de su composición. Como nos indica David Lagmanovich (2006: 50) “como principio general para todo lo que consideramos minificción, y de manera especial en los casos de una escritura que tienda a la extrema concisión o brevedad, el título y el texto forman una unidad indisoluble”.

¿Entonces qué función tiene el título en estas narrativas breves?

Título, viene del latín *titulus*, masculino, significa “palabras o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito”. Esto es la explicación de *título* en RAE. ¿Qué conclusiones podríamos sacar mediante esta definición? Pues se da a conocer el nombre o asunto de una obra, a mi entender, el título para una obra literaria es como los ojos para seres humanos. Es la ventana del corazón, a través de la cual podemos ver la esencia de un ser, y nos aporta valiosa información. Pujante Cascales (2008b: 245) en su libro *Minificción y título* sostiene que el título es el elemento clave que guarda una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya los elementos significativos que conviene tener en cuenta. A la vez, Lagmanovich señala que el primero

cumple una indudable función de focalización y, al hacerlo, completa el significado -o, si así se prefiere, devela la intención autoral- a que aspira la composición en su totalidad (2006: 50).

A continuación, vamos a utilizar ejemplos para explorar y verificar su función.

Microrrelato Hispano:

#### **La última cena**

El conde me ha invitado a su castillo. Naturalmente yo llevaré la bebida.

Ángel García Galiano, *Galería de hiperbreves*, 2001

**El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde**

Qué bueno.

Luis Valenzuela, *Aquí pasan cosas raras*

Micronovela:

#### **揠苗助长<sup>7</sup>**

宋人有闵其苗之不长而揠之者，芒芒然归，谓其人曰：“今日病矣！予同‘余’助苗长矣！”其子趋而往视之，苗则槁矣。

天下之不助苗长者寡矣。以为无益而舍之者，不耘苗者也；助之长者，揠苗者也，非徒无益，而又害之。

孟子，*孟子·公孙丑上*

---

7 孟子，*孟子·公孙丑上*，公元前 250—150

Traducción:

### **Ayudar a que crezcan las plantas tirándolos hacia arriba**

En la antigüedad, había una persona que estaba muy ansiosa por ver las plantas crecer y que iba al campo todos los días. Pero las plantas parecen no haber crecido nada. Por lo que él caminaba ansiosamente en el campo, y se decía a sí mismo: "Estas plantas crecen muy lentamente, tengo que pensar en una manera de ayudarlos a crecer más altas". Un día, se le ocurrió un método infalible. Corrió rápidamente al campo y tiró incansablemente las plantas hacia arriba.

Regresó a casa agotado por la puesta de sol, y mientras jadeaba, dijo a sus familiares alegremente: "estoy muerto de cansancio hoy, pero los esfuerzos no son en vano, y las plantas ya están más altas, ¡estoy tan feliz!" Su hijo no entendía qué pasó. Al día siguiente, llegó al campo y se dio cuenta de que las plantas estaban muertas.

Hay muy pocas personas en el mundo que no quieren que sus plantas crezcan más rápido, pero si tan sólo para forzar un éxito rápido alejándose de la ley objetiva del desarrollo, arruinará a todos.

*Meng Zi, Meng Zi-Gong Sun Chou Shang*

### **嫦娥奔月<sup>8</sup>**

羿请不死之药于西王母，托与姮娥。逢蒙往而窃之，窃之不成，欲加害姮娥。娥无以为计，吞不死药以升天。然不忍离羿而去，滞留月宫。广寒寂寥，怅然有丧，无以继之，遂催吴刚伐桂，玉兔捣药，欲配飞升之药，重回人间焉。

羿闻娥奔月而去，痛不欲生。月母感念其诚，允娥于月圆之日与羿会于月桂之下。民间有闻其窃窃私语者众焉。

---

8 刘安, 淮南子

Traducción:

### Chang E<sup>9</sup> vuela a la luna

Un día, Hou Yi se encontró con la Reina Madre Celestial, en su camino para visitar a su amigo en la Montaña Kunlun. Hou Yi le pidió a la Reina Madre Celestial el elixir de la inmortalidad para vivir con su esposa para siempre. La Reina Madre Celestial se sintió tan emocionada por su amor a Chang E que le dio el elixir. Sin embargo, solo había cantidad suficiente para una persona. Hou Yi no quería dejar a su esposa sola al tomar el elixir de la inmortalidad, así que le pidió a Chang E que se lo guardara.

Sin embargo, el aprendiz malvado Peng Meng oyó hablar del elixir y planeó robárselo a Chang E. Cuando Hou Yi llevó a sus aprendices a cazar, Peng Meng fingió estar enfermo y se quedó atrás. Al quedarse sola Chang E, Peng Meng irrumpió en la casa y la amenazó para que le diera el elixir. Desamparada y asustada, Chang E se tragó el elixir, presa de la desesperación.

Al hacerlo, sintió que su cuerpo era demasiado ligero para permanecer en el suelo. Se elevó hacia el cielo y aterrizó al fin en la Luna. Al volver a casa y enterarse de lo sucedido, Hou Yi quedó indignado y triste. No obstante, no podía vengarse del malvado Peng Meng (que ya había escapado) ni recuperar a su amada esposa. Chang E se estableció en el Palacio de Guanghan (El Palacio de la Luna), convirtiéndose en la trágica diosa de la Luna inmortal separada de su marido.

Hou Yi no podía hacer otra cosa que preparar la comida favorita de Chang E, contemplar la brillante luna llena y pensar en ella. Al enterarse la gente de que Chang E se había convertido en la diosa de la luna, decidieron seguir a Hou Yi para recordar a Chang E y orar para lograr su bendición.

LIU An, *Huai Nan Zi*

Weibo Nanorrelato:

---

<sup>9</sup> Chang E (o Chang Er) es “la diosa de la luna” en la cultura tradicional china. Hou Yi, el esposo de Chang E, el héroe que disparó a los 9 soles para salvar el pueblo según la leyenda. Los dos se amaban mucho.

## 洗澡

他将衣服连皮一起脱掉。

李震，微小说，2014

Traducción:

## LA DUCHA

Él se quitó la ropa junto con la piel

Zhen LI, weibo nanorrelato, 2014

## 自杀

“救救我！”  
跳楼女子哭喊道。

李震，微小说，2015

Traducción:

## LA SUICIDA

"¡Sálvame!"

La mujer parada al borde del último piso gritando.

Zhen LI, weibo nanorrelato, 2015

**Comentario:** “La última cena”, pensemos en ello, ¿qué pasaría si no hubiera título en esta composición? El lector sería incapaz de entender en absoluto lo que el autor quería transmitir. Desde luego, la obra perdería su sentido. En cambio, con este título, entendemos que “el conde” es un vampiro, lo que proporciona al lector una información muy útil. Así, podemos concluir, el título aquí sirve como palabras definitorias y hace menos ambigua la construcción, ninguna es decorativa. Y bien, en el “El sabor de una medialuna...” el texto está compuesto por un título que se extiende hasta ocupar un par de líneas y un texto de dos palabras. El contenido está por tanto en el título, y el texto consta tan sólo de una expresión de asentimiento. El autor invierte a propósito las dimensiones habituales del relato y el paratexto, y poniéndose de manifiesto el énfasis del autor en la importancia del título. Si se ignora este elemento largo y decisivo, este texto perdería su significado de microrrelato.

Ahora continuamos con la micronovela en la tradición cultural china. Esta se originó a partir de la biografía histórica. Se formó bajo las influencias de la narratividad de prosa y el espíritu de la leyenda china. Gran parte de ella está integrada por héroes surrealistas y criaturas sobrenaturales. En cuanto a la función del título, esencialmente es transmitir la idea principal de la composición, ya que es el refinamiento y el resumen del texto el que juega un papel conclusivo.

Respecto al weibo nanorrelato en las redes sociales, vemos que algunos tienen títulos, y otros no. Pues como mencionamos anteriormente en el capítulo de la historia sobre ello, los weibo nanorrelatos que se desarrollaron en la era de Internet se llevan a cabo básicamente en torno a la plataforma de Weibo. En general hay diversos concursos cada año. Los organizadores dan un tema, y luego todos escriben sobre ese argumento. Se requiere que esté dentro de 140 palabras. Respecto al título, no hay ningún requisito específico. Entonces, en muchas ocasiones, los participantes no establecen título, siempre que el contenido del texto esté en el tema limitado. Pese a todo, el título generalmente aparecerá en el trabajo ultracorto, como en los ejemplos tomados arriba, cuyo propósito es cooperar con otro paratexto -el final-, con el fin de provocar una inversión o suscitar la duda, mientras se activa la imaginación del lector.

A este respecto recordemos las palabras originales de Basilio Pujante (2013: 364), quien escribió en su tesis doctoral sobre las funciones del título:

Enrique Anderson Imbert, quién en su fundamental libro sobre el cuento literario, resume de la siguiente forma las funciones que cumple el título en este género tan cercano al nuestro: “moraliza, ornamenta, define un tema, clasifica un género, promete un tono, prepara una sorpresa, incita la curiosidad, nombra al protagonista, destaca el objeto más significativo, expresa un arrebato lírico, juega con una ironía” (Anderson Imbert 1992: 101-102).

En conclusión, no importa que sea un microrrelato, una micronovela o un weibo nanorrelato, como elemento paratextual significativo, no podemos ignorar el título como parte esencial del texto. Como texto breve, estas narrativas dependen mucho de su paratexto. De ahí la pertinencia de los títulos, que pueden ayudar a la focalización o a completar aquello que, por la brevedad, no se dice. Sobre todo, el papel que juega el título en la micronovela y en el weibo nanorrelato no es completamente lo mismo. Pues a mayor brevedad, mayor es la importancia del título.

Concluimos esta parte citando las palabras de David Lagmanovich “el título es muy importante, no solamente cuenta para calcular la extensión total de la composición, sino que es decisivo para entender el propósito o palabras clave del texto” (Lagmanovich 2006: 314). En ocasiones es tan importante que es lo único que da sentido a la obra literaria. En el proceso de la creación de este tipo literario, “el título se estudia, se prueba, se modifica, y se cambia con cuidado, cargado de sentido” (Lagmanovich 2006: 315).

#### **4.1.2 El comienzo**

Otra cuestión relacionada con la comparación que estamos procurando es el inicio mismo, la puesta en marcha de la construcción, tanto en el microrrelato como en la micronovela y el weibo nanorrelato. Pues el inicio, el pórtico de entrada al texto, es lo primero

que el lector conoce del texto, tras el título, por lo que su importancia en la estructura global es elevada.

Leticia Bustamante también lo afirma en su tesis doctoral hablando del microrrelato:

el inicio es otro elemento que adquiere gran relevancia estructural y semántica, ya que con frecuencia el lector ha de volver a ellos para configurar o reconfigurar el significado del relato. Al igual que en otras formas narrativas breves, en el inicio del microrrelato se suele prescindir del marco espacio-temporal y de la situación inicial, es decir, se plantea *in medias res* (2012: 51).

El concepto *In medias res*<sup>10</sup> (en latín: “hacia la mitad de las cosas” ), fundamental en el microrrelato, es una técnica literaria donde la narración comienza en medio de la historia, en vez de en el comienzo de la misma (*ab ovo* o *ab initio*). En la literatura española, es uno de los recursos externos o extratextuales del *Romancero viejo*, hasta la actualidad, es un uso o manipulación de la historia en todos los planos narrativos.

A la vez, David Lagmanovich indica que:

Las reducidas dimensiones de estos textos han dado por resultado que, en la mayor parte de los casos, se prefiere el tipo de inicio que en los estudios literarios se ha llamado siempre *in medias res*. Es decir: como si las primeras palabras fueran la continuación de algo, con exclusión de todo antecedente (aunque algún elemento de esa historia previa pueda aparecer posteriormente). Si bien existen cuentos, y aun novelas, que también comienzan de esta manera, la elección del recurso en cuestión es mucho más frecuente en el microrrelato, y esto contribuye a crear con mayor fuerza la ilusión de lo “súbito” (2006: 315).

A continuación, estudiaremos este procedimiento con ejemplos tomados de nuestro corpus.

---

10 Orígenes del término: los términos *in medias res* y *ab ovo* (este último literalmente significa “desde el huevo”) siguen ambos las denominaciones usadas en *Ars Poética* de Horacio.



Microrrelato:

### **El dinosaurio**

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*

### **Quitarle lo que lleva**

Con las manos en alto, dice que no lleva más, que se lo han quitado todo. El que sostiene la pistola dice que no, hace falta quitarle la vida. Oprime el gatillo. La explosión silencia el grito del que se dobla sobre sí mismo, viendo sus pies, sangre que corre, un sonido agudo que no termina, la banqueta acercándose, la oscuridad.

Flores, Ronald. *El cuarto jinete*.

Micronovela:

### **偷画**

有白曰入人家偷画者，方卷出门，主人自外归。贼窘，持画而跪，曰：“此小人家外祖像也。穷极无奈，愿以易米数斗。”主人大笑，嗤其愚妄，挥叱之去，竟不取视。登堂，则所悬赵子昂画失矣。

袁枚 新齐谐

Traducción:

### **El robo de una pintura**

Una vez, a plena luz del día, un hombre irrumpió en una casa para robar un cuadro. Mientras enrollaba el pergamino y salía corriendo, el dueño regresó. El ladrón, desesperado, se arrodilló y levantó el cuadro, suplicando: "Este es un retrato de mi abuelo materno. Como estoy sumido en la pobreza, deseo cambiarlo por un poco de arroz". El dueño de la casa se echó a reír, burlándose de su comportamiento absurdo. Lo mandó a salir sin siquiera mirar el cuadro. Sin embargo, cuando llegó al vestíbulo, descubrió que la pintura del famoso pintor Zhao Zi 'ang había desaparecido.

Yuan Mei (1716-1797) Xin Qi Xie

### 河间男女

晋武帝世，河间郡有男女私悦，许相配适。寻而男从军，积年不归。女家更欲适之。女不愿行，父母逼之，不得已而去。寻病死。其男成还，问女所在。其家具说之。乃至冢，欲哭之尽哀，而不胜其情。遂发冢开棺，女即苏活，因负还家。将养数日，平复如初。后夫闻，乃往求之。其人不还，曰卿妇已死，天下岂闻死人可复活耶？此天赐我，非卿妇也。”于是相讼。郡县不能决，以谏廷尉。秘书郎王导奏：“以精诚之至，感于天地，故死而更生。此非常事，不得以常礼断之。请还开冢者。”朝廷从其议。

干宝 搜神记

Traducción:

### Una pareja de Hejian

En el período del emperador Wu de la dinastía Jin (DC265-DC290), en el condado Hejian, había un hombre y una mujer que se enamoraron y prometieron casarse entre sí. Más tarde, el hombre se alistó en el ejército sin volver durante años. Los padres de la mujer la urgieron a casarse, y finalmente se vio obligada a hacerlo con otro hombre de mala gana. En poco tiempo ella murió de una enfermedad.

Tan pronto como el hombre se retiró de la frontera, preguntó dónde estaba la mujer. Su familia le describió lo que había sucedido. Al lado de la tumba, lloró, pero ni siquiera lamentarse pudo aliviar su profunda

pena. Sacó la tumba y abrió el ataúd, momento en el que la mujer volvió a la vida.

El hombre la llevó a casa. Después de haber sido tratada cuidadosamente, la mujer recuperó su salud. Su marido, al oírlo, le pidió a la mujer que regresara. El hombre le rechazó: “Tu esposa ya murió. ¿Alguna vez has oído hablar de la resurrección de los muertos? Ella no es tu esposa, sino un regalo que me ha concedido el Dios.

Fueron a la corte uno contra el otro. Los jefes del condado no pudieron decidir sobre el caso, por lo que apelaron a la Corte Imperial. El Secretario de Estado presentó un memorial al Emperador: "Este hombre y esta mujer conmovieron al Cielo por su sinceridad, por eso fue devuelto a la vida. No es un caso común, no podemos resolverlo de acuerdo con la ley ordinaria. Aconsejaría que el hombre que excavó la tumba tenga a la mujer". El Emperador siguió su sugerencia.

*Gan Bao Sou Shen Ji*

#### Weibo Nanorrelato:

结婚 50 年了,他们似乎把抱怨印在骨子里了。几乎每天一睁眼,对彼此的抱怨声就会马上响起。儿女们甚至不敢单独去看望他们,因为每一次都会是一场耳朵的灾难。又是一个早上,当他又开始抱怨她的晚起时,突然发现她已经去了。沉默了好久之后,他说出了最后的抱怨:“为什么不等我一起走...”<sup>11</sup>

#### Traducción:

Después de 50 años de matrimonio, parecen haber tallado sus quejas en los huesos. Al abrir los ojos todos los días, las quejas entre ellos sonarán de inmediato. Los hijos ni siquiera se atreven a visitarlos solos, porque cada vez es un desastre para la oreja. Otra mañana, cuando él comenzó a quejarse por qué todavía no se levantaba, de repente descubrió que ella ya se había ido. Después de un largo silencio, dijo la última queja: "¿Por

---

11 Zhen ZHAO, 2011, primer concurso del weibo nanorrelato, segundo premio.

qué no esperas a que me vaya?"

等我画画发财了，就和你离婚，他淡淡地说，听完后，她心里暖暖的，她想，没有比这更天长地久、海枯石烂的承诺了。<sup>12</sup>

#### Traducción:

“Cuando sea millonario por pintar, me divorciaré de ti”, él dijo débilmente. Después de escucharlo, su corazón era más cálido que nunca, ella sabe que ya no hay una mejor promesa que esta.

#### Comentario:

“El dinosaurio” y “Quítale lo que lleva” son dos ejemplos típicos para el comienzo del microrrelato, los autores recurren al inicio *in medias res* y al discurso indirecto para acelerar el tiempo narrativo, y recrear la extrema velocidad. En este género ya es una forma muy habitual y llamativa para captar la atención del lector, en la que se anula las innecesarias descripciones para pasar directamente a la trama. Es una fórmula atractiva, hoy en día, se puede despertar mejor el interés de los receptores e incitar a la prosecución de la lectura. Además de estos comienzos como “Cuando despertó...”, “Había decidido...”, “A esos estudiantes...”, también ha sido altamente usados por los autores el diálogo de los personajes en el primer segmento como forma para la apertura del texto. Así, por ejemplo:

Historia mínima<sup>13</sup>

Hijo. Padre

Padre. Dime.

Hijo. Mira aquel molino.

---

12 Wei WANG, 2011, primer concurso del weibo nanorrelato, segundo premio.

13 Javier Tomeo, 1935, Quincena, Huesca.

...

Al mismo tiempo, si observamos minuciosamente el weibo nanorrelato, veremos que comienza igual que el microrrelato. Ambos recurren al tipo de inicio *in medias res*. Lo cierto es que el weibo nanorrelato incluso tiene un requisito más estricto en cuanto a la extensión, mejor dicho, el número de palabras -dentro de 140 caracteres-, lo que le obliga a disminuir las redundancias, aumentar la concentración e intensidad, dando lugar a abocar de manera abrupta a la trama, obviamente.

En el caso de la micronovela, que podemos situar entre el microrrelato y el weibo nanorrelato, es fácil deducir que en efecto su inicio es diferente del de los otros dos, mientras que la función del comienzo de la micronovela china, es aquí más similar a la del cuento clásico. “Suelen funcionar como presentaciones del protagonista, del lugar, del tiempo, del tema o de la causa.” (Anderson Imbert 1992: 99). Sería ésta una función básica del comienzo de todo relato: la introducción de un elemento significativo de la trama. Habitualmente, en este tipo de apertura, existe una detallada caracterización de los personajes, una descripción minuciosa de las circunstancias.

En conclusión, para microrrelato y weibo nanorrelato, debido a la extremada concisión, son entonces frecuentes los comienzos *in medias res*, “lo que da agilidad a la historia” (Fernando Valls, 2008a: 22-23). A la vez, es justamente debido a esta característica, como nos informa Lagmanovich:

(...) un primer resultado estructural es que se imponga claramente, la mayor parte de las veces, el tipo de presentación a que se refiere la expresión *in medias res*: es decir, el inicio de la narración escrita en un momento posterior a lo que hipotéticamente sería el comienzo de la acción. Una vez que ha penetrado en la lectura, el lector va reconociendo los elementos indispensables para seguir el desarrollo narrativo (2006: 45).

En cambio, los inicios de micronovelas no suelen presentarse *in medias res*, sino *ab ovo*, que consiste en situar el inicio de la fábula justo al comienzo de la trama. Esta forma de

inicio generalmente ofrece una introducción contextualizada de la historia que se va a narrar, pero no tiene una gran descripción como en las novelas, sino que se caracteriza por su concisión. Esta mínima introducción ofrece apuntes sobre la ubicación temporal y/o espacial de la trama, que cumple la función de describir el contexto. También es frecuente encontrar en las micronevelas el inicio a través de una introducción para que el acercamiento a la trama sea gradual, cumpliendo una función de presentar la historia. Estas diversas fórmulas de *ab ovo* se utilizan a menudo como el comienzo de la micronevela, pues en comparación con microrrelato y weibo nanorrelato, ella es más extensa.

### **4.1.3 El final**

A continuación, estudiaremos el final. Como el docente Lagmanovich nos señala, la finalización de cualquier texto es un rasgo estructural importante. Es una señal dirigida al lector en el sentido de que está por producirse una estabilización definitiva de la estructura, como resultado de la ausencia de eventos verbales posteriores (2006: 117). Viktor Sklovski también considera los desenlaces como componentes necesarios de la estructura de toda narración: “Si no se nos presenta un desenlace no tenemos la impresión de encontrarnos frente a una trama” (Anderson Imbert 1992: 163).

Ahora bien, ya sabemos la importancia de la finalización, ¿entonces cuantos tipos de finales hay para estas formas literarias hiperbreves?

A esto respecto, Lagmanovich sostiene que:

La teoría literaria ha determinado la existencia, en todas las estructuras narrativas, de finales cerrados y finales abiertos. (...) Los finales cerrados implican que la trama ha terminado íntegramente de desarrollarse; al llegar al punto final no queda nada más que decir. (...) Los finales abiertos eliminan la certidumbre buscada por los primeros. Para ofrecer la posibilidad de una continuación y suscitar la duda - una suerte de tenue expectativa - sobre un desarrollo todavía posible pero no consignado. (...)

En el caso de los finales abiertos, el remate termina en el papel, pero continúa (o puede continuar) en

la imaginación del lector (2006: 117-118).

Pero tan solo “hablar de finales “cerrados” y “abiertos” es inexacto, se trata en realidad de la distinción entre un desenlace completo (o un conflicto resuelto), por un lado, y por otro un desenlace parcial (o conflicto irresuelto) que permite soluciones alternativas, sugiere posibilidades de continuación o deja indecisa la cuestión central de la novela para delegarla al lector” (Kunz 1997: 118).

Así que ahora acudimos a otro eje que determina la finalización, sería el final “de confirmación” o el final “de ruptura”, los términos también llamados final “no sorprendente” y final “sorpresivo”. Basilio Pujante piensa que es casi un tópico en el estudio de la minificción referirse a la utilización por parte de los autores de una clausura que rompa las expectativas creadas a lo largo de todo el relato. Sobre todo, hay que tener en cuenta la preponderancia de los finales sorprendidos en el minicuento, que han señalado especialistas como Francisca Noguerol (Noguerol 1992), Edmundo Valadés (en Epple 2004), Rosario Alonso y María Vega de la Peña (Alonso y De la Peña 2002), David Roas (Roas 2008), Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini (Colombo y Tomassini 1996) y autores como Andrés Neuman (Neuman 2000) (2013: 389-340).

Tras este repaso, nos detendremos en la concreta comparación mediante unos interesantes ejemplos. Después de leerlos, nos daremos cuenta de que, en realidad, las diferencias comparativas al inicio también se pueden aplicar al final, es decir, los finales del microrrelato y el weibo nanorrelato son similares, mientras que la micronovela tiene su propia característica. Aunque el inicio y el final están situados en los extremos opuestos de todo relato, no obstante, los dos elementos mantienen una estrecha relación. Pues es habitual que la apertura remita al cierre y viceversa.

Microrrelato:

**Agujero negro**

El hombre pasea por la playa solitaria y encuentra, depositada en la orilla por las olas, una botella de cristal negro, con una señal muy extraña impresa en su tapón. Mientras lo desenrosca, el hombre piensa en sus lecturas de niño: el genio cautivo, los mensajes de náufragos. Abierta, la botella inicia una violentísima inhalación que aspira todo lo que la rodea, el hombre, la playa, las montañas, los pueblos, el mar, los veleros, las islas, el cielo, las nubes, el planeta, el sistema solar, la Vía Láctea, las galaxias. En pocos instantes, el universo entero ha quedado encerrado dentro de la botella. El movimiento ha sido tan brusco que se me ha caído la pluma de la mano y han quedado descolocados todos mis papeles. Recupero la pluma, ordeno los folios, empiezo a escribir otra vez la historia del hombre que pasea por la playa solitaria.

José María Merino, *La glorieta de los fugitivos*

### **Bíblica**

Levanto el sitio y abandono el campo...La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo la mirra y el incienso. Planté mi tienda en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de viento, con la mesa de manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.

Juan José Arreola, *Palindroma*, 1971

Micronovela:

### **王戎宿慧**

王戎七岁，尝与诸小儿游。看道边李树多子折枝，诸儿竞走取之，唯戎不动。人问之，答曰：“树在道边而多子，次必苦李。”取之信然。

刘义庆 *世说新语*



Traducción:

Wang Rong: El chico inteligente

Cuando Wang Rong (DC. 234-DC.305) tenía siete años, mientras jugaba con otros niños y vieron un árbol de ciruelo al lado del camino, que estaba tan lleno de frutos que sus ramas se doblaban hasta el suelo. Todos los niños se reunieron para recoger las ciruelas, excepto Wang Rong. Cuando se le preguntó por qué, él dijo: "El árbol está justo al lado de la carretera, y aun así está lleno de frutos. Estos deben ser amargos." Los niños lo miraron con incredulidad. Pero después de probar la fruta, se convencieron.

Liu Yiqing *Shi Shuo Xin Yu*

不误反误

有一狼子，生平多逆父旨，父临死嘱曰：“必葬我水中。”冀其逆命，得葬土中。至是狼子曰：“生平逆父命，今死不敢违旨也。乃筑沙潭水心以葬。”

冯梦龙 *古今谭概*

Traducción:

Obedecer y desobedecer

Un hijo desobediente a menudo iba en contra de los deseos de su padre. Por fin, en su lecho de muerte, el padre le dijo a su hijo: "Entiérrame en el agua". Él esperaba que su hijo volviera a desobedecerle, pues había pedido lo contrario de lo que realmente deseaba, ya que esperaba ser enterrado en el suelo.

Pero el hijo pensó: "Siempre he desobedecido a mi padre, pero esta vez, ¿cómo puedo volver a hacerlo

de nuevo en su lecho de muerte?" Entonces, después de que su padre murió, lo enterró en el río.

Feng Menglong (DC.1574-DC.1646) *Gu Jin Tan Gai*

#### Weibo Nanorrelato:

4 个月，他跟他抢奶；1 岁，他跟他抢玩具；5 岁，他跟他抢书包；15 岁，他跟他抢女孩子；18 岁，他跟他抢录取通知书；22 岁，他跟他抢去黑道卧底的资格；24 岁，他结婚，他握着拳走到他面前。新郎笑靥如花：“从小你就跟我抢东西，今天来抢新娘吗？”他浅笑，摊开手里的戒指：“不，我是来抢你的。”<sup>14</sup>

#### Traducción:

A los 4 meses, él le disputó a él por la leche; al 1 año, él le disputó a él por los juguetes; a los 5 años, él le disputó a él por la mochila; a los 15 años, él le disputó a él por una chica; a los 18 años, él le disputó a él por la carta de aceptación universitaria; a los 22 años, él le disputó a él por la oportunidad de trabajar de encubierto en mafia; a los 24 años, se casó y él caminó hacia a él con un puño. El novio sonrió: "Me has estado robando desde la infancia, ¿vas a robarme a la novia hoy?" Él sonrió y extendió la mano: "No, estoy aquí para robarte a ti", un anillo en la mano.

她带恋人回家见父母，小伙儿礼貌勤快，帮着一起下厨。母亲聊起她小时候：“……古灵精怪的，还说长大要嫁给玩具熊呢。”她附和：“对啦，要不是搬家忽然找不到了，现在你还能见见情敌哦~”小伙子笑着听，悄悄藏起切菜伤到的手指，伤口没有流血，反而露出一片洁白的棉絮来……

---

14 <http://qq.100bt.com/topic-19224668-1.html###>

## Traducción:

Llevó a su novio a casa para presentarle a sus padres; el joven educado y diligente ayudaba a cocinar en la cocina. Y la madre habló de la niñez de su hija: "... traviesa, había dicho que iba a casarse con un oso de peluche". Ella añadió: "Sí, si no lo hubiera perdido en la mudanza, ahora habrías podido ver a tu rival en amor". El joven sonrió, escondió silenciosamente el dedo herido cuando cortó las verduras, la herida no sangró, sino que salió un poco de algodón blanco...

## Comentario:

Si observamos el microrrelato "Agujero negro", al leer la primera parte teníamos en mente que era una historia real de un hombre que pasea por una playa y encuentra algo extraño allí, pero hasta la última frase ("...empiezo a escribir otra vez la historia del hombre que pasea por la playa solitaria") no se nos devela que en realidad es una historia ficticia inventada por el escritor. Lo que vimos tan solo es algo pasando en la mente del autor, produciendo así un efecto inesperado, de sorpresa. En cuanto al segundo microrrelato, encontramos lo mismo, la parte anterior nos deja pistas de una cita entre un hombre y una mujer, pero la última frase ("... la cabeza prematuramente cortada"), plantea una inversión, y un enigma, con el fin de provocar una sorpresa. Mientras anima de manera inmediata a una segunda lectura a través de una mirada distinta. Este final abierto entrega la continuación del desarrollo al lector, requiere la participación del lector con una mente activa. Fijémonos ahora la vista en el weibo nanorrelato: en el primer relato, hasta la última parte, el autor nos desvela un amor conmovedor, aunque sea homosexual. Entendemos ahora que "robar" cosas también es una expresión de amor. Es lo mismo en el segundo relato: con el final "la herida no sangró, sino salió un poco de algodón blanco...", una abrupta finalización quiebra todas las

expectativas; sólo al llegar al final, acabamos de entender que el “novio” es el peluche. Precisamente es este sorprendente final el que empuja todo el relato al clímax.

Como acabamos de comprobar, el weibo nanorrelato termina de la misma manera que el microrrelato. A lo largo del desarrollo del relato, “los finales sorprendentes funcionan como un giro brusco de la trama, cuya finalización contrasta con las expectativas que habían sido creados a lo largo del relato” (Basilio Pujante 2013: 97). La imprevisibilidad suscita una especial atención y produce un fuerte impacto en la sensibilidad del receptor.

En lo que respecta a la micronovela, encontramos un procedimiento distinto. Aquí conviene recordar que la micronovela nace de la prosa narrativa. Se ha influenciado por la documentación histórica y la biografía. Por lo tanto, pone más énfasis en su naturaleza documental y manifiesta una marcada inclinación hacia la estética realista. Pese a que recrea con frecuencia historias sobre fantasmas o criaturas sobrenaturales que no existen en la vida real, no obstante, en términos de técnica de la construcción, se ha elaborado como un registro de sucesos reales. La sensación que da al lector es una historia real, como si fuera vista y experimentada por el autor en persona. Además, la micronovela china está profundamente influenciada por la religión budista. Las enseñanzas budistas consideran el universo como un ciclo de recurrencia. El cielo y la tierra son una operación similar a una rueda. De modo que la micronovela tiende a centrarse tanto en el inicio como en el final, y suele documentarlos con gran claridad, formando así una estructura circular y completa. Debido a todo eso, por lo general, la micronovela se desarrolla basándose en la trama y se cierra de forma natural al final de la trama. Aunque a veces también acompaña a un final sorprendente, sobre todo con

el motivo de poner de relieve la enseñanza moral. Pero en raras ocasiones, aparece un final abierto y enigmático.

Para acabar este apartado, no se me ocurre mejor forma que citando a este resumen,

Rasgos formales: características de nivel textual derivadas de la hiperbrevedad. Presenta un título significativo que se configura como elemento clave del texto. La trama posee sencillez estructural y tiene un comienzo *in media res* (Valls, 2008) para agilizar el relato y suscitar la curiosidad del lector; y concluye con un final enigmático y abrupto que sorprende al lector. Los personajes tienen una mínima caracterización psicológica con ausencia de descripciones y utilización de personajes-tipo (Villegas-Paredes 2018: 78-79).

Obviamente, este resumen es adecuado para el microrrelato y el weibo nanorrelato. Sin embargo, en cuanto a la micronovela, como hemos visto, su título actúa como nombre propio del texto literario. También es básico proporcionar información sobre el mismo y, en relación a ello, proporcionar una orientación útil para el lector. Su inicio se diferencia del procedimiento de *in medias res*; suele presentarse *ab ovo*, contado desde el principio de todo. Y concluye acompañado por un final natural, el que cabría esperar dados los acontecimientos. Es lógico y consecuente, aunque la mayoría con una moraleja que incite a la reflexión.

En definitiva, tras este análisis, ya vemos que, en relación con las formas narrativas ultracortas, no deberíamos ignorar ningún elemento paratextual (el título, inicio y final) por su alta importancia, ya que nos ayudarán a comprender y disfrutar completamente del texto.

## **4.2 La Intertextualidad**

Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de los textos hiperbreves, el autor suele apoyarse en un tema conocido. En otras palabras, estas construcciones narrativas cortas pueden tener vínculos con obras preexistentes. A esto actualmente se le llama intertextualidad. Por lo general, estas formas literarias incluyen en su codificación la

intertextualidad con otros textos mayores, a menudo muy prestigiosos, para parodiarlos, invertirlos o recuperarlos desde otro sesgo semántico.

Ahora bien, ¿de dónde viene el término de “intertextualidad” y cómo es su concreta definición?

Basilio Pujante (2013: 283-284) señala:

(...) El origen del término habría que situarlo en un artículo publicado en 1967 por Julia Kristeva en la revista *Critique*; este texto versaba sobre Mijail Bajtín, en cuyas teorías sobre la polifonía y el dialogismo textual se puede encontrar el origen conceptual de la intertextualidad (Kristeva 1967). El teórico ruso centra sus teorías en la narrativa, pues es, según él, en la novela donde la polifonía y el dialogismo se desarrollan con más fuerza (...) (Martínez Fernández 2001: 55).

En cuanto a su definición, podríamos encontrar las siguientes referencias. En primer lugar, el narratólogo estructuralista Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, formula que la intertextualidad es una modalidad o tipo de la transtextualidad, y se trata de una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro (Genette 1989: 11-14).

Por otro lado, José Enrique Martínez Fernández en su obra *La intertextualidad literaria* (2001), la define como “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no” (2001: 45). A la vez, en el Diccionario de términos clave de ELE, se define de la siguiente manera este término:

La intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso (Centro Cultural Cervantes).<sup>15</sup>

---

15 [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

Tras este repaso, ya sabemos a qué se refiere esta característica con relación al género de la narratividad hiperbreve. Para Valls, se incluyen en el microcuento de manera frecuente elementos intertextuales “proporcionándonos acerca de los mismos nuevas lecturas o puntos de vista, distintas soluciones a los enigmas que plantea la historia, o alternativas posibles por medio de la relación mantenida entre personajes de ficción” (2012: 13). No obstante, Andres-Suárez marca que para que la intertextualidad funcione, el escritor debe apoyarse en tradiciones narrativas identificables en un repertorio cultural amplio y universalmente conocido, ya que de otro modo el receptor no podrá descifrar por su cuenta lo que está implícito (2010: 80). En este sentido, el texto tomado no puede ser cualquiera. Veamos ahora unos ejemplos de intertextualidad en relación con el microrrelato y la micronovela y weibo nanorrelato.

Microrrelato:

#### **El error**

Oigo un grito terrible de mi hija. Corro hasta su habitación y la veo sobre la cama, señalando aterrorizada un extraño insecto que se arrastra por su alfombra. Sin pensarlo, lo aplasto con mis mocasines de verano. Me siento junto a ella, la acaricio y observo que el animal aún mueve una pata. Me agacho, lo miro de cerca y percibo un murmullo agónico: ¡*Herfen!* ¡*Herfen!*<sup>16</sup> Entonces entiendo todo, acabo de matar a Kafka.

Raúl Sánchez Quiles, *Hiperbreves S.A*

#### **Otelo**

No podía tolerar que mi esposa acudiera todos los domingos a verle y que le susurrara cosas al oído, cuando a mí ya ni siquiera me dirigía la palabra. Admito que él era más joven y más delgado que yo: cómo iba a ignorarlo si tenía la desfachatez de pasarse todo el día semidesnudo, exhibiendo su magro

---

16 ¡Socorro! ¡Socorro!

torso. Una mañana no pude resistir más tanta provocación y me acerqué al templo. A ella le descerrajé un tiro en el entrecejo. A él lo descolgué del crucifijo y lo hice astillas contra el suelo.

Antonio Moyano, *Teatro de ceniza*

Micronovela:

### 姜生树上

楚人有生而不识姜者，曰：“此从树上结成。”或曰：“从土里生成。”其人固执己见，曰：“请与子以十人为质，以所乘驴为赌。”已而遍问十人，皆曰：“土里出也。”其人哑然失色曰：“驴则付汝，姜还树生。”

江盈科 雷涛小说

Traducción:

### El jengibre crece en los árboles

Un hombre del estado de Chu<sup>17</sup> no sabía nada sobre el jengibre, y una vez dijo: "el jengibre crece en los árboles". Pero alguien le dijo: "No, no es así, crece en la tierra". Este hombre persistió en su opinión y declaró: "Vamos a preguntar a diez personas, te apuesto este burro en el que estoy montando". Así que preguntaron, y todos respondieron lo mismo: "Crece en la tierra". La cara del hombre palideció cuando escuchó esto. Sin embargo, dijo: "Puedes tener mi burro, pero el jengibre aún crece en los árboles".

Jiang Yingke, *Lei Tao Xiao Shuo*

### 斗牛图

---

<sup>17</sup> Chǔ (楚, pinyin: Chǔ) fue un reino situado en lo que hoy es China central y meridional durante el período de Primaveras y Otoños (722-481 a. C.) y el período de Reinos Combatientes (481-212 a. C.).



马正惠公尝珍，其所藏戴嵩斗牛图”，暇日展曝于厅前。有输租氓见而窃笑。公疑之，问其故。对曰「农非知画乃识真牛。方其斗时，乃识真牛。方其斗时，虽壮夫膂力不能出之，此图皆举其尾似不类矣。”公为之叹服。

曾敏行 独醒杂志

Traducción:

### Una pintura de toros de pelea

Ma Zhijie (955-1019) atesoró mucho una pintura de toros de pelea del pintor Dai Song, que poseía. Una vez, mientras se relajaba, aireaba la pintura al sol en la parte delantera de la sala. Uno de sus arrendatarios, que vino a pagar el alquiler, lo vio y se rio a escondidas. Ma sospechó que el hombre había cometido alguna travesura y le preguntó por qué se había estado riendo. El hombre respondió: "Soy agricultor y no sé nada de pinturas, pero sí sé de toros". Cuando pelean, siempre presionan sus colas entre sus piernas. Incluso un hombre fuerte no puede sacar la cola recta. Pero en esta pintura, los toros mantienen sus colas en alto, por lo que no es fiel a la realidad". Ma no podía dejar de creer sus palabras.

Zeng Minxing (? -1175), *Du Xing Za Zhi*

Weibo Nanorrelato:

他站在楼顶上，渺小的毫不引人注目。自己未来的妻子跟自己最有钱的朋友跑了，什么是爱情？他许愿来生一定要做一个活在女人堆里的男人！然后他跳了。不知过了多久他睁开了眼，全是女人！“李总管你怎么样了，慈禧老佛爷还等你回话呢！”

2013 微小说大赛，三等奖

Traducción:

Parado en el último piso del edificio, pequeño y disminuido, nadie se dio cuenta de él. Su prometida se fugó con su mejor amigo. No cabe preguntarse: ¿qué es el amor? Prometió en el corazón que la próxima vida viviera rodeándose por mujeres. Luego saltó. No supo cuánto tiempo después, abrió los ojos, un motón de mujeres están alrededor de él. "¿Qué te pasa jefe Li<sup>18</sup>, la emperatriz Cixi<sup>19</sup> aún te está esperando que le respondas?"

El Concurso de Weibo Nanorrelato de 2013, El tercer premio

他深深吸口气：“我爱你”女孩一愣，拔腿就逃，还居然报了警...“蹲吞晃儿里！手抱头！暂住证有咩有？”他委屈：“同志，我系合法劳动力，支援3010年建设来的...”“少废话！我就烦你们2012前的人，不懂新世界规矩。”\*\*寒噤：“那年，多少人一边说着这仨字儿，一边把对方推下了方舟...”

2016年微小说大赛，一等奖

### Traducción:

Al fin, él se animó y respiró con profundidad: "Te amo". La chica se quedó sorprendida por un momento y huyó llamando a la policía... "¡vete a la esquina! ¡Manos a la cabeza! ¿Carnet de

---

<sup>18</sup> Jefe Li aquí se refiere a Li Lianying, un eunuco en la dinastía Qing (1644-1911), su puesto era supervisor de todos los sirvientes en la Corte; en esa época tenía un papel muy influyente en el palacio interior. Además, durante las dinastías feudales, en la Corte, para evitar las posibles inconveniencias, los sirvientes suelen ser mujeres. Aunque también hay hombres castrados, en comparación con mujeres, son muy pocos.

<sup>19</sup> La emperatriz viuda Cixi o Zishí (chino: 慈禧,) (29 de noviembre de 1835 - 15 de noviembre de 1908) fue la gobernante del Imperio Chino entre 1861 y 1908, y como tal una figura clave en el ocaso de la dinastía Qing. Ella fue concubina y posterior emperatriz viuda que ejerció el poder efectivo desde el año 1861 hasta su muerte en 1908 en China, habiendo desempeñado el cargo de regente del emperador.

residencia temporal?" Él lo hizo mientras decía quejándose: "señor, soy empleado legal para apoyar la construcción del año 3010... "¡Cállate! Me molesta la gente del año 2012<sup>20</sup>, no entiende las reglas del Nuevo Mundo". Murmuró la policía: "ese año, cuántas personas declaraban esas 3 palabras a su amor, mientras les empujaron fuera al Arca de Noé<sup>21</sup>... "

El Concurso de Weibo Nanorrelato de 2016, El primer premio

**Comentario:** En primer lugar, empezamos con el análisis del microrrelato. Vemos cómo en el primer ejemplo elegido, "El error" de Raúl Sánchez, se apela al libro de Franz Kafka, *La metamorfosis*, en el que se trata la historia de la transformación del protagonista Gregorio Samsa en un monstruoso insecto. El autor recurre a esta obra literaria para intensificar el juego humorístico. Sin embargo, para que funcione la intención del autor, el lector debe ser capaz de descifrar la expresión alemana y conocer esta celebrada obra. Por su parte, el ejemplo titulado "Otelo" está relacionado con la obra homónima de Shakespeare. Moyano conserva la base fundamental del mito, el tema de los celos infundados, pero bajo su escritura, el hombre no siente celos de un rival de carne y hueso, sino de la estatua de Cristo. A través de ese proceso que subvierte el sentido del mito, se llega a provocar la hilaridad del receptor. No es difícil encontrar microrrelatos con el mecanismo intertextual. Incluso puede considerarse la intertextualidad como uno de los recursos literarios que más se ha relacionado con este género, hasta el punto de que muchos teóricos han defendido que es una de las características esenciales del mismo.

Ahora continuamos con la micronovela. A lo largo del trabajo hemos transcrito unos ocho ejemplos de esta forma literaria. No obstante, tengo que aclarar que no se encontró ninguna bibliografía teórica que se haya dedicado a analizar la presencia de la intertextualidad en ella. A la vez, si nos detenemos en estos trabajos, nos daremos cuenta de que ninguno de ellos explora este mecanismo. Se asume que debido a las restricciones de la cultura tradicional china, las micronovelas siguen un camino de realismo. La mayoría de las obras prestan una

---

<sup>20</sup> El fenómeno de 2012 fue una creencia escatológica que sostenía que el día del solsticio de diciembre del año 2012 ocurriría el fin del mundo.

<sup>21</sup> Se refiere a la historia del Arca de Noé

especial atención a la claridad del desarrollo de la trama, a través de una descripción de los acontecimientos y los contextos vitales en su época, transmitiéndonos la filosofía de la vida que sienten los antiguos. Así que cada uno es una obra independiente, que raras veces se vincula con otro texto.

En cambio, el weibo nanorrelato sí que es similar al microrrelato en relación al mecanismo de la intertextualidad. En el primer ejemplo, el autor inserta dos personajes históricos, lo cual nos ayuda a descodificar el humor paródico. El protagonista fue herido por su prometida, así que quiere que en su próxima vida este rodeado de mujeres. No obstante, cuando se despertó en la segunda vida, se volvió un eunuco rodeado de un montón de doncellas imperiales. El segundo ejemplo, mediante la vinculación con el fenómeno 2012 y la historia del Arca de Noé, muestra una actitud irónica y satírica del autor sobre el amor en las circunstancias del fin del mundo, mientras pone de manifiesto el egoísmo humano en determinadas situaciones.

En estos últimos años, los teóricos de la minificción han dedicado mayor atención a la intertextualidad, al ser muy frecuentes las re-elaboraciones de temas y argumentos de obras previas en las narrativas brevísimas. Sin duda la intertextualidad en ellas es un recurso de gran valía para los autores de minificción, cuyo componente transgresor y lúdico favorece que los escritores ensayen distintos tipos de reelaboraciones de temas de la tradición literaria. Pero debemos tener en cuenta que estos textos requieren que el receptor sea capaz de reconocer el subtexto o intertexto al que remite. Solo de esta manera el mensaje literario tendrá una correcta descodificación. Sin ese conocimiento queda impedida la comprensión y legibilidad del texto.

### **4.3 Motivos Temáticos**

Pasaremos ahora a ahondar en el estudio de los motivos temáticos de estas tres

narrativas hiperbreves: el microrrelato, la micronovela, y el weibo nanorrelato. En este apartado, en cuanto al análisis sobre el microrrelato, el libro de Irene Andres-Suárez *Antología del microrrelato español, el cuarto género narrativo (1906-2011)* y la tesis doctoral de Basilio Pujante nos serán de gran utilidad, y servirán como la guía teórica para el acercamiento a este estudio de motivos temáticos.

Pero antes de acometer el estudio de los mismos, creemos que es necesario realizar una mínima contextualización sobre los estudios temáticos: la Tematología. Claudio Guillén en su fundamental libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985) indica que en las últimas décadas se estaba viviendo un renacer del estudio de los temas (Guillén 1985: 248). Según Basilio Pujante señala en su tesis doctoral:

Los conceptos que con mayor frecuencia ha manejado la Tematología han sido los de motivo, tema y tópico. Estos términos, como ya hemos indicado, se refieren a una realidad distinta según el autor que los utilice. Miguel Ángel Márquez ha indicado que, tradicionalmente, estos tres conceptos se pueden ubicar en una escala en la que “tema” sería el más general y englobaría a “motivo”; éste a su vez incluiría a “tópico” (Márquez 2002: 251-252). Sin embargo, críticos como Trousson o Brunel consideran lo contrario, que el tema sería, en palabras de Raymond Trousson, la “expresión particular de un motivo” (en Márquez 2002: 252). Por su parte, el “tópico” es descrito por Márquez como un concepto “solapado” al de “motivo” y definido por ser “un tema general y común” (Márquez 2002: 255) (...) (2013: 256).

En este punto estamos de acuerdo con Márquez, y es por ello que este capítulo lo denominamos *motivos temáticos*. A la vez, hay otra cuestión que conviene destacar, que es la evolución de los temas literarios. Schulze sostiene que el tema tiene unas constantes, unos rasgos básicos que no cambian, pero que posee, además, una dimensión histórica y presentan una evolución (Schulze 2003: 157). Werner Sollors incide en la importancia del contexto de recepción en la comprensión de los temas literarios, ya que es éste “el que determina el reconocimiento de los detalles del argumento y que incluso puede ofrecer elementos temáticos que no están representados en el texto” (Sollors 2003: 75). Por lo tanto, para nuestro

estudio de los temas en la minificción debemos tener en cuenta la influencia de las épocas históricas.

Ahora prestaremos atención a cómo se manifiestan los distintos motivos en la minificción, pero antes de seguir adelante hemos de advertir que, por las limitaciones de extensión, no podemos realizar un catálogo detallado de todos y cada uno de los temas que hay en los libros. Nos limitaremos a mencionar tan sólo los que consideramos principales motivos temáticos en relación al microrrelato y cuya relación con la tradición china de cara realizar un estudio comparativo puede resultar más significativa.

Para el microrrelato, estableceremos dos grupos de motivos temáticos. Por una parte, hemos observado como en muchos microrrelatos subyace una crítica sobre la realidad social, cualquier tipo de injusticia social, los desmanes de los gobernantes, o los problemas en la actualidad que tenemos. Además, acompañando a estos temas, suelen aparecer en ellos el humor negro, la ironía y sátira. Entre las colecciones de este género, es frecuente encontrar argumentos relacionados con la crítica social o política. Durante la segunda mitad del siglo XX, los autores han incluido a dictadores en sus textos, para ejemplificar en ellos su rechazo a cualquier forma de tiranía. Esta crítica se puede ver, por ejemplo, dentro de las *Historias mínimas* de Javier Tomeo, en el texto “XXV” (Tomeo 1996: 64-65) y en el texto “XXXIV” (Tomeo 1996: 91-92), igual que en *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple y *Llamadas perdidas* de Pía Barros. Y ello es debido a que Chile vivió durante las décadas de los setenta y ochenta una de las dictaduras más atroces de la historia. Otro tema recurrente es la guerra. Así, por ejemplo, la Guerra Civil de España, ha protagonizado varios microrrelatos. En el libro *Cuentos del lejano Oeste* de Luciano G. Egido, textos como “Patria” (G. Egido 2003: 47), “Miradas” (G. Egido 2003: 95-96) o “Testamento” (G. Egido 2003: 97-98) serían buenos ejemplos. Todos estos relatos nos acercan a las historias concretas de la Guerra Civil. Otro autor que ha tratado este tema es Luis Britto García. En su libro *Andanada* critica tanto a las guerras en general como a las concretas llevadas por Estados Unidos. Desde su escritura, podemos observar una fuerte aversión a la violencia. Aparte de los militares y los gobernantes, otro de los grupos sociales que sufre la sátira es el de los religiosos cristianos. Como en los microrrelatos de Julia Otxoa, y Fernando Iwasaki (*Ajuares funerarios*), por ejemplo, “De

cómo el Quijote fue quemado en Morano” (Otxoa 2006: 156-157), “Dulces de convento” (Iwasaki 2004: 33-34) y “Las reliquias” (Iwasaki 2004: 19).

Con el transcurso del tiempo, los seres humanos entran a la modernidad y la urbanización se acelera. Los escritores del microrrelato “lanzan una mirada lúcida y corrosiva sobre la sociedad moderna y los múltiples problemas que nos asedian cotidianamente” (Andres-Suárez 2012a: 66). De ahí que, según ha señalado Amparo Medina-Bocos, los temas más recurrentes sean la soledad, la incomunicación, el paro y las drogas, y que los personajes predominantes sean niños o viejos, los grupos más indefensos en ese medio urbano (Andres-Suárez 2012a: 62). A la vez, tampoco sorprende la abundancia de microrrelatos que denuncian la esclavitud de la vida moderna: el exceso de ruido, “Declaraciones” de José Alberto García Avilés; los auriculares que aíslan al ser humano, “Invierno” de Rubén Abella; la alienación del mundo laboral: “Por fin viernes” de Juan Gracias Armendáriz. En definitiva, la misma autora nos indica que estos microrrelatos representan otras tantas calas en los infiernos de la incomunicación, la indiferencia y el desencuentro, presentados con una perspectiva perturbadora e inquietante, y muestran de forma cruda y penetrante los múltiples problemas de la sociedad actual (2012a: 65).

Arriba repasamos los motivos temáticos que presentan aspectos parciales de la realidad. Ahora estudiaremos la segunda parte, aquellos que giran en torno a motivos que van más allá de cuestiones meramente fácticas y plantean cuestiones trascendentes de la condición humana (la muerte, el tiempo, el amor, etc.). Muchos autores son fieles a la indagación de la miseria humana, como el cuestionamiento de la frontera entre la vida y la muerte, con ejemplos como “Un tesoro”, “El pelo”, “La gota” en *Los males menores* (1993) de Luis Mateo Díez. Otro motivo clásico es el de la incertidumbre hacia lo que hay después de la muerte. Como bien señala Andres-Suárez, “el tema de la muerte y del Más Allá es uno de los más recurrentes en el microrrelato” (2012a: 81). Otra cuestión filosófica que reviste una importancia capital en los microrrelatos de los jóvenes que nos ocupan es el concepto del tiempo, que también era una de las obsesiones de Borges, quien lo percibía como “una materia dócil, reversible, modificable, subdivisible, repetible, simultánea y hasta inexistente” (Pedro Ramírez 1978: 24). Para cuestionar la percepción humana del tiempo lineal y sucesivo,

muchos escritores introducen en sus textos diversas distorsiones temporales, como: a) el tiempo regresivo, que fluye inversamente, b) la presencia de los tiempos paralelos antitéticos, o c) el tiempo eterno o cíclico. Y con ellos sugieren el carácter subjetivo de este concepto (Andres-Suárez 2012a: 81-82). Por último, nos ocupamos de otro tema clásico, el amor. La verdad es que el amor no sólo es un tema recurrente para el microrrelato, sino para toda la literatura. Ha señalado Basilio Pujante que “Los microrrelatos se suelen caracterizar por la utilización, obvia por su hiperbrevedad, de pocos personajes en las tramas” (2013: 277). Y precisamente si el amor en general es entre parejas, no hace falta introducir más personajes. Los motivos tradicionales que la literatura ha utilizado: el amor imposible, el flechazo, etc., tampoco serán ajenos al microrrelato. Pero además de estos motivos tan recurrentes, también podemos encontrar otros: el cansancio matrimonial, la decepción, la infidelidad, los desencuentros, la ruptura y la separación, entre otros muchos. Algunos ejemplos significativos podrían ser “Iceberg”, “Revelación” o “Sorpresa”, de Rubén Abella, en *Los ojos de los peces* (Menoscuarto, 2010); “Guía de extraviados” o “Las mil y una noches” de Juan Gracias Armendáriz en *Cuentos del jíbaro* (Demipage, Madrid, 2008).

A continuación, nos adentraremos en el campo temático de la micronovela. Ante todo, conviene aclarar que los temas de las micronovelas también han presentado una gran evolución histórica. En general, se pueden establecer dos épocas: la antigüedad y la modernidad. Los temas de estas dos épocas son bastantes diferentes. Comenzamos primero por los de la antigüedad. En esa época, las micronovelas están influenciadas e infiltradas por la ética feudal confuciana y el karma budista, lo que conlleva el afán de castigar a los inmorales y exhortar a otros a la bondad. Los motivos temáticos podemos decir que son: el fatalismo, la persuasión y el humanismo. Pues China es una sociedad ética tradicional, exige al hombre corriente obedecer el legitimismo del gobernante y la cultura tradicional, y presta una especial atención a "benevolencia y moralidad", "abnegación y ritual", "*junzi*<sup>22</sup>" y "*xiaoren*<sup>23</sup>". Esto ha afectado profundamente el tema de las micronovelas en ese momento.

---

<sup>22</sup> La palabra *junzi*, que aparece con más frecuencia que cualquier otra en *Las analectas de Confucio*, describe a la persona ideal para Confucio, que cualquiera de nosotros, rico o pobre, tiene el potencial de convertirse. Se puede entender como "el caballero", "el erudito" o "el hombre bueno".

<sup>23</sup> No hay una definición concreta sobre este término, se puede entender como "el hombre inferior", "el hombre



Además, como indicábamos antes, esta forma literaria se originó a partir de la biografía histórica y enfatiza altamente la naturaleza documental. De modo que si, por un lado, una parte de las micronevelas son registros de personas y eventos reales que les rodean a los antiguos, el motivo principal será la trasmisión de la sabiduría de ellos. Por otro lado, las micronevelas están integradas por héroes surrealistas y criaturas sobrenaturales, a través de estos temas fantásticos para traslucir la formación filosófica de la antigüedad y llevar el fin moralizador. A la vez, es recurrente la presencia de animales humanizados (serpientes, conejos, zorros inmortalizados) como protagonistas de la micronevela. Este tipo de texto tiene un tono serio y reflexivo y suele ofrecer una moraleja explícita para lograr el propósito moral. Es una sutil combinación de erudición y fantasía. Pero en comparación con la expresión del microrrelato- absurdo, ironía, humor negro y burlesco-, la micronevela de la antigüedad bajo la influencia de la doctrina de la medianía, escoge una expresión más suave y eufemística.

Ahora bien, como era de esperar, los temas de la micronevela de la modernidad son más semejante a los del microrrelato. En primer lugar, se destaca el tema político y social. *La micronevela de Zhengxin CHEN* recopiló micronevelas de 1975 a 1987, principalmente basadas en temas políticos. Entre ellos, 16 de los 39 textos traslucen la ironía de la política, incluida la corrupción y la ineficiencia de los gobernantes. Además de Zhengxin CHEN, las micronevelas de Pei ZENG también incluyen temas políticos, como el texto titulado “La victoria sorprendente” en *No dejes que el amor sea demasiado pesado* (2002), donde se denuncian los medios políticos de los partidos para ganar las elecciones. Las cuestiones sociales son el tema común de la mayoría de los escritores. A menudo exponen las deficiencias de la sociedad para que los lectores presten más atención a estos problemas. Zhengxin CHEN reveló el soborno social en “Un regalo de cumpleaños”. El empresario regala un sobre rojo con dinero al hijo del responsable para asegurarse de que el proyecto pueda ser aprobado con éxito. Hay escritoras a las que les gusta tematizar a las mujeres para exponer los problemas que afrontan ellas en la sociedad, por ejemplo, la violencia doméstica. “El espejo en la calle peatonal” de Duo La, narra la pérdida de las mujeres jóvenes en la ciudad y la indiferencia de la sociedad.

---

pequeño" o " el hombre indigno".

Otro tema recurrente es de los sentimientos humanos. Entre ellos cabe destacar el amor entre las parejas y el amor entre los familiares. “Comer en casa”, de Pei ZENG, recogido en su libro *Cuentos cortos originales*, cuenta la historia de dos ancianas que esperan que sus hijos vuelvan a casa a comer, recordando a los lectores que presten más atención a sus padres. La relación familiar de este autor también involucra a los nietos, que refleja aún más la falta de vínculos familiares. El texto “No flores”, de Zishu LI, saca a relucir un fuerte sentimiento familiar. Se trata de una mujer divorciada que regresa a casa de sus padres, y como el amor y el cuidado de su padrastro le ha conmovido. El enfoque de las microrrelatos de Zishu LI consiste en recordar a los hijos que los padres siempre son el abrigo para ellos, y que nadie les ama más que los padres.

Por último, los temas sobre la muerte, el horror, y la ciencia ficción, son favoritos para los escritores masculinos de microrrelatos. El libro *Gran final* (2013) del escritor Cao ZHANG se basa principalmente en el tema del horror. Aboga por leer una historia en 7 minutos, llamada "7 minutos de horror". El *Treno* de Lu FANG, publicado en 2006, se basa en el tema de la muerte. Pero cuando al describir la muerte, lo hace de una manera muy tranquila. En sus microrrelatos se transmiten la idea de aceptar la muerte con calma. En cuanto al tema de la ciencia ficción, es gracias al desarrollo tecnológico el que hace que la gente pueda imaginar audazmente el futuro. El texto “Quien viaja en el tiempo”, de CHEN, cuenta la historia de alguien que puede ver el mundo en las próximas 48 horas.

Pasaremos por último al análisis temático del weibo nanorrelato. Ya hemos visto como el weibo nanorrelato es el producto del desarrollo de las multimedias y las tecnologías de red en la nueva época, por lo que hasta la fecha la comunidad académica de China no ha prestado mucha atención a él. De modo que no podemos encontrar muchos estudios sobre esta narrativa brevísima y naturalmente tampoco sobre sus motivos temáticos. Pero a través de los concursos realizados y las obras premiadas podemos realizar unas observaciones sobre esta cuestión.

El concurso del weibo nanorrelato celebrado en el año 2010 no definió todavía específicamente el tema, solo pidió que fuera un tema claro. El segundo concurso, pidió que

el tema fuera el de los viajes en el tiempo. La razón por la que se eligió este tema es porque el año 2011 las teleseries del viaje en el tiempo fueron particularmente populares, levantando una ola de críticas en las redes sociales. En el tercer concurso, el tema fue *LOVE*, pudiendo ser el amor entre parejas, el amor entre familiares o la amistad. En el cuarto concurso, el tema fue el primer amor y la juventud.

Ahora, transcribimos unos weibo nanorrelatos premiados:

### 城管的大票子

肉摊前，接过两斤里脊递过 100 元，肉贩：大票子找不开，下次再给。菜摊前，接过两斤蔬菜递过 100 元，菜贩：大票子找不开，下次再给。干杂店：接过一瓶白酒递给 100 元，店主：大票子找不开，下次再给。果摊前，接过一个西瓜递给 100 元，找回 85 元。后来我再没见过那个卖水果的。

2010 年微小说大赛 一等奖

Traducción:

### El billete grande del gestor urbano

Puesto de carne: él tomó un kilo de ternera y entregó 100 yuanes. Carnicero: billete grande, no tengo cambios, la próxima vez. Puesto de verduras: tomó un kilo de verduras y entregó 100 yuanes, Vendedor: billete grande, no tengo cambios, la próxima vez. Puesto de licores: tomó una botella de vino y entregó 100 yuanes. El dependiente: billete grande, no tengo cambios, la próxima vez. Puesto de frutas: tomó una sandía y entregó 100 yuanes, 85 yuanes de devolución. Más tarde, nunca vi más a ese vendedor de frutas.

Concurso del Weibo Nanorrelato 2010, El primer premio

父亲去世的第二天，研究所的时光机器研制成功了。穿越到过去，看到那个小男孩的第一眼我就认出了他。父亲和我小时候长的太像了。我蹲到他的身旁拍拍他的肩膀说：“不要哭了”。我把随身带的面包给他。他边吃边哭着说：“爸爸不在了”。“对，我们的爸爸都不在了”，我说，“但你会成为最好的爸爸。”

2011 年微小说大赛 一等奖

#### Traducción:

En el segundo día de la muerte de mi padre, la máquina del tiempo del Departamento de ciencias fue inventada con éxito. Al cruzar hacia el pasado, le reconocí a primera vista de ese niño. Pues mi padre y yo éramos demasiado parecidos de pequeños. Me puse en cuclillas a su lado, le di una palmadita en el hombro y le dije: "No llores". Le di el pan que traía conmigo. Lloró mientras comía y dijo: "Papá ya no está". "Sí, ambos nuestros padres se han ido", dije, "pero tú serás el mejor padre en el mundo".

Concurso del Weibo Nanorrelato 2011, El primer premio

这条大街的尽头住着一个疯子。他夫人过世之后就一直闭门不出，”主妇凑近新搬来的邻居耳边，“据说在做机器人呢。”“哦？那然后呢？”“不知怎么的就死了，过了几天才发现，屋里就剩一些废料，哪有什么机器人，作孽哦。”“哦……”她忽然有种莫名的悲伤，转过头，眼角缓缓滑落一滴机油。

2013 年微小说大赛 一等奖

#### Traducción:

“Vivió un loco al final de esta calle. Después de que su esposa falleció, él había estado cerrado en la casa sin salir”. La ama de casa murmuró en voz baja con la vecina recién mudada aquí. “Se dice que estaba fabricando un robot.” “¿Oh? ¿Y luego?” “Nadie sabe cómo morirse, incluso la gente descubrió

su muerte unos días después. Quedaron algunos desperdicios del material en su casa, pero sin robot”  
“Oh...” De repente ella siente una fuerte tristeza inexplicable, gira la cabeza y sale una gota de aceite desde sus ojos.

Concurso del Weibo Nanorrelato 2013, El primer premio

他与爸爸相依至大。他常问：为什么不给他找个后妈？爸爸总是笑说：“此生只爱妈妈一个！”后来他长大成家，爸爸说结婚，他愤怒地打了那女人一耳光，骂爸爸是个骗子。从此，爸爸再未提及此事。多年后爸爸去世，他整理遗物时发现了一张自己婴儿时的照片，背面是沧桑的字迹：战友之子，当如吾儿！

2014 年微小说大赛 二等奖

#### Traducción:

En su casa, solo él y su padre. A menudo pregunta a su padre: “por qué no me buscas una madrastra?”  
El papá siempre dice: "En esta vida sólo he amado a tu madre." Unos años después, él se casó. Un día, su padre dijo que quería casarse. Él se enojó y abofeteó a esa mujer. Reprochó a su padre que era un mentiroso. Desde entonces, su padre no ha vuelto a mencionarlo más. Tras muchos años, su padre murió. Cuando arregló las reliquias, encontró una foto de su bebé. En la espalda unas letras amarillas: hijo del compañero de combate, es igual que el mío.

Concurso del Weibo Nanorrelato 2014, El segundo premio

A través de los ejemplos que hemos reproducido arriba, más los enumerados en los capítulos anteriores, podemos ver que las emociones humanas son los principales temas que rodean los weibo nanorrelatos. Por supuesto, hay factores a partir de los cuales los organizadores han limitado el tema. Pero incluso en ausencia de un límite de tema, también el sentimiento humano es el más recurrente entre todas las obras participantes. En esta época de un ritmo rápido, la soledad urbana es un problema grave. Todos están ocupados en sus propias cosas, y la relación entre las personas no es tan estrecha. Sin embargo, además de este tema,

hay otros muchos relacionados con varios aspectos, como el poder político, la oscuridad humana, los altos precios de la vivienda, etc. Todos son reflexiones de la realidad social, están llenos de amargo sentido del humor y, a menudo, expresan las opiniones y agudas observaciones del autor a través de una forma satírica. Al mismo tiempo, también podemos ver que el weibo nanorrelato, utilizando la plataforma de internet como portador, sirve como un escaparate de las principales preocupaciones sociales. Debido a su concisión y gran cantidad de lectura, por lo común puede reflejar la esencia y las opiniones de los tiempos de manera oportuna.

Tras analizar los motivos temáticos de las tres formas narrativas, podemos concluir que coinciden en cierta medida. Es decir, todos reflejan la situación de la sociedad del autor hasta cierto punto, pero la diferencia es que debido a la influencia de su cultura y entorno social, sus temas específicos son ligeramente diferentes. A la vez, “no siempre en su brevedad estos textos plantean cuestiones minúsculas, sino que se adentran en aspectos relacionados con la trascendencia del ser humano” (Juan Luis 2010). Como ha dicho Basilio Pujante, para nuestro estudio de los temas en la minificción debemos tener en cuenta que los grandes tópicos que utilizan los autores contemporáneos poseen una trayectoria histórica pero, a su vez, son modificados según el contexto de producción contemporáneo. En la adaptación de los temas, como en cualquier otro aspecto de la creación literaria, los escritores tienen en cuenta a su lector modelo (Basilio Pujante 2013: 257). Conviene asimismo advertir que los autores critican comportamientos con los que no están de acuerdo, y la utilización de la literatura para defender unas ideas es algo muy arraigado en la historia de este campo artístico; los escritores suelen ser personas comprometidas y no es extraño que expresen la defensa de unos valores en los que creen a través de sus obras (Basilio Pujante 2013: 268).

Antes de acabar este apartado, transcribimos unas micronovelas para disfrutar de sus encantos temáticos y de la fantasía oriental.

捕鸟人

村里有个外乡人，捕鸟为生，与村民关系不错，有孩子说他是蟒蛇精，被家长一个栗凿，押去他家道歉。后来州里搜刮奇珍异宝，以抓壮丁作威胁，捕鸟人进山，说是冒险启了古墓，被机关所伤，取得明珠一枚，献上去给村里解围。后州官因私藏玉器蛇眼宝珠下狱，捕鸟人瞎一只眼，仍捕鸟，仍与村民关系不错。

蒲松龄（1640—1715） *聊斋志异*

Traducción:

### **El cazador de pájaros**

En un pueblo había una persona que vino de la tierra lejana. Mantenía su vida mediante la caza de pájaros. Él se llevaba bien con los pueblerinos. Había niños que dijeron que él era espíritu de pitón, y se los llevaron sus padres a su casa a pedirle disculpas. Más tarde, el oficial amenazó que iba a arrestar a los hombres fuertes del pueblo si no podían entregarle unos tesoros. El cazador se fue a la montaña, volvió con una legendaria perla luminosa y se la entregó al oficial para que liberara a los pueblerinos del apuro; la gente se extrañó de dónde sacar el tesoro. Él explicó que abrió una tumba, por eso encontró la perla, pero fue herido por las armas ocultas en la tumba.

Unos años después, el oficial fue arrestado debido a la posesión privada de una perla preciosa con forma de ojos del pitón. El cazador, aún trabajaba como antes, pero con un ojo ciego, y seguía llevándose bien con los pueblerinos.

Songling PU (1640-1715), *Liao Zhai Zhi Yi*

### **种梨**

有乡人货梨于市，颇甘芳，价腾贵。有道士破巾絮衣，丐于车前。乡人咄之，亦不去；乡人怒，加以叱骂。道士曰：“一车数百颗，老衲止丐其一，于居士亦无大损，何怒为？”观者劝置劣者一枚令去，乡人执不肯。肆中佣保者，见喋聒不堪，遂出钱市一枚，付道士。道士拜谢。谓众曰：“出家人不解吝惜。我有佳梨，请出供客。”或曰：“既有之，何不自食？”曰：“我特需此核作种。”于是掬梨大啖，且尽，把核于手，解肩上镢，坎地深数寸，纳之而覆以土。向市人索

汤沃灌。好事者于临路店索得沸湔，道士接浸坎处。万目攒视，见有勾萌出，渐大；俄成树，枝叶扶疎；倏而花，倏而实，硕大芳馥，累累满树。道士乃即树头摘赐观者，顷刻向尽。已，乃以镰伐树，丁丁良久，乃断；带叶荷肩头，从容徐步而去。

初，道士作法时，乡人亦杂众中，引领注目，竟忘其业。道士既去，始顾车中，则梨已空矣。方悟适所表散，皆已物也。又细视车上一靶亡，是新凿断者。心大愤恨。急迹之。转过墙隅，则断靶弃垣下，始知所伐梨本，即是物也。道士不知所在。一市粲然。

蒲松龄（1640—1715） *聊斋志异*

Traducción:

### **Cultivar un peral**

Un paisano vende peras en el mercado. La pera sabe muy dulce, pero el precio es muy caro. Había un taoísta, con un pañuelo roto, vestido una túnica gastada, acercándose al campesino para pedirle una pera. El paisano lo regañó y no se fue. El vendedor se enojó y gritó ruidosamente. El taoísta dijo: "Tienes tantas peras en este auto. Solo pido una. No tienes muchas pérdidas para ti. ¿Por qué coges tanta rabieta?" Las personas que estaban mirando aconsejaron al campesino que le diera una no tan buena pera al viejo taoísta, pero el campesino se negó. En este momento, un pasajero no podía soportarlo y se la compró. El taoísta agradeció y dijo a la multitud: "Los taoístas sabemos compartir con otros las buenas cosas. Ahora tengo buenas peras, se las invito a degustar". Alguien preguntó: "Si tienes peras, ¿por qué no comer las tuyas?", Dijo el taoísta: "Necesito esto. El núcleo de la pera como semilla. "Después de que él comió la pera, puso el núcleo en su mano, se quitó la pequeña pala del hombro, cavó unos cuantos centímetros de profundidad en el suelo, luego lo plantó en el foso. De repente la semilla germinó, se desarrolló, floreció y dio frutos. En un abrir y cerrar de ojos, las peras grandes y fragantes colgaron en el peral. El taoísta tomó las peras del árbol y las distribuyó a los



espectadores.

Cuando el taoísta estuvo actuando el truco, el paisano también estaba entre la multitud, entrecerrando los ojos y olvidándose de su propio negocio. Después de que el taoísta se hubo ido, volvió a mirar las peras en su auto, pero ya desaparecieron todas. De repente se dio cuenta de que las peras que el taoísta acababa de compartir eran las suyas.

Songling PU (1640-1715), *Liao Zhai Zhi Yi*

#### 4.4 Medios de difusión

En este apartado exploraremos los medios de difusión en relación con las formas de narratividad breve estudiadas. Es mediante la difusión como la sociedad conoce a estos géneros. Ahora bien, ¿qué canales de difusión han utilizado tanto el microrrelato, la micronovela como el weibo nanorrelato en sus respectivos ámbitos nacionales?

Como venimos haciendo a lo largo de este trabajo, comenzaremos con el microrrelato. Para esta forma literaria, nos centramos en sus principales medios de difusión por este orden: antologías, editoriales y revistas, internet y concursos convocados. Aunque también hay otros canales de difusión menos importantes que han ayudado al microrrelato a llegar al público, la extensión del trabajo no nos permite enumerar todos ellos aquí.

En primer lugar, hablaremos de las destacadas antologías para microrrelatos con un rápido repaso. Según Basilio Pujante (2013: 79-97), la primera para muchos es también el primer libro de microrrelatos: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), publicado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en Buenos Aires, la cual escoge solamente relatos cuyas características coinciden con lo que hoy conocemos como minicuentos; son piezas en las que destaca la brevedad. La siguiente de las recopilaciones de microrrelatos que cita Fernando Valls en su repaso a este tipo de volúmenes (Valls 2008a: 323) es *El libro de la imaginación* (1970), antología publicada por Edmundo Valadés en México, quién reúne bajo este sugerente

nombre un gran número de textos de variado origen y de extrema brevedad, ya que ninguno supera la página de extensión. La tercera que cita Fernando Valls data ya de 1990, es obra del español Antonio Fernández Ferrer y se titula *La mano de la hormiga* (1990); se trata de una compilación que tuvo mucha importancia en el desarrollo del género en España, ya que, como ha señalado Fernando Valls, se convirtió en un catalizador de la minificción en este país (Valls 2008a: 40-41). “También supone un hito que muchos estudiosos toman como punto de partida para el asentamiento definitivo del microrrelato actual en España” (Leticia Bustamante 2011: 218). Luego, hubo otras dos antologías importantes para sentar las bases del desarrollo que tuvo el género durante los noventa: *Ficción súbita (Relatos ultracortos norteamericanos)* (1989), traducido por Jesús Pardo de una recopilación de textos breves en inglés realizada por Robert Shapard y James Thomas, y *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990) de Juan Armando Epple. A partir de 1990 el número de antologías dedicadas al microrrelato hispánico comienzan a ser más frecuentes. En 1993 tenemos un libro que conjuga el estudio de la minificción con una antología de textos: *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano* (1993) de Rodrigo Díaz y Carlos Parra. En 1996 aparecieron tres nuevos volúmenes que recopilaban minicuentos: *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América* (1996) del escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, *Dos veces cuento. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996) y *Quince líneas* (1996) del mismo autor Raúl Brasca.

En la primera década del siglo XXI, el creciente interés académico por los microrrelatos hace que año tras año se publiquen cada vez más antologías. Dos buenos ejemplos serían *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2000) de Lauro Zavala, y *Por favor, sea breve* (2001), publicada por Páginas de Espuma. En el año 2005 aparecen dos importantes antologías: *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera* (2005) y la más completa antología histórica del género en español hasta ahora: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005). La última de las antologías generales preparadas por uno de los grandes especialistas en el género ha sido la *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010) de Fernando Valls.

Una vez terminado el repaso de las más relevantes antologías de microrrelatos,

recordemos las palabras de Lauro Zavala al ser interrogado por la importancia de las mismas: “son el recurso fundamental de todo proyecto educativo” (Zavala 2006a: 213). Además de la labor de los antólogos, también merece mencionar otro cauce importante: las editoriales. Si en los últimos años se ha incrementado el volumen de publicación de libros de microrrelatos a ambos lados del Atlántico, ello es en parte gracias a que los autores encuentran unas empresas que se hacen cargo de la divulgación de sus obras. Entre todas destacamos tres: Thule, Menoscuarto y Páginas de Espuma. Las tres comparten su juventud, su humildad y su buen trabajo con la minificción. Recordemos asimismo que los tres importantes libros de teoría que hemos seguido muy de cerca en la elaboración de este trabajo, *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) de David Lagmanovich, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (2008), editado por Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas y *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010), de Andres-Suárez, fueron todos publicados por Menoscuarto. Del mismo modo, la prensa es otra forma de difusión. Basilio Pujante indica que en el desarrollo del género también han jugado un papel primordial algunas revistas, tanto académicas como de información general, que desde hace muchos años han publicado microrrelatos. La extrema brevedad de estos textos permite su fácil inclusión en publicaciones en papel, ya que se acomodan mejor que los cuentos o los poemas a los siempre escasos huecos existentes en la prensa (2013: 92). Podemos mencionar como ejemplos representativos: *El cuento*, *Ekuóreo*, *Puro cuento*, *Lucanor*, *Quimera* o *Clarín*, entre otros.

Otra forma de difusión que vamos a analizar es internet. A partir del progreso tecnológico y la impactante involucración del sujeto común en la Red, “sin duda la minificción asume un protagonismo cada vez más notable en la cultura del siglo XXI, donde la imprenta compite con las nuevas tecnologías, abriendo nuevos cauces de difusión y recepción” (Salvador Montesa 2009: 446). Internet es un terreno abonado para el microrrelato, y son numerosas las webs en las que se reproducen textos de este género. Especial desarrollo han tenido en los últimos años los blogs o bitácoras que incluyen minicuentos. Por ejemplo, el blog personal de Fernando Valls, *La Nave de los Locos* (nalocos.blogspot.com), el blog colectivo *Ficción Mínima* (ficcioinminima.blogspot.com), la bitácora de María José Barrios: *Cuentos mínimos* (cuentosminimos.com). Todo este espacio virtual es una manera rápida y de

recepción directa para la publicación de microrrelatos. Además, los autores tienen la posibilidad de recibir comentarios de sus lectores, algo que es más complicado lograr con los libros.

La última forma que hemos de tener en cuenta son los concursos o congresos convocados por asociaciones literarias, revistas, universidades, estudiosos, etc. Un ejemplo es *El Cuento, Ekuóreo o Puro Cuento*, que organizaban certámenes de relatos hiperbreves cuyos ganadores eran incluidos en las páginas de la revista. También el Premio Internacional de Relato Hiperbreve que cada año convoca el Círculo Cultural Faroni. En cuanto a los congresos, por ejemplo, Francisca Noguerol coordinó en Salamanca el II Congreso Internacional de Minificción durante el mes de noviembre de 2002; como ya se indicó, Teresa Gómez Trueba organizó unas Jornadas sobre el microrrelato en el marco de las actividades de la Cátedra Miguel Delibes de la Universidad de Valladolid en noviembre de 2006” (Leticia Bustamante 2012: 220). Todas estas actividades ejercen un papel incuestionable en la difusión de microrrelatos en la era de la globalización cultural.

Por problemas de espacio, terminamos aquí el análisis de los medios de difusión de los microrrelatos, aun a sabiendas de que existen otros más, tales como los talleres de creación, los cursos, etc.

A continuación, nos ocuparemos de los canales de difusión de las micronovelas en la contextualización china. Como señalábamos en el estado de la cuestión y la historia de las micronovelas, en su desarrollo, las publicaciones (revistas y periódicos) han realizado una importante contribución a la consolidación, canonización y difusión de este tipo de género. Desde mediados de los años ochenta hasta mediados de los noventa, las micronovelas utilizaron los dos medios impresos tradicionales de periódicos y revistas para realizar su ascenso y desarrollo inicial en la modernización. Según las últimas estadísticas, hay más de 2.000 periódicos y más de 8.000 revistas publicados oficialmente en China. En total son más de 10.000. Debido a la limitación del diseño, las obras literarias con un gran número de palabras son difíciles de publicar en estos dos medios principales de difusión, de modo que la micronovela se ha acomodado perfectamente a ellas en virtud de su extensión. En cuanto a los

periódicos, muchos de los nacionales y más influyentes, como *China Youth Daily*, *Wen Wei Po*, *Xinmin Evening News*, *Journal of Literature*, *Literary Newspaper*, etc. publican microrrelatos en su sección. Sobre todo, *The People's Daily - Overseas Edition* ofrece una columna especializada específicamente en microrrelatos. Igualmente, entre las revistas, decenas de ellas, tales como *La Contemporánea*, *Los Ficcionalistas*, *Zhongshan*, *Mang Zhong* y *Sichuan Literatura*, han abierto una columna fija para esta narratividad hiperbreve. Sin mencionar una serie de revistas especializadas que publican microrrelatos que han promovido enormemente su difusión, tales como *Microrrelatos mensuales* de Hebei, *Cien flores y Selección de microrrelatos* de Henan, *Selección de microrrelatos* de Jiangxi. Además, desde el año 2000, *Micro World*, *Luming* y *Jinshan* también se han unido a este grupo.

Al igual que ocurría con el microrrelato, otro cauce destacable de difusión para las microrrelatos es internet. Durante la época del cambio de siglo, las microrrelatos han ganado nueva prosperidad al aprovechar las ventajas de internet, de manera rápida y oportuna. Con una simple búsqueda en el motor de Google, diversos sitios web especializados de microrrelatos llaman nuestra atención: *web de microrrelatos* (<http://www.xiaoxiaoshuo.net/>), *web de autores de microrrelatos*, (<http://www.zuojiawang.com/weixingxiaoshuo/>), *web de selección de microrrelatos* (<http://www.chinawxxsxxk.com/mainpages/default.aspx>), *web de microrrelatos de Guang JIN* (<http://mgd.westking.com/jg/>), etc. Entre ellos, *web de microrrelatos* en su página enumera a 389 escritores de microrrelatos con cierta reputación en el país. En dicha página web podemos ver una breve introducción de cada uno, también sus principales obras representativas, y el número de obras creadas. A la vez, todos los autores son ordenados según la cantidad de trabajos, siendo los diez primeros autores: Xu Chenglong (287), Li Jiantong (182), Li Shijun (137), Yinong (127), Jinbo (118), Han Changyuan (111), Liu Wanli (106), Jinguang (100), Weifang (94), Bai Yu (90), Liu Ming (86). Mientras tanto, *web de autores de microrrelatos* ha creado columnas peculiares como foros, blogs y bibliotecas virtuales de microrrelatos en su página.

Por otro lado, el estudioso Gu Jianxin en su famoso libro *El estudio de Microrrelatos* (2000), cree que el conjunto orgánico compuesto por editores, autores, críticos y lectores promueve en gran medida la difusión y comunicación interactiva de las microrrelatos. Desde

el punto de vista del editor, proporciona una gran cantidad de campos de publicación, tanto las publicaciones periódicas como diversos medios de Internet. Sin duda, esto ha estimulado el deseo creativo del autor de producir una gran cantidad de obras. Al mismo tiempo, se llevan a cabo muchos seminarios y congresos teóricos sobre microrrelatos. Por ejemplo, *Cien flores* se celebró dos veces en 1986 y 1991. Desde el punto de vista de los críticos, muchos de ellos publican monografías teóricas, tales como *El descubrimiento del arte de microrrelatos* (2000) de Ling Huanxin, *Investigación de microrrelatos chinos y Normas técnicas: investigación sobre microrrelatos en el período de transición* (2002) del Liu Haitao. El citado libro de Gu Jianxin, *El estudio de Microrrelatos* (2000), ha establecido el marco básico de esta disciplina. Además, algunos escritores bien conocidos a menudo comentan este género, como Wang Meng, Lin Jinxi, Feng Yucai, Liu Xinwu, etc. Conocemos algunos datos relevantes en cuanto a la gran difusión del género: *La selección de microrrelatos*, de Jiangxi Nanchang, tiene una tirada mensual de 700.000, y la de Henan Zhengzhou tiene una tirada mensual de 500.000. Algunas revistas también llevan a cabo actividades de reescritura de microrrelatos, que activa el entusiasmo de los lectores por la participación y promueve la aceptación pública.

No debemos olvidar tampoco el factor del espacio geográfico en relación con la difusión de las microrrelatos. Nos referimos a la interacción regional entre los tres centros creativos de microrrelatos en lengua china, el Centro Creativo de China Continental, de Hong Kong-Taiwán y del extranjero, centrado en el sudeste asiático (Singapur, Malasia, Tailandia, Filipinas, Brunei y otros países)<sup>24</sup>. El Seminario Mundial de Microrrelatos en lengua china se ha celebrado en el sudeste asiático unas diez veces. Este tipo de conferencia no es solo un gran evento para esta forma literaria, sino que también promueve su difusión entre estos países.

El último medio de difusión que tenemos que tener en cuenta es el móvil. Debido a su conveniente portabilidad, gran cantidad de información, los teléfonos móviles se llaman "*Fifth Media*" después de los periódicos, la radio, la televisión e Internet. Entre todas sus funciones, la función de la lectura siempre ha sido una de las más populares. Según

---

<sup>24</sup> Por razones históricas, hay un gran número de chinos en el sudeste asiático, que representan el 80% del número total de chinos de ultramar en el mundo.

*Guangming Daily* informó el 5 de mayo de 2010, China Mobile firmó un acuerdo de cooperación estratégica con la Asociación de Escritores de China, el Grupo de Publicaciones de China y la Biblioteca Nacional en 2010 para fortalecer la adaptación de la literatura tradicional y promover la creación de productos de lectura para teléfonos móviles. El fin de este acuerdo era promover conjuntamente la lectura de todo el pueblo a un nuevo nivel. La popularidad de los teléfonos móviles es algo excelente para la difusión de la microficción. De hecho, en comparación con otros géneros, la microficción es la más adecuada, pues debido a su extensión y concisión, los lectores pueden entrar rápidamente a la trama y entender la historia. Mientras dispongan de tres o cinco minutos, pueden leer uno. Por lo tanto, el teléfono móvil se ha convertido en China en un importante medio de difusión para las micronovelas. Y en este punto, hemos de advertir que el mismo fenómeno no se ha producido al mismo nivel en relación con el microrrelato en lengua española, pues no nos consta que sea en España tan habitual la lectura de este género en las aplicaciones de los teléfonos móviles, como sí lo es en China.

A la hora de hablar de los medios de difusión de weibo nanorrelato, hay que señalar que, como su propio nombre indica, podría decirse que es un puro producto de la plataforma en línea, difundiéndose principalmente en torno a Weibo. El informe del cuarto trimestre de 2018 muestra que los usuarios activos mensuales llegan a 462 millones; comparado con otras plataformas similares, Weibo tiene una absoluta ventaja de lectura. Además, los concursos convocados cada año por esta plataforma también son una buena forma para animar a los usuarios a participar y conocer esta narratividad hiperbreve. Hasta la actualidad, la mayoría de los editoriales no son optimistas sobre sus perspectivas de publicación, por eso no podemos encontrar ninguna recopilación del weibo nanorrelato.

En cuanto a este punto, podríamos asociarlo con la *tuitatura*, su mundo tampoco está en el papel impreso, ni en un pdf o epub... sino en términos de la red social: *Twitter*. La creación, los procesos de lectura, recepción e interacción se hallan en un único nivel discursivo, el del tuit. Por eso, su medio de difusión también gira en torno a la plataforma de publicación. Como señala Francys Zambrano Yáñez “El cambio de formato del papel a lo digital supone el uso de nuevas articulaciones discursivas propias de la Red. Por lo general,

los productos ciberliterarios funcionan solamente dentro de su medio, fuera de él podrían resultar poco comprensibles o pierden efectos aunados a su plataforma” (2015: 42). Mientras tanto, a causa de la constante actualización y la novedad del fenómeno, los estudios formales con respecto a ella son verdaderamente escasos, apenas publicaciones en libro. En cambio, los concursos y festivales como el *Twitter Fiction Festival* son sus principales medios de difusión. De tal forma, con el weibo nanorrelato está ocurriendo lo mismo que con la tuitera en el mundo hispánico.

Tras la descripción realizada, podemos concluir que los medios de difusión empleados por el microrrelato y la micronovela son muy similares. Asimismo, de las tres formas literarias, son el microrrelato y la micronovela las que cuentan con más canales en su difusión en comparación con weibo nanorrelato, ganando más atención del ámbito académico en sus respectivas fronteras nacionales. En cambio, el weibo nanorrelato es como un niño, al que le queda un largo camino por andar y crecer.

## 5. CONCLUSIONES

Tras realizar en los capítulos anteriores el análisis comparativo del microrrelato hispánico y el relato breve chino desde diferentes puntos de vista (definición, principales rasgos caracterizadores, historia, medios de difusión...), queremos en las últimas páginas recoger las principales conclusiones a las que hemos llegado. En este epígrafe trataremos de resumir las páginas anteriores dando una visión de conjunto del tema de estudio. Con ello pretendemos que esta labor no sea un estudio cerrado, sino que se configure como una herramienta útil para la futura investigación de los dos géneros en las dos diferentes fronteras.

Comenzábamos nuestro TFM con una breve introducción de las dos narrativas ultracortas. El relato breve chino puede ser dividido en dos subgrupos: uno estaría constituido por la llamada micronovela, y el otro por el weibo nanorrelato, que surgió bajo la influencia y el impacto de Twitter. Tras la primera distinción conceptual, entramos a revisar el estado de la



cuestión, ofreciendo una historia de la bibliografía teórica sobre el estudio de cada uno. Hemos reseñado los principales estudios del género, así como también los principales cultivadores y estudiosos en sus respectivos ámbitos. De dicho análisis concluimos que, mientras para el microrrelato y la micronovela podemos encontrar una gran cantidad de estudios teóricos y obras colectivas, tanto en internet como en papel, por el contrario, el weibo nanorrelato debido a su surgimiento en la red, tiene una visible limitación. Sus estudios solo se pueden encontrar en el mismo internet, a la vez que echamos en falta estudios profundos como los del microrrelato y la micronovela. Es más, la mayoría de las reflexiones halladas sobre el weibo nanorrelato se centra en sus críticas negativas.

Tras el estado de la cuestión, dedicamos una sección a la definición e historia del género. En cuanto a la definición, el microrrelato y la micronovela son parecidos, pues ambos suscitan controversias relacionadas con este tema. Lo cierto es que en ambos casos hasta la actualidad aún se mantienen la indefinición, aunque en su desarrollo teórico, la mayoría de los especialistas intenten darles una definición centrándose en sus principales características. Casualmente, en cuanto a la denominación de las dos modalidades narrativas pasó lo mismo: entre todas las discusiones, *microrrelato* y *micronovela* resaltan y se imponen en un largo listado de nombres. Por otro lado, en el caso del weibo nanorrelato, la situación es algo diferente: aunque tampoco hay una decisiva definición sobre él, pero por su sencillo desarrollo histórico -producido en la plataforma Weibo entrando ya el siglo XXI, y destacado mayormente por su hiperbrevedad de 140 caracteres-, no ha suscitado tantas controversias en torno a su definición.

Otra cuestión en la que hemos basado nuestro estudio comparativo entre las dos tradiciones ha sido la de la historia de estos géneros literarios, ya que consideramos que desde el desarrollo histórico de un género podemos ver los altibajos y el reconocimiento que el público tiene de él. Es notario que el desarrollo de la literatura siempre ha estado influenciado por el contexto social, y las narrativas que hemos estudiado no son una excepción. La literatura china está muy influenciada por el contexto político del país. Para la micronovela, en su proceso de desarrollo, la más destacable es la influencia de la fundación de China en 1949 y La Política de Reforma y Apertura. La ocurrencia de estos dos acontecimientos ha

promovido enormemente su prosperidad. Mientras tanto, el establecimiento de La Sociedad Académica de la Micronovela China confirmó su identidad independiente y dejó de ser una mera rama de la novela corta. Respecto a la historia del microrrelato, hemos señalado el interés suscitado en la búsqueda de su origen, y la relación que el género pudo tener con otros géneros próximos, tales como el aforismo, la fábula o la anécdota. Vimos también como su desarrollo se vio afectado por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española. Después, el microrrelato comienza a perfilarse como género con la llegada del Modernismo y las Vanguardias del siglo XX. Hasta hoy en día, sigue siendo un género candente. Comparando con la historia de los dos géneros mencionados arriba, la del weibo nanorrelato no es tan tortuosa, apareció junto con las redes sociales, siendo una forma emergente de literatura en línea y una extensión del valor de Weibo. En este punto, la micronovela y el microrrelato son como dos adultos mayores que han experimentado altibajos, y el weibo nanorrelato sería el niño que aún está en crecimiento.

En el siguiente apartado, nos ocupamos de los rasgos formales, centrándonos en el título, el inicio y el final. La tendencia a la concisión de tales narrativas hiperbreves implica que todo elemento que aparezca en ellas adquiera una alta importancia. Esto se cumple también con los paratextos, que a menudo completan o incluso aclaran argumentos caracterizados por su ambigüedad. En primer lugar, la función del título para el microrrelato y el weibo nanorrelato es en cierta medida parecida en caso de que este último lo posea- ya que no todos los weibo nanorrelatos llevan títulos-. Generalmente, el título coopera con otro paratexto con el fin de dar pistas y preparar una sorpresa, en algunas ocasiones puede complementar o dar sentido a la narración, sirve como un elemento capaz de hacer menos ambigua la construcción. Sobre todo, en el weibo nanorrelato, como dijimos en el correspondiente capítulo, los textos que llevan títulos suelen ser los ultracortos. En este tipo de textos, a mayor brevedad, mayor es la importancia del título. Sin embargo, el título del microrrelato también cumple con otras funciones: como incitar a la curiosidad del receptor, nombrar al protagonista, destacar el objeto más significativo, jugar con la ironía de varias maneras, proporcionándonos una orientación útil. En cambio, la función del título de la micronovela, es diferente a la de los otros dos, suele explicar el contenido principal y revelar

el tema del artículo. Esto nos conduciría que al ver el título ya sabemos qué historia se va a narrar, de tal forma que podemos concluir que el título, paradójicamente, juega un papel conclusivo en esta forma literaria.

Tras observar la importancia del título, los siguientes dos elementos que analizamos son el inicio y el final. El inicio del microrrelato suele ser *in media res*, pues es este un comienzo adecuado a esa estructura basada en la intensidad, anulándose descripciones o caracterizaciones circunstanciales para entrar sin rodeos a la historia, lo que rompe con la tradicional progresión planteamiento-nudo-desenlace del cuento clásico. Y en el caso del weibo nanorrelato, ocurre lo mismo respecto al inicio del microrrelato, pues la preponderancia de este tipo de comienzo es lógica por la inmediatez del género. Por otro lado, el de la micronovela, es contrario a *in media res*, pues suele comenzar con el inicio *ab ovo* o la presencia de una mínima introducción contextualizadora. Aunque en este caso la presentación es concisa, genera un gradual acercamiento a la trama, lo que es similar al comienzo del cuento clásico.

En lo referente al final, lo más llamativo en la minificción es la sorpresa. Pues en el cierre pone de manifiesto significados que habían estado ocultos en el texto durante todo el tiempo, produce un giro brusco en la significación o en el contexto y nos obliga a releer el relato a través de una mirada distinta. La sorpresa se consigue normalmente dejando un final abierto y sin que aparezca ningún *deus ex machina*. El microrrelato y el weibo nanorrelato, con mayor frecuencia presentan estos finales sorprendentes. Mientras tanto, para la micronovela, el final es otro. Como mencionamos antes, debido a la influencia del budismo en China, el inicio y el final de la misma siempre forman un circuito cerrado. Por lo general casi no deja un final abierto, en cambio, se cierra naturalmente a lo largo de la narración, con un final lógico y consecuente. Asimismo, en la micronovela china el comportamiento de los personajes siempre nos transmite un valor ético, y se busca enseñar una lección.

Pasamos a otro rasgo importante de la minificción: la intertextualidad. Como consecuencia de la extrema brevedad del género y la incapacidad de los narradores de describir de manera profunda, se echa mano con extraordinaria frecuencia de este mecanismo

literario para lograr la concisión. Si prestamos atención al corpus tanto de microrrelatos como de weibo nanorrelatos, observamos la presencia del abundantísimo empleo de la intertextualidad en los dos géneros literarios. Si se tiene que señalar las diferencias del uso de este mecanismo, serían las referencias culturales. Como es lógico, para el microrrelato, aquellas más conocidas por los lectores hispánicos: el cuento popular, el *Quijote*, la *Biblia* y la mitología clásica. Para los lectores chinos, son: el cuento popular, la mitología china y las cuatro novelas clásicas de la literatura china (*El sueño de las mansiones rojas*, *la Peregrinación al Oeste*, *A la Orilla del Agua* y *el Romance de los Tres Reinos*). En cuanto a la micronovela, raras veces exploramos la utilización de la intertextualidad, debido a su característica documental, por lo que cada texto es un individuo independiente y no se vincula con otros textos de la cultura.

En el siguiente apartado nos hemos ocupado de los motivos temáticos. La temática de la minificción, tal y como estudiamos en el epígrafe 4.3, “no camina por derroteros demasiado diferentes a los que transitan el resto de género narrativos contemporáneos” (Basilio Pujante 2013: 553), pero suele centrarse en un tema original y concreto de los tópicos más habituales de los que se manejan en la literatura actual, y generalmente no dispone de distintos temas en sus tramas. Mientras tanto, como un género muy apegado a la realidad cotidiana, sus temas están influenciados por las épocas históricas y muestran una respectiva evolución. La mayor parte de la minificción suele enfocarse de manera parcial o específica en la crítica sobre la realidad social de su época. Para el microrrelato, los temas se dividen en dos partes. Una se centra en la reflexión de la realidad social e histórica con un humor negro y satírico, como la dictadura, la guerra, la política, la urbanización, etc. La otra parte tiene que ver con los temas universales de la condición humana, como el tiempo, la muerte y el amor. Para la micronovela, los motivos temáticos de la antigüedad, se centran en el fatalismo, la persuasión, y el humanismo por la influencia de la situación social -el pensamiento del gobierno político y la enseñanza del budismo-. A la vez, los de la modernidad, se dedican a la crítica de las cuestiones sociales- tales como la política, la ineficiencia de los gobernantes, desigualdad de género y grupos socialmente desfavorecidos-, y la reflexión de los sentimientos humanos. Este último tema también es el más predominante en el weibo

nanorrelato, debido a la soledad urbana y la indiferencia entre los seres humanos de la actualidad. Aunque hay otros temas que reflejan la parte oscura de la sociedad, no ocupan un lugar preponderante en comparación con lo anterior.

En resumen, tras el análisis comparativo, encontramos que los motivos temáticos de estas tres formas literarias no son exactamente iguales, pero coinciden en cierta medida, al mostrarnos los escenarios urbanos y contemporáneos. Aunque la principal diferencia se debe a que la realidad de la sociedad es diferente en cada una de las épocas y culturas, por lo que los temas tratados por los autores no son completamente los mismos, sí creemos que en los tres géneros estudiados encontramos reflexiones al *status quo* social, y lo que se transmite es todo aquello de la sociedad con lo que los autores no están de acuerdo.

Con el siguiente apartado nos ocupamos de los medios de difusión. En relación al microrrelato, en el capítulo 4.4 hemos señalado con detenimiento sus principales medios de difusión: antologías, editoriales y revistas, internet y concursos convocados, etc. Hemos ocupado una gran parte de nuestro estudio presentando las antologías, ya que nos parece que son incuestionables los beneficios como medio de difusión que han traído al género, sobre todo en la formación de una conciencia de género literario. En lo referente a la micronovela, destacan las publicaciones (revistas y periódicos), internet, el conjunto orgánico (editorial, autores, críticos y lectores), espacio geográfico y teléfonos móviles como canales de difusión. Entre todos, las publicaciones merecen una especial atención por su primordial reconocimiento por parte del público en China. Respecto al weibo nanorrelato, un mero género que circula en la plataforma Weibo- similar a la tuitera que circula en torno a Twitter-, su principal medio de difusión es los concursos convocados en internet. Tras el análisis, observamos que el microrrelato y la micronovela por su larga historia de desarrollo han conseguido más cauces de difusión; solo bajo distintas contextualizaciones, se diferencian los medios concretos. En cambio, el weibo nanorrelato, aunque quizás tenga más seguidores en su creación y difusión, sin embargo, solo se limita a las redes sociales. Una vez que este se traslada a la publicación en papel, las ventajas de internet en relación con los hipervínculos y la interacción instantánea desaparecerán. De tal forma, muchos editores no son optimistas acerca de sus perspectivas de publicación, y creen que no es rentable.

Después del análisis de todos los capítulos, llegamos a la conclusión final de este trabajo. En primer lugar, a partir de las características analizadas, ya sean rasgos formales, la intertextualidad, motivos temáticos, etc., el microrrelato y el weibo nanorrelato son similares. Puesto que el desarrollo de la literatura de Weibo se produjo a principios del siglo XXI, en la era de la globalización cultural y el rápido desarrollo de internet, indudablemente el weibo nanorrelato fue influenciado y afectado por la literatura occidental. Mejor dicho, está influenciado por la twiteratura, por lo que su extensión se limita a 140 caracteres. En cambio, la micronovela es completamente fruto del desarrollo de la literatura tradicional china. Como el cuarto miembro de la familia de novelas, se parece más al cuento clásico de occidente.

A la par, desde una vista más amplia, el microrrelato hispánico, comparando con el relato breve en la tradición literaria china, presenta una estética más cercana a lo absurdo y la fantasía, quizás debido a la influencia del estilo de autores como Franz Kafka. En cambio, la literatura china ha sido influenciada por la cultura confuciana durante miles de años, por lo que su expresión es más moderada. Esto se puede observar en los ejemplos que hemos presentado.

Con estas líneas finalizamos nuestro trabajo, en una era de globalización y relaciones tan estrechas entre continentes y culturas. Aunque las literaturas de distintos países son diferentes, los intercambios culturales interactuarán y se integrarán entre sí, y en el futuro, las literaturas no tendrán fronteras.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Andres-Suárez, Irene (2010), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia. Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (2011), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011) El cuarto género narrativo*, Madrid, Catedra Letras Hispánicas.
- Antonio, Moyano (2011), *Teatro de ceniza*, Palencia, Menoscuarto.
- Arreola, Juan José, *Palindroma*, México D.F.: Joaquín Mortiz, 1971.
- Buazá, H. F. (2008), “El microrrelato en el mundo antiguo. Elogio de la brevedad”. *Valenzuela*, pp. 233-243
- Brasca, Raúl (ed.) (1996), *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- Bustamante Valbuena, Leticia (2012), *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011)*, Universidad de Valladolid, Tesis Doctoral [en línea]. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/1029/TESIS188-120702.pdf?sequence=1>
- Cutillas, Ginés S. (2016), “El microrrelato, una introducción al género”, *Quimera: Revista de literatura*, nº 386, págs.12-16.
- Cruz, Antonio (2012). "El microrrelato. Un género literario en expansión". *La Fundación Cultural* [en línea]. nº 38 [29 agosto 2012]. Disponible en: [http://www.fundacioncultural.org/revista/nota5\\_36.html](http://www.fundacioncultural.org/revista/nota5_36.html)

Díaz, Rodrigo & Parra, Carlos (1993), *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*, Neiva, Samán Editores.

Díez, Luis Mateo (2002), *Los males menores*, Madrid, Espasa.

Egido, Luciano G. (2003), *Cuentos del lejano Oeste*, Barcelona, Tusquets.

Epple, Juan Armando (2004), *Con tinta sangre*, Barcelona, Thule.

\_\_\_\_\_ (coord.). *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1996 1-4. Disponible en: <http://www.educoas.org/porta/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>

\_\_\_\_\_ (1988), *Brevísima relación: El cuento corto en Hispanoamérica*. Santiago de Chile, Lar.

Fernández Ferrer, Antonio (ed.) (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz.

Flores, Ronald. *El cuarto jinete*. Guatemala, Libros mínimos, 2007.

Galiano, Ángel García, *Galería de hiperbreves* (2001), Barcelona, Ediciones del círculo faroni/ Tusquets.

Genette, Gérard, (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Gómez Trueba, Teresa (2008a), “La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez”, en JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Palencia, Menoscuarto, pp. 7-45.

\_\_\_\_\_ (2008b), “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula*, 741, pp. 13-17.

Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Hernández Mirón, Juan Luis (2010), “Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato”, *Analecta Malacitana*, n°. 29, pp. 123-140.



Iwasaki, Fernando (2004), *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.

Jiménez Emán, Gabriel (ed.) (1996), *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte.

Kristeva, Julia (1967), “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239, pp. 440-441.

Koch, Dolores (1981), “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica*, 30, pp. 123-130.

\_\_\_\_\_ (1985), “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi”, *Enlace*, 5/6, pp. 9-13.

\_\_\_\_\_ (2000), “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, *El cuento en Red*, 1, pp. 20-34.

Kunz, Marco (1997), *El final de la novela*, Barcelona, Gredos.

Lagmanovich, David (1996), “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía* [en línea]. Washington, vol. XLVI, nº 1-4 [ref. de 29 agosto 2012].

Disponible

en:

[http://www.educoas.org/portal/bdigenal/contenido/rib/rib\\_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=20](http://www.educoas.org/portal/bdigenal/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=20)

\_\_\_\_\_ (ed.) (2005a), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_ (2005b), “Para una poética”, en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, p. 25.

\_\_\_\_\_, (2006), *El microrrelato, Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_, “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Nanofilología: todo el universo en una sola frase (Dossier). Iberoamericana: América Latina, España, Portugal* 36 (2009). 85-95.

Martín, Rebeca, y Fernando Valls: “El microrrelato español: el futuro de un género”, *Quimera*, 222, 2002, pp. 10-11.

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra.

Márquez, Miguel Ángel (2002), “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, 6, pp. 251-256.

Merino, José María, en *La glorieta de los fugitivos*. Texto incluido en Andres-Suárez, Irene *Antología del microrrelato español, El cuarto género narrativo (1906-2011)*, p. 350.

Milagros, Lagneaux (2017), “La escritura literaria en las redes sociales”. *Letras*, pp. 153-156.  
Disponible en:  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61389/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61389/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, 1959. Madrid, Anagrama.

Montesa, Salvador (2009), (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile.

Molas, Pedro Ramírez (1978), *Tiempo y Narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos.

Neuman, Andrés (2000), *El que espera*, Barcelona, Anagrama.

Noguerol, Francisca (1992), “Sobre el microrrelato latinoamericano. Cuando la brevedad noquea...”, *Lucanor*, 8, pp. 117-133.

Obligado, Clara (ed.) (2001), *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de espuma.

Otxoa, Julia (2006), *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto.

Pedro de Miguel, “El microrrelato: ese arte pigmeo”. Disponible en:

<https://www.elmundo.es/elmundolibro/microrrelatos/>

Pérez Tapia, M. T. (2009), *El desarrollo de la competencia comunicativa mediante la reescritura de microrrelatos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.

Pujante Cascales, Basilio (2008), “Minificción y título”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 245-259.

\_\_\_\_\_ (2013), *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Universidad de Murcia. Disponible en:

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf>

Rojo, Violeta (1997), “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”. Eds. Carlos Pacheco y Luis Carrera Linares. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1997, pp. 521-536.

Raúl, Sánchez Quiles (2010), *Hiperbreves S.A*, Tenerife, Baile del sol, 2010.

Schulze, Joachim (2003), “Algunas observaciones metodológicas: ¿Historia o Sistemática? Acerca de un problema de la historia de temas y motivos”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 154-166.

Sollors, Werner (2003), “La tematología hoy”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 53-84.

Tejero Alfajame, P. (2001), “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?” En *El cuento de la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor/UNED, pp.713-728.

Tomeo, Javier (1996), *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2008), “A propósito de mis Historias mínimas”, en ANDRES SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia,

Menoscuarto, pp. 587-590.

Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991.

Valls, Fernando (2008a), *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Espuma.

\_\_\_\_\_ (2010), “Velas al viento: los microrrelatos de *La nave de los locos*”. *Cuadernos del Vigía*.

\_\_\_\_\_, Pellicer, Gemma (2012), “Prólogo. Los microrrelatos”. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 28, nº 1, pp. 164-167.

Villegas-Paredes, G. (2018), “El microrrelato hispánico y la lectura intercultural en La2”, *Ocnos*, 17 (1): 78-89, Disponible en: [https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/viewFile/ocnos\\_2018.17.1.1506/pdf](https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/viewFile/ocnos_2018.17.1.1506/pdf)

Shapard, Robert & Thomas, James (eds.) (1989), *Sudden fiction international. Sixty short-short stories*, Londres, Paladin.

Yáñez, Francys Zambrano (2015). “La creación literaria en 140 caracteres”, *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua 130 años, DOSSIER ESCRITURA ANALÓGICA Y ESCRITURA DIGITAL*, marzo. Disponible en:

[https://avelengua.org.ve/cms/wp-content/uploads/2015/02/Dossier\\_Escritura\\_Analogica\\_y\\_Escritura\\_Digital.pdf](https://avelengua.org.ve/cms/wp-content/uploads/2015/02/Dossier_Escritura_Analogica_y_Escritura_Digital.pdf)

Zavala, Lauro (2004), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2000), *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2006a), *La minificción bajo el microscopio*, México, UNAM.

白小易, 1991, 温情脉脉·序言, 广西人民出版社.

陈丹, 2014, 接受美学视角下的中国小小说英译 [D], 江西师范大学.

陈政欣（2016），*做脸*，柔佛：南方学院。

\_\_\_\_\_，（1988），*陈政欣的微型*，檳城：B. M Paper Products Sdn. Bhd.

朵拉（2008），*朵拉微型小说自选集*，上海：上海文艺出版社。

方路（2006），*挽歌*，吉隆坡：有人出版社。

江曾培，微型小说初论，*小说界*。

\_\_\_\_\_，1992-05（第1版）世界华文微型小说大成·序，上海文艺出版社。

\_\_\_\_\_，1991年第8期第13页，微型小说是一种独立文体，*写作*。

茅盾，一鸣惊人的小小说[J]. *人民文学*，1958年，1期。

马家驹，刘文娟，（2007）*中国历代微型小说选*，中国出版集团，中国对外翻译出版公司。

刘海涛，2009（10）：115-120. *中国小小说30年之发展历程——兼评近年小小说名家名作* [J] 名作欣赏：鉴赏版（上旬）。

\_\_\_\_\_，（2002）*规律和技法：转型期的微型小说研究* [M] 北京：中国社会科学出版社。

凌焕新，2000，*微型小说探微* [M]，南京：南京师范大学出版社。

欧阳友权，吴英文. 2010（第04版）微博客：网络传播中的“软文学” [J] 文艺理论研究。

许世杰，1987年第4页，微型小说艺术初探 [M]，郑州：河南人民出版社。

张涛甫，2011-03-10（第007版），微博文学批判的新生态[N]，*文学报*。

诸葛漪，2010-12-28（第012版），微小说，离叫好又叫座有多远[N]，*解放日报*。

中国作家协会创协部，2006-01（第1版），2005年中国微型小说精选·序，长江文艺出版社。

路霞：2005第3版，*走出对微小说的误区*，理论和文学批判。

老舍，1968年第2/3版，17期，多写小小说[J]. 天津：*新港*。

曾沛（2002），*勿让爱太沉重*，雪兰莪：嘉阳出版有限公司。

\_\_\_\_\_，（2013），*原创*，四川：四川出版集团。

张草（2013），*大结局*，吉隆坡：海滨出版（马）有限公司。

顾建新（2000）*微型小说学* [M]。北京：中国文联出版社。