

Ediciones de Iberoamericana

**Las fronteras del microrrelato**  
**Teoría y crítica del microrrelato**  
**español e hispanoamericano**

Ana Calvo Revilla y  
Javier de Navascués (eds.)



Ana Calvo Revilla/Javier de Navascués (eds.)  
**Las fronteras del microrrelato**  
**Teoría y crítica del microrrelato español e**  
**hispanoamericano**



# Ediciones de Iberoamericana

**Serie A:** Historia y crítica de la literatura

**Serie B:** Lingüística

**Serie C:** Historia y Sociedad

**Serie D:** Bibliografías

Editado por

Mechthild Albert, Walther L. Bernecker,  
Enrique García Santo-Tomás, Frauke Gewecke,  
Aníbal González, Jürgen M. Meisel,  
Klaus Meyer-Minnemann, Katharina Niemeyer,  
Emilio Peral Vega

**A:** Historia y crítica de la literatura, 59

Ana Calvo Revilla/Javier de Navascués (eds.)

**Las fronteras del microrrelato**  
**Teoría y crítica del microrrelato español e**  
**hispanoamericano**

Iberoamericana • Vervuert • 2012

Agradecemos a la Fundación Universitaria de la Universidad San Pablo CEU su apoyo financiero.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2012  
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22  
Fax: +34 91 429 53 97  
[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.ibero-americana.net](http://www.ibero-americana.net)

© Vervuert, 2012  
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17  
Fax: +49 69 597 87 43  
[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.ibero-americana.net](http://www.ibero-americana.net)

ISBN 978-84-8489-675-3 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-86527-724-4 (Vervuert)  
e-ISBN 978-3-95487-010-3

Depósito Legal:

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación  
Impreso en España

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

# Contenido

*Fernando Aínsa*

Liminar

## I. TEORIZACIONES SOBRE EL MICRORRELATO

*Ana Calvo Revilla*

Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad

*Teresa Gómez Trueba*

Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica

*David Roas*

Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad

*Basilio Pujante Cascales*

Mecanismos temporales del microrrelato hispánico contemporáneo

*Rosa Fernández Urtasun*

Reescrituras del mito en los microcuentos

*Fernando González Ariza*

Miles de pequeñas explosiones. El mercado del microrrelato

en el mundo hispánico

## II. SOBRE EL MICRORRELATO ESPAÑOL

*Antonio Rivas*

El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo

*Irene Andres-Suárez*

Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano: *Teatro de ceniza*

*Juan Luis Hernández Mirón*

Aportaciones de lector a algunos microrrelatos de *Los males menores*, de Luis Mateo Díez

*María Dolores Nieto García*

Los microrrelatos de Ana María Matute

## III. SOBRE EL MICRORRELATO HISPANOAMERICANO

*Ángel Arias Urrutia*

La larga marcha de la brevedad. Couto Castillo y los orígenes del microrrelato en México

*Carmen de Mora*

El microrrelato intercalado y la metaficción en *Respiración artificial* y *Nocturno de Chile*

*Javier de Navascués*

Vasos comunicantes entre la teoría y la creación: a propósito del microrrelato en Rosalba Campra

*Francisca Noguero*

*Juego de villanos: Luisa Valenzuela, maestra de intensidades*

SOBRE LOS AUTORES



# Liminar

FERNANDO AÍNSA

Cuando escribí, entre 1980 y 1987, los textos breves de *D'ici et de la-bas: jeux de distances*, publicado en Dijon en 1987 y en español en 1991, no sabía lo que eran los minicuentos, los microrrelatos, la minificción, e ignoraba la vasta y polémica terminología alrededor de la definición de lo que ahora es un género literario. En forma espontánea había encontrado en esa forma condensada un modo de expresarme, más allá del aforismo y el apotegma, y más cerca de esos “ejercicios antropológicos” y “tratados” con que mi profesor de Literatura en Montevideo, José Pedro Díaz, como buen discípulo de Pascal y Novalis, bautizaba sus libros. Originalidad que lo llevaba a componer sus páginas como un tipógrafo de otros tiempos, letra a letra, y a imprimir en forma artesanal esos tratados de “los lugares” y de “los posibles” en una vieja Minerva instalada en el garaje de su casa. Parecía como si la minuciosa y lenta tarea manual en esas gastadas cajas lo hubiera conducido de un modo inevitable a las formas breves.

Curiosamente, junto a esa Minerva que ahora se exhibe en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de Montevideo, hay una foto de José Bergamín, en aquellos años exiliado en

Uruguay. Aparece admirando la vieja impresora plana que ya era una pieza de anticuario cuando imprimía los libros de José Pedro Díaz y sus amigos. Bergamín, autor de perspicaces y originales “ideas liebre”, “mangas y capirotos” y de la prodigiosa “pirotecnia” de sus “dudas aforísticas lanzadas por elevación” también parecía identificarse con ese clásico de la historia de la imprenta, al parecer tan adecuado para las formas breves.

Años después, al publicar *Travesías* a fines de 1999, críticos y amigos me saludaron como autor de relatos breves, lo que hasta entonces había ignorado. Desde las páginas de *Quimera* – gracias al impulso de Fernando Valls, entusiasta crítico y promotor del género– empecé a publicar minirrelatos, ya consciente de lo que hacía. Descubrí solo entonces lo que sería, desde ese momento, mi género favorito. Cuando reuní algunos de ellos en *Prosas entreveradas* (2009) me sentí integrante de la nueva tribu, hoy verdadera legión. Y con ese descubrimiento llegaron lecturas retroactivas de máximas, epigramas, aforismos y microrrelatos de los autores más diversos, desde Safo, Lichtenberg, Karl Kraus, Nietzsche y el imprescindible Ramón Gómez de la Serna a David Lagmanovich, Ana María Shúa, Raúl Brasca, Guillermo Samperio, Augusto Monterroso, Adolfo Castañón y Luisa Valenzuela, en América Latina. No faltaron las recopilaciones y antologías, de las que las de Clara Obligado serían referencia.

En esas incursiones quedé sorprendido con el secreto venero escondido en los países entonces llamados del Este. Entre otros, el polaco Stanislaw Jerzy Lec, autor de “pensamientos despeinados” tan cáusticos como: “Si destruyes las estatuas, conserva los pedestales. Siempre podrán servirte”; o “Esta noche he soñado con la realidad. ¡Qué alivio cuando me he despertado!”. También el

esloveno Zarko Petan, a quien tuve el placer de conocer en Bled, durante la guerra de Kosovo, que me obsequió con su amistad y una andanada de textos brevísimos, entre los que selecciono casi veinte años después algunos ilustrativos: “Donde escasea la libertad, la protege la policía”; “Acerca de todos los problemas estoy muy desinformado”; “Primero te bajan los pantalones y después te dicen que te aprietes el cinturón” y el que más me conmovió: “Dame la llave de tu corazón, ¡Quiero salir!”.

En esas inmersiones en el género no pude evitar sucumbir a la seducción de las teorías y la crítica que han proliferado estas dos últimas décadas. Las formas breves son objeto de coloquios, festivales, encuentros, cursos de teoría y análisis literario, de polémicas sobre la terminología más apropiada para definirlos y de libros colectivos como este. Aunque he sospechado que en las formas proteicas que asumen los relatos breves se esconde una creatividad que ninguna teoría puede atrapar, no he dejado de apasionarme con la lectura de los textos de la ágil y chispeante Francisca Noguero, el especialista Lauro Zavala y los recordados pioneros Dolores Koch y David Lagmanovich, entre tantos otros.

Aunque en el pasado he publicado crítica, artículos y ensayos sobre el cuento, he preferido no hacerlo sobre la microficción, aunque me lo haya pedido el editor y amigo Javier de Navascués. Prefiero practicarla como creador y no como crítico o teórico. Sin embargo, no puedo dejar de considerar que las formas en que se expresa acompañan las pulsaciones de “la vida breve” y son el mejor espejo para reflejar las gesticulaciones de los individuos balanceándose en la precariedad, la inmediatez y la urgencia que caracteriza nuestro tiempo. La microficción representa el “instante” de la vida y la condensa en la forma que mejor

expresa la incapacidad de enfrentamiento del ser humano con “un plazo más largo”. En la brevedad está la mejor síntesis de un tiempo de ritmo sincopado, incapaz de proyectarse más allá del instante que se vive, lo que se ha llamado “la inhibición frente al futuro”.

Por esta razón no solo proliferan los microrrelatos, sino también los ensayos breves que Judith Kitchen ha bautizado gráfica y simplemente como “Short” (Corto), los “cortos” cinematográficos, el miniteatro que entusiasma en los escenarios del mundo del que fuera pionero Marco Denevi y las composiciones teatrales del ficticio “Festival de Stendhal 1965” reunidas en *Falsificaciones* (1966). No sería ajena a esta tendencia el “minimalismo” en las artes plásticas y presente en la decoración de hogares y recepciones de hoteles.

De allí la importancia de recordar que en su “brevedad dirigida”, en el estilo conciso, en la unidad de acción del suceso concentrado que relata (Borges diría “situación”), en la de la impresión o efecto que provoca, tensión interna y condensación vital, ritmo y pulsación que lo conducen desde el principio al final que lo cierra oclusivamente, el relato breve se erige como una forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio “como una fotografía”, diría Cortázar, autor de “textículos” de probada eficacia. En su difícil sencillez y provisto de un ritmo ajustado conduce imperiosamente al lector a una especie de contagio emotivo. Enrique Anderson Imbert -ese crítico y autor de excelentes microrrelatos, hoy tan injustamente olvidado- nos decía que el autor de formas breves, entre las que incluía el cuento, “aprieta la materia narrativa hasta darle una intensa unidad tonal”. El texto resultante es “un fruto redondo, concentrado en su semilla”.

Esta metáfora siempre me ha parecido elocuente y la mejor síntesis de la dualidad y las contradicciones del género: ese fruto redondo de piel porosa. En efecto, el microrrelato se formula y se crea a través de una estructura que le impone “elementos invariables” en el interior de un modelo que le garantiza su representatividad como género. De otro modo puede ser un chiste (peligro que amenaza a muchos microrrelatos), una simple anécdota (banalidad que sorprende en muchas presuntas microficciones), un fragmento deshilachado carente de coherencia interior con el que muchos pretenden ser autores de formas breves.

Sin embargo, aun atendido a una forma rigurosa, el relato breve necesita abrirse al exterior y ser capaz de reflejar, interpretar y recrear un mundo en permanente cambio y evolución. Debe propiciar en el lector una apertura, un fermento que proyecte la inteligencia y la sensibilidad más allá de la anécdota que narra. Es necesario insistir en esta doble condición del género, gracias a la cual puede integrar todo lo útil a sus fines, sin perder la estructura que lo caracteriza. De ahí la necesidad de un equilibrio sutil y permanente entre apertura temática y ajuste formal. En resumen, el “fruto redondo” debe ser transparente y poroso. En su “semilla” está el secreto.

Sin querer, hemos terminado haciendo una propuesta teórica de lo que pretendió ser inicialmente un simple testimonio de autor. En todo caso, si fuera así sería un ensayo breve, género en boga y en el que muchos, siguiendo el prestigioso ejemplo de Alfonso Reyes, Borges y Octavio Paz, también nos empeñamos.

Zaragoza/Oliete, octubre 2011

# I. TEORIZACIONES SOBRE EL MICRORRELATO

# Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad

ANA CALVO REVILLA  
*Universidad CEU San Pablo*

## 1. INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre los géneros literarios ha ocupado una posición central en la Teoría de la Literatura desde sus orígenes (Fohrmann 1988; García Berrio 1989; Glowinski 93). Si bien constituye “uno de los soportes más objetivos de la actividad crítica” (Huerta Calvo 115), ha sido uno de los ámbitos donde más ha reinado la confusión, debido tanto a la proliferación de formas literarias y terminológicas (Spang 2009, 1214-1215) como a la falta de precisión metodológica (Pozuelo 1988, 69). Ha sido un hecho atribuible a la diversidad de criterios utilizados (de orden pragmático-estructural, fundamentados en la noción de expresión [Hernadi 1972], de orden metafórico-existencial [Staiger 1946]) y debido, asimismo, al diferente grado de generalidad de dichos criterios (Glowinski 94-95). El panorama no es distinto cuando nos acercamos al microrrelato. Si Carlos Pacheco, al enfrentarse a la definición del cuento, señalaba que se encontraba ante una paradoja

porque el cuento era presentado a un tiempo como el más definible y el menos definible de los géneros (13), cuando nos situamos ante el microrrelato, se acentúa la perplejidad tanto por la extensa bibliografía que ha generado esta forma narrativa tan minúscula como porque, cuando uno se adentra en el océano bibliográfico, tiene la impresión de estar inmerso en un bosque de disquisiciones terminológicas en el que cuesta ver la luz. Partiendo de que el principal valor de los géneros no reside en su valor taxonómico (Fowler 1982, 37) sino en su aplicación concreta al análisis del discurso literario, como un instrumento teórico que contribuye a alcanzar “una comprensión más completa de las obras específicas y de la literatura como un todo” (Hernadi 1978, 6), estudiamos la delimitación genérica del microrrelato con el deseo de facilitar al lector el acercamiento a los textos. Si bien Jean-Marie Schaeffer ha considerado que es el teórico literario quien elige, al menos en parte, las fronteras del género y el modelo explicativo (1988, 158-159), pensamos con Claudio Guillén que no son los críticos sino los escritores quienes los van definiendo, al acatar o emular los modelos de la tradición literaria (2005, 137), contribuyendo así a la configuración y evolución de las formas genéricas.

## 2. DELIMITACIÓN GENÉRICA: *STATUS QUAESTIONIS*

El sistema genérico, la conciencia que el autor y el receptor poseen del género literario y las convenciones literarias condicionan el hecho literario. Si bien existen “directivas que norman algunas prácticas relativas a la construcción del texto literario y a su recepción” (Glowinski 99), aunque uno no sea consciente de su existencia (pues son definidas, en ocasiones, más tarde), son las que delinean la frontera



genérica entre los rasgos genéricos constantes y necesarios –que no sufren modificaciones a lo largo de la evolución histórica y que configuran la esencia e identidad del género literario y permiten identificarlo– y los rasgos posibles, variables dentro de un género; en la medida en que una obra literaria sobrepasa el límite de lo necesario y amplía el de lo posible, las fronteras se van borrando y se puede llegar a provocar la aparición de algún género literario nuevo. En el juego y en la cooperación entre los rasgos constantes y las variantes se encuentra la base de los géneros literarios y se determina su funcionamiento, al insertarse dentro del propio sistema genérico y fijándose como una convención literaria (Curtius 1948; Winner 1978; Lefevere 1985; Raible 310-312; Glowinski 102; Guillén 2005, 172).

El interés por la cuestión del género literario no reside en el afán por establecer una taxonomía del microrrelato dentro de alguna de las tipologías definidas a lo largo de la historia de la literatura y de la poética, ni tampoco por otorgarle una novedosa; reside, más bien, en el interés por atender a una cuestión compleja, en la que intervienen parámetros de orden cuantitativo, lingüísticoenunciativo (métrico, estilístico, sintáctico, léxico, etc.), temático, histórico y sociológico (Spang 1993, 31-32), que se encuentran en una continua evolución y transformación, pues, sin prescindir de la tradición literaria en la que surge, reproducen una cosmovisión concreta del mundo (Todorov 1988, 38-39); no cabe duda de que la revolución tecnológica y multimedia, el protagonismo de la imagen y la cultura oral con la Galaxia Marconi, la crisis de los grandes relatos y las consecuencias de la posmodernidad (Hernández Mirón 2009), etc., han modificado la estética de los siglos xx y xxi y los modos habituales de acercarnos a la cultura, inspirando

en gran medida el minimalismo, como principio artístico constructivo, presente en el ámbito arquitectónico, pictórico, escultórico o literario, etc.: el famoso *menos es más* de Mies van der Rohe (Roas 75; Valls 2008, 53-54).

En nuestro estudio sobre el microrrelato partimos de las tesis formuladas por Walter Mignolo sobre la flexibilidad vital que caracteriza los géneros literarios, los cuales no permanecen sujetos a leyes rígidas (210) y de las defendidas por Miguel Ángel Garrido Gallardo sobre el doble horizonte de expectativas que entraña el género, dado que afecta tanto al proceso de emisión como al de recepción, pues el escritor siempre escribe “en los moldes de la tradición literaria aunque sea para negarla” y entraña también una “marca para el lector, que obtiene así un idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema” (1988, 20).

### 2.1. *Microtextualidad y micronarratividad. Microficción y microrrelato*

Con frecuencia los problemas originados en el ámbito genérico del microrrelato han derivado de no tener claridad conceptual respecto a las tipologías textuales en el marco del análisis del discurso y de la narratología. Conviene, en primer lugar, diferenciar entre la *microtextualidad* de la *micronarratividad*; formas como el haiku, el aforismo, las greguerías o las sentencias son formas microtextuales que carecen, sin embargo, de la narratividad que es condición *sine qua non* de la existencia del microrrelato. Y, en segundo lugar, conviene distinguir el microrrelato de otras formas que puede adoptar la microtextualidad narrativa, como la parábola, la fábula, la anécdota, el apotegma, la escena, el caso, etc.

De acuerdo con las exposiciones de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, el término *minificción* es más amplio que el de *microrrelato*, pues abarca microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto narrativos (el microrrelato, la fábula, la parábola, la anécdota, el caso) como no narrativos (el bestiario, la estampa, etc.) (Tomassini y Colombo 1996). Por lo tanto, la *minificción* es una categoría literaria *poligenérica*, no reducible a un solo género literario (Andrés-Suárez 2010). Es el criterio que ha seguido David Lagmanovich al precisar lo siguiente: “Cuando un microtexto es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en presencia de un microrrelato” (2006, 27). O estas otras:

Si a todos los microtextos en prosa llamamos microrrelatos, entramos en un campo de extendida confusión que nos impedirá definir adecuadamente las características objeto de estudio. En cambio, si entre los microtextos en prosa seleccionamos aquellos –que por otra parte parecen ser mayoría– en los que se cumplen los principios básicos de la narratividad, y a estos llamamos microrrelatos, habremos dado un paso muy importante para delimitar la especie literaria a la que pertenecen, y estaremos en condiciones de describir un conjunto homogéneo de textos (Lagmanovich 2007, 57).

Los términos *minificción* y *microrrelato* aluden a la brevedad y al carácter ficcional; para que un texto sea ficcional debe aludir a un mundo referencial que no tenga correspondencia con el mundo real efectivo (caso de la literatura fantástica, de las fábulas o bestiarios), o a un mundo referencial cuyos enunciados no sean verificables empíricamente porque remiten a acciones o personajes imaginarios, siendo siempre necesario el establecimiento del pacto implícito ficcional entre el escritor y el lector (Andrés-Suárez 2008, 19):

Llevo esto al terreno que nos interesa, sólo puede ser considerado minificción el discurso de referencialidad no factual o empírica cuya extensión sea muy breve. En consecuencia, si las viñetas de un bestiario incorporan alguna

secuencia de acciones, serán narrativas –y no descriptivas como la mayoría de los bestiarios–; si, además, presentan animales fantásticos o imaginarios, serán ficcionales; si se dan ambas condiciones, estaremos ante minificciones narrativas. Y si no, ni son narraciones ni son ficciones, sino una muestra de microtextualidad literaria en la que prima la tipología descriptiva sobre cualquier otra cosa (Andres-Suárez, 2008, 20).

Hay una diferenciación clara entre las formas microtextuales, aun literarias, y los microrrelatos. Bajo el término *microtexto literario* se incluyen formas de breve extensión, de larga tradición literaria, carentes de narratividad (como el aforismo, la sentencia, la greguería, la máxima, el chiste lingüístico), y bajo el término *microrrelato* están comprendidos los textos breves en los que hay narratividad (Lagmanovich, 1996). Todo *microrrelato* es *ficcional*; por lo tanto, debe haber en todo microrrelato imitación de acciones. De ahí que, si se atiende exclusivamente al criterio de la extensión y por lo tanto, de la brevedad, el microrrelato se puede emparentar con estas formas literarias, de las que, sin embargo, se diferencia porque no existe en ellos la condición ficcional y quedan fuera de la categoría de la minificción (Andres-Suárez 2007, 11-40). El microrrelato, como el cuento, hermana y se imbrica con otras formas narrativas cortas, como bien supo describir Enrique Anderson Imbert:

La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, “fabliaux”, alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete dentro para alimentarse (40).

En el mismo sentido se ha pronunciado Rafael Pontes Velasco cuando considera que la microficción “con pasmosa adaptabilidad, puede asumir los rasgos del haiku, de los

textos inspirados en los bestiarios medievales, de la fábulas, sentencias, apólogos, aforismos, diarios, greguerías, palíndromos, esbozos dramáticos, microrrelatos, informes policiales (...)” (267). Y también Domingo Ródenas cuando considera que el cuento adapta todos esos géneros a los que aludía Anderson Imbert para adaptarlos y “someterlos a sus propios intereses significativos” (Ródenas 2008, 79). El escritor de microrrelato ha de prestar atención a la concentración del tema, a la condensación del lenguaje, a la perspectiva del narrador y al enfoque con que relata. También Luis Mateo Díez ha subrayado la narratividad como rasgo esencial:

El microrrelato tiene la identidad de su contención, de sus pocas palabras, lo que implica intensidad extrema y sugerencia, pero siempre dentro de una opción narrativa, hay que distinguirlo de la prosa lírica. Es un relato ascético, es una expresión verbal pero con una fuerte sugerencia narrativa, como contuviera una carga de profundidad que no estalla en la superficie pero retumba (Mars Checa 12).

## 2.2. *Micronarratividad. Microrrelato y cuento*

La pregunta que se alza es la siguiente: ¿nos encontramos una forma literaria totalmente nueva o tiene sus raíces en la tradición literaria?, ¿estamos ante una evolución del cuento?

Aunque no han faltado teóricos que han adoptado posiciones transgresoras respecto a la configuración genérica del microrrelato, como Violeta Rojo, quien lo califica como “texto des-generado” (1994); o como Wilfrido H. Corral (1996) quien, rechazando la tiranía taxonómica, lo ha estudiado al margen de toda clasificación y lo denomina *fragmento*, sin embargo, la mayoría de los críticos hispanoamericanos y españoles lo han considerado una nueva forma genérica surgida en el proceso evolutivo

experimentado por el cuento a partir del Modernismo. La cuestión en términos teóricos oscila, fundamentalmente, entre dos posiciones; primero quienes consideran que ha alcanzado un estatuto independiente y diferenciado del cuento, como una forma narrativa nueva que se ha consolidado en el proceso de creación literaria. Ha sido la posición de Edmundo Valadés (1990), Francisca Nogueroles Jiménez (1992), David Lagmanovich (1996; 2007, 66), Raúl Brasca (2000), Fernando Valls (2002), Lauro Zavala (2002a; 2004a), Juan Armando Epple (2004), José Manuel Trabado Cabado (113-131) o Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, quienes sostienen que no se encuadra en ninguna de las matrices genéricas disponibles en nuestro horizonte literario (1996); Lagmanovich lo ha expresado en los siguientes términos:

Surge como parte del impulso creador de nuestros escritores; pero mientras que el cuento es ya una forma establecida desde el siglo XIX y tiene, como diría Horacio Quiroga, su propia retórica, el microrrelato va encontrando la suya a medida que sus autores prueban distintas vías de enfoque. Las minificciones son parte del continuo narrativo, que contiene también ciclos novelísticos, novelas individuales, *nouvelles* y cuentos; pero -repito- no son la misma cosa cuentos y microcuentos, de la misma manera que la novela y la *nouvelle* (como ya lo advirtió Goethe en sus conversaciones con Eckermann) tampoco eran, ni son, la misma cosa (2007, 57).

Ya anteriormente se había pronunciado en este sentido Irene Andrés-Suárez cuando afirmaba que “es una modalidad del cuento literario moderno que posee sus propias exigencias estructurales y formales. Puede adoptar múltiples formas y estilos con tal de ser muy corto y de conservar un componente de ficción, aunque sea mínimo” (1997, 99).

Y, en segundo lugar, se encuentran quienes defienden que el microrrelato forma parte del proceso de renovación del cuento contemporáneo y lo consideran un subgénero o

variante dentro del cuento (aquí se encuadrarían los trabajos de *RIB*, a los que algunos consideran reticentes al hablar de autonomía del género). Es la posición defendida por los críticos estadounidenses Philip Stevick en *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction* (1971, 70) e Irving Howe e Ilana Weiner Howe (1983, X), quienes lo consideran una forma experimental del cuento y sostienen que la diferencia entre ambos es de grado. Es, asimismo, la posición defendida por David Roas (47-76), quien considera que no es un género autónomo diferente del cuento, sino una de las variaciones sufridas por el cuento desde el último tercio del siglo XIX, especialmente desde que Poe apostara por la intensificación de la brevedad (66). Microrrelato y cuento comparten las dos características esenciales: la narratividad y la brevedad, si bien este rasgo está más acentuado en el microrrelato. Roas le aplica al microrrelato la misma definición que del género cuento da José María Paz Gago como texto narrativo de ficción de corta extensión, cuya brevedad es una característica con consecuencias estructurales, pues le otorga una identidad propia y paradójica: condensación de intriga, precisión constructiva y compleja polifonía narrativa; una estructura formal cerrada en sí misma pero de infinita apertura ficcional; síntesis argumental y extraordinario poder evocador (12).

### 2.3. *Delimitación genérica*

Si los géneros literarios nacen y mueren en la historia, vinculados a un acto de creación individual -incapaz por sí mismo de fundar radicalmente un género nuevo y necesitado del devenir histórico para su consolidación-, y en un marco sociocultural concreto, que propicia su gestación o su desaparición, y si se configuran “cuando un escritor halla

en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación” (Lázaro Carreter 117), con el que puede entablar relaciones diversas ya sea por “imitación, reiteración o remodelación” (Guillén 2005, 140), o “por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov 1988, 34), hemos de estudiar si la transgresión, modificación o combinación de alguno de los rasgos que configuran el cuento ha podido provocar la configuración del microrrelato.

El microrrelato comparte el modelo discursivo que rige la poética del cuento desde la formulación que hizo Edgar Allan Poe en 1842, en “Review of Hawthorne’s *Twice-Told Tales*”, la cual ha sido básica para los estudios teóricos del cuento que han realizado posteriormente Julio Cortázar, en “Algunos aspectos del cuento” (1962-1963) y en “Del cuento breve y sus alrededores” (1969); Ian Reid, en *The Short Story* (1977); Valerie Shaw, en *The Short Story. A Critical Introduction* (1983); Austin M. Wright, en “On Defining the Short Story: The Question” (1989); Norman Friedman, en “¿Qué hace breve a un cuento breve” (1958; 1993); y, finalmente, Carlos Pacheco, quien, en “Criterios para una conceptualización del cuento” (16) los cifra en cinco categorías esenciales: 1. Narratividad y ficcionalidad; 2. Brevedad; 3. Unidad compositiva y de recepción; 4. Intensidad del efecto y 5. Economía, condensación y rigor. Todos estos rasgos, como veremos, están presentes también en el microrrelato. Se alza entonces la cuestión: ¿cuáles son las constantes y variables en el microrrelato respecto al cuento? Tras habernos detenido ya en la narratividad, revisamos ahora el resto de las categorías enunciadas:

a) La brevedad no es un rasgo exclusivo del microrrelato. Como ha señalado Norman Friedman en “What Makes a



Short Story Short?”, publicado en *Modern Fiction Studies* (1958), en el que analiza los procedimientos narrativos que contribuyen a la brevedad y a la condensación de una historia; la discusión sobre los límites y la extensión es casi siempre infructuosa, pues es el sentido común el que conduce a cada uno a dictaminar cuándo está ante una ficción larga, mediana o corta; siendo una realidad que los cuentos tienen menos palabras que las novelas (y los microrrelatos menos que los cuentos), centrarse en criterios cuantitativos solo conduciría al crítico a prestar atención a los síntomas, y no a las causas (88-89). Como ha puesto de relieve David Roas, tanto las características formales del microrrelato (la esencialización del espacio, la escasa caracterización de los personajes, la condensación de la acción), como los rasgos temáticos (la intertextualidad, la ironía, los elementos paródicos, etc.) no son exclusivas del mismo, sino que aparecen también en el cuento con la misma función, siendo su intensificación la que configura la hiperbrevedad (52-53).

b) Es erróneo partir también de la concepción de la ficción breve o hiperbreve como aquella que se distingue de la larga por su mayor unidad; aunque la ficción breve posee menos elementos compositivos que unificar, la unidad es un principio compositivo que rige toda historia, válido para la novela, el cuento, o el microrrelato. Como ha precisado Friedman, conviene no confundir integridad con unicidad y unidad con intensidad (88). Si bien es una realidad que la novela puede trabajar más extensamente que un cuento sobre acciones y que algunos cuentos son estáticos, no le está negada al cuento la posibilidad de encontrar mecanismos para introducir dinamismo en la historia, a través del crecimiento y desarrollo de un personaje, de la focalización en el desenlace o en el desarrollo de los

procesos, de la organización en torno a más de un tema, etc., de manera que no parece que en este sentido se distinga de la novela (Friedman 88-89). La brevedad de la ficción breve aparece o bien porque el *objeto de la representación* es de alcance reducido, o bien porque, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser reducido con el fin de alcanzar el fin estético que persigue, es decir, puede ser tratado literariamente (Friedman 89). La dimensión de la acción y la dimensión del relato son ámbitos diferentes. La brevedad no depende del número de palabras ni de que se le atribuya mayor unidad; dependerá de que su acción sea breve por naturaleza o de que su acción, siendo extensa, sea reducida “por medio de los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista” (Friedman 104). Como ha precisado Roas, es un tema sin resolver pues, aunque cada vez son más las voces que se alzan a favor de la extensión de una sola página para el microrrelato, sin embargo, no ha habido razones argumentativas de entidad que lo sostengan (63). Algunas se han apoyado en criterios pragmáticos, en la creencia de que una página contribuye a evitar las pausas en la lectura y permitiría tener el texto a la vista; esta es la posición que han sostenido James Thomas en la introducción a la antología que coordina con Denise Thomas y Tom Hazuka (12) y Jerome Stern en la suya (19). Los críticos anglosajones se han planteado la cuestión de modo inverso: qué brevedad de extensión puede tener un relato para que pueda ser considerado relato, como Steve Moss (8). Y la conclusión parece ser que ha de ajustarse al mismo principio constructivo que preside el cuento: ha de narrar una historia con intensidad y concisión. La hiperbrevedad – coincidimos en este sentido con David Roas– “más que una

característica, es una consecuencia estructural de los rasgos y procedimientos formales empleados” (76).

c) La intertextualidad temática -propia de cierta narrativa posmoderna, frecuentemente paródica, crítica, satírica, que cuestiona el principio de autoridad, la unidad del sujeto, las fronteras genéricas, etc. (Hutcheon 1998)-, si bien es un rasgo presente en muchos microrrelatos, no es esencial en esta forma narrativa, pues de forma explícita está ausente por ejemplo en los treinta y ocho microrrelatos que componen *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez.

d) El microrrelato, como el cuento o cualquier forma narrativa, es una entidad literaria, autónoma, dotada de unidad estructural coherente, “una forma cerrada que recoge un infinito, es una totalidad, un microcosmos” (Rosenblat 49), que permanece abierta al lector, quien ha de inferir su significado, como puso de relieve Austin M. Wright (1989); en este sentido, aunque en el microrrelato parece estar subrayada esta condición, tampoco se diferencia del cuento si consideramos su evolución desde el siglo XIX con Irving, Poe y Hawthorne cuando, junto a cuentos que presentan la estructura tradicional, propia de los relatos orales (introducción, núcleo y desenlace), han ido apareciendo formas innovadoras del género, donde el cuento se fragmenta en múltiples principios y finales, algo que caracteriza tanto al microrrelato (cabe apuntar las interminables variantes de “El dinosaurio” de Monterroso), como a cuentos como “The Elevator” de Robert Coover (1969). La visión del microrrelato como forma fragmentaria procede de la confusión de la brevedad con la fragmentariedad (Roas 59), como ha puesto de relieve Pedro Aullón de Haro:

El breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el si-yo, el llamado microrrelato, la greguería, son géneros por completo ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos [...] y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario (23).

La posición de David Roas es nítida y valiente; respetando la labor realizada por algunos antólogos que recortan fragmentos de textos mayores para leerlos como microrrelatos, como Jorge Luis Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), o Lauro Zavala en *La minificción en México* (2002), presentar como microrrelatos fragmentos precedentes de algunas novelas de Campobello, Arreola o Fuentes, advierte la arbitrariedad y falta de respeto hacia el texto que entraña tal práctica (Roas 58-60). Se rompen así la estructura cerrada y la unidad tanto del cuento como del microrrelato, su ritmo propio, el cual está propiciado tanto por la brevedad como por la intención de conseguir en el lector un efecto concreto (Pozuelo 1999, 41). Ha sido esta una práctica criticada, asimismo, por algunos escritores de microrrelatos, como José María Merino:

[...] el arrancar fragmentos a textos completos, que nos permitiría extraer cientos de microrrelatos y frases chispeantes de las obras de Shakespeare o de Cervantes, de las metáforas de Lorca o Neruda, no dejaría de ser una manera poco literaria de hacer picadillo la literatura (36).

e) Les caracteriza al microrrelato y al cuento la intensidad narrativa, “la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato”, como defendió José María Merino (36). La narratividad nunca puede ser sacrificada, a pesar de que en algunas ocasiones se haya prescindido de ella, como se deduce de algunos textos, que

figuran como microrrelatos en algunas antologías hispanoamericanas y españolas, los cuales no deberían ser antologados como tales. Siendo la narratividad un eje de referencia, no caben en este género algunos de los textos, por ejemplo, que integran “Pensamientos del Señor Perogrullo” en *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, más propios de la sentencia ingeniosa como “Altruismo del envidioso: no busco mi provecho, sino el perjuicio de los demás”; o “Alábate, hijo mío, alábate. Siempre algo quedará” (1984, 63).

f) Hibridismo. Desde que Victor Hugo, en el “Prefacio” a *Cromwell* (1827), y Lessing abrieran la puerta al hibridismo de los géneros frente a la pureza neoclásica, como un “rasgo enriquecedor de la creación literaria, conforme había de seguir la práctica romántica” (Huerta Calvo 131), ha sido frecuente aludir a este concepto en la genealogía del microrrelato. Partiendo del concepto de *hibridismo genérico*, mediante el cual un texto literario reúne o sintetiza rasgos propios de otras formas genéricas, o mediante el que varios géneros literarios se combinan para constituir un nuevo género, Claudio Guillén se ha referido a este fenómeno con el término de *escritura multigenérica*; el escritor puede responder a la multiplicidad de modelos genéricos con un acto creativo en el que coincide más de un género para explorar el lenguaje, quebrar la normativa vigente, explorar nuevos caminos, etc., pues ni todos los escritores se amoldan a los rasgos genéricos, ni todos los géneros conviven pacíficamente dentro de una obra, como en las vanguardias (2005, 169).

El microrrelato, que hunde sus raíces en la tradición literaria, en los relatos orales de sociedades anteriores a la escritura, en el cuento folklórico, en la anécdota, etc., ha subrayado su ligazón con algunas de las formas primigenias

del discurso o formas simples, como el cuento o el chiste (Jolles 1930), y con otras formas genéricas, como la lírica, el aforismo, el poema en prosa, el ensayo breve, la crónica, la máxima, etc. (Siles 2007), las cuales conviven frecuentemente en esta forma genérica, siendo la práctica literaria la que ha ido consolidando este rasgo como propio del género. Aunque la literatura contemporánea ha tendido a ignorar la oposición tradicional entre poesía (ligada a un estilo más personal y emotivo) y ficción (ligada a un estilo referencial) (Todorov 1974, 182) y ha sido más frecuente el lirismo en formas narrativas ficcionales, reviste mayor dificultad mantener la tensión lírica en obras de extensión amplia. Aunque la tendencia a identificar el microrrelato (y también el cuento) con la poesía es una concepción errónea derivada de la idea de que “la máxima exigencia lingüística, retórica y estructural es propia de la lírica” (Roas 55), es una realidad el componente lírico en el microrrelato.

Nuestra conclusión es la siguiente: el microrrelato es un género literario, micronarrativo, que se enriquece con diversas *modalidades literarias*, que suelen cubrir una función temática y asumen una función intertextual (irónica, paródica, alegórica, fantástica, satírica o realista) (Guillén 2005, 156-160; 172-229) y que por su hiperbrevedad resulta permeable para permanecer encapsulado en los nuevos formatos comunicativos (publicitario, radiofónico, televisivo, digital electrónico, etc.) (Arias, Calvo, Hernández 2009). Si el microrrelato remite indudablemente en su perspectiva diacrónica al *status quaestionis* del cuento –con el que comparte las constantes con que se ha consolidado la teoría genérica de cuento artístico moderno desde las tesis de Cleanth Brooks y Robert Warren en *Understanding Fiction* (1943) y desde las formulaciones de Edgar Allan Poe,