



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
LCDO. D. BASILIO PUJANTE CASCALES

DIRIGIDA POR:
DR. D. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

Vº Bº:

Murcia
Enero de 2013

a Maricruz

Agradecimientos

Debo comenzar esta página dándole mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, don José María Pozuelo Yvancos. Fue primero profesor, luego director y siempre una guía que me ha orientado y ayudado en todas las etapas de mi investigación. Sin él esta tesis jamás hubiera existido.

También quiero recordar a todos los profesores y profesionales que me han ayudado en las estancias de investigación que he realizado. En Barcelona a Ana Casas, Fernando Valls y David Roas; en Cambridge a Alison Sinclair y Coral Neale; y en Neuchâtel a Irene Andres-Suárez y Toni Rivas.

Durante estos años he podido conocer a mucha gente que me ha ayudado en mi investigación. Quiero tener un recuerdo a todos aquellos que me acogieron en los distintos congresos y encuentros a los que asistido en Neuchâtel, Madrid, Alicante, Zadar, Budapest, Berna, Neuquén, Lublin y Málaga. Asimismo, a los especialistas en minificción que han orientado mi camino en algún momento, en especial a Domingo Ródenas y Violeta Rojo.

No quiero olvidar a mis compañeros de la sala de becarios de la Facultad de Letras, a Juanfran, Celia, Reme, Carmen Pujante, Ana, Rosa, Flori, Carmen Martínez, Sonia, Antonio, María, que han compartido conmigo buenos momentos y consejos mutuos. También a mis colegas del Curso Superior de Jóvenes Hispanistas, un heterogéneo e inolvidable grupo de investigadores que tanto me ha ayudado en el capítulo dedicado al microrrelato en otras lenguas.

Por último, quiero agradecer el apoyo durante estos años de mis amigos, de mi familia, en especial de mis padres, y de Maricruz, que me ha acompañado durante todo este camino.

“No se espera de los críticos, como se espera de los poetas,
que nos ayuden a hallar el sentido de nuestra vida”

(Frank Kermode)

“La fortuna ayuda a los audaces”

(Virgilio)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	29
3. HISTORIA DEL MICRORRELATO.....	53
3.1. Antecedentes y géneros afines.....	53
3.2. Formas de difusión.....	77
3.3. Historia de la minificción: épocas, autores y obras.....	101
3.4. El microrrelato en otras lenguas.....	169
4. TEORÍA Y ANÁLISIS DEL MICRORRELATO CONTEMPORÁNEO.....	193
4.1. Metodología.....	193
4.2. El estatuto de género del microrrelato.....	219
4.3. Rasgos temáticos.....	255
4.4. Formas y modos.....	283
4.4.1. La intertextualidad.....	283
4.4.2. Lo fantástico.....	315
4.4.3. La metaficción.....	341
4.5. Rasgos formales.....	361
4.5.1. El título.....	361
4.5.2. El inicio y el final.....	385
4.5.3. La estructura y la trama.....	405
4.5.4. Los personajes.....	425
4.5.5. El tiempo y el espacio.....	447
4.5.6. El estilo.....	469
4.6. Rasgos pragmáticos.....	493
4.6.1. La cotextualidad.....	493
4.6.2. El autor y el lector.....	513
4.7. Tipología.....	527
5. CONCLUSIONES.....	543
5.1. Summary and conclusions.....	563
6. BIBLIOGRAFÍA.....	569

1. INTRODUCCIÓN

Decía Frank Kermode que no se espera de los críticos, al contrario de lo que sí ocurre con los poetas, que ayudemos a hallar el sentido de la vida. Nuestra labor es mucho menos trascendental y compleja que la que han de afrontar los escritores; se nos debe exigir, por encima de todo, que prestemos la máxima atención al objeto de nuestro estudio: la Literatura. Esta arte posee, como todas, un carácter variable que la lleva a mutar de generación en generación gracias a la inquietud que siempre acompaña a los escritores. Su continua evolución y reinención viene determinada por una doble presión centrípeta y centrífuga. La primera, la interna, está causada por la propia naturaleza de la escritura, que hace a los autores enfrentarse a las obras de los literatos que le precedieron y que les obliga a ofrecer algo nuevo, diferente. Esto acaba configurando la Literatura como ese magma cambiante que es. La segunda fuerza que actúa sobre los autores no depende de su tradición, sino de los cambios que suceden en la sociedad y en las demás artes. Debido a esta evolución del contexto, cada generación se encuentra con una situación diferente a la hora de enfrentarse a la página en blanco.

En las últimas décadas esta doble fuerza de presión ha influido en la literatura escrita en español de muy diferentes formas. Los géneros más tradicionales, la poesía, el cuento o la novela, han sufrido unos cambios de los que han dado cuenta los especialistas. Pero esta eterna evolución que mueve esta arte también ha provocado que surjan formas literarias novedosas, que, fruto del contexto, de la tradición o de ambas cosas, llenan nuestras bibliotecas de algo diferente. Desde hace unos años, en el ámbito hispánico se comenzaron a manejar unos términos que hacían referencia a una de estas nuevas realidades. La terminología era amplia e imprecisa y su conceptualización distaba mucho de ser clara, pero había una serie de rasgos que se repetían en diversos artículos, libros y ponencias y que especialistas de varios países observaban en la obra de autores de distintas épocas. Poco a poco los críticos fueron acotando las características de esta nueva (o vieja) forma literaria y entre la barahúnda de términos unos pocos acabaron por ser los más utilizados. Los escritores, los especialistas y los lectores comenzaron a tener conciencia de la existencia de un tipo de relato de una extensión menor a la del cuento y que se cultivaba en gran parte de los países de habla hispana. Esta forma literaria recibió, entre otros muchos, el nombre de microrrelato.

Con el aumento de notoriedad de esta forma narrativa, gracias a que eran cada vez

más sus cultivadores y sus lectores, fueron surgiendo una serie de preguntas. ¿Estamos ante un nuevo género o es una variante del cuento? ¿Qué término es el más adecuado para definirlo? ¿Qué características le son propias? ¿Cuándo surgió realmente en el ámbito hispánico? ¿Qué relación guarda con otros géneros literarios? Todas estas y las demás preguntas que aparecieron con el afianzamiento del microrrelato en el panorama literario, comenzaron a ser abordadas desde una serie de artículos, ponencias o libros que fueron creciendo con los años. Desde finales de los años noventa el número de críticos y de páginas dedicadas al estudio de esta forma literaria no ha hecho más que crecer y a día de hoy tenemos una bibliografía muy amplia que abarca prácticamente todos los ámbitos de su estudio. Sin embargo, cuando comenzamos a ocuparnos del microrrelato observamos que aún existían lagunas en la teoría, en la crítica y en la historiografía del mismo. Por ello comenzamos esta tesis doctoral que hoy es una realidad y con esa intención la hemos realizado: queremos que nuestro trabajo ayude a comprender mejor esta forma literaria.

Para lograr este objetivo vamos a realizar un análisis de lo que consideramos un género (más adelante defenderemos esta aseveración) con unos rasgos concretos y diferentes a otras formas narrativas afines. Nuestro estudio del microrrelato seguirá una triple perspectiva que consideramos necesaria para realizar una investigación seria y completa sobre esta forma literaria. En primer lugar partiremos de los instrumentos metodológicos que la Teoría de la Literatura y, en concreto, la Narratología ponen a nuestro alcance para analizar las obras literarias. Desde una segunda perspectiva manejaremos la bibliografía teórica sobre el microrrelato que existe en la actualidad. Lo haremos de manera crítica, señalando con qué postulados estamos de acuerdo y con cuáles discrepamos y, sobre todo, para llenar los huecos que vayamos encontrando. La tercera y última perspectiva que tendremos en cuenta siempre será la del análisis de textos literarios concretos; no debemos olvidar que estamos analizando una forma narrativa, por lo que serán continuas las referencias a microrrelatos de diversos autores. Para hacer más eficaz el manejo de estos textos que funcionarán como muestra del género, utilizaremos un corpus concreto de libros al que más adelante en esta introducción aludiremos.

El objetivo de nuestra tesis doctoral es único: el estudio del microrrelato hispánico. Pero a este fin general llegaremos mediante tres propósitos parciales que coincidirán con las tres partes en las que hemos dividido nuestro monográfico. El capítulo dos, el primero si no contamos esta introducción, se ocupará del estado de los estudios del

género en la actualidad. El tercer bloque se ocupará de la historia del microrrelato, así como de otras cuestiones afines. El cuarto capítulo es el central de nuestro monográfico y el más extenso; en sus variados epígrafes realizaremos un estudio teórico del microrrelato contemporáneo. A continuación vamos a presentar cada una de estas tres grandes secciones, así como todos los subcapítulos de los que constan.

Creemos que es necesario comenzar todo trabajo científico con una revisión de lo expuesto hasta ese momento por otros especialistas en la materia. El nuestro es un campo aún joven y con una bibliografía teórica manejable, a pesar de que crece año a año. Es por eso que vamos a poder realizar un repaso general a los principales hitos de la teoría de la minificción. Con este capítulo 2, al que hemos llamado “Estado de la cuestión”, queremos no sólo conocer la historia del estudio del género, sino, sobre todo, observar cuáles son los puntos en los que convergen y en los que discrepan los principales teóricos de esta materia. Tendremos en cuenta tanto los artículos y libros como los congresos que se han ocupado en las últimas décadas del microrrelato. Trazaremos una historia del estudio del minicuento en el ámbito hispánico para así constatar cuáles son los asuntos más polémicos y los huecos que aún debemos llenar. Asimismo, citaremos muchos de los trabajos que manejaremos durante el resto de nuestra tesis doctoral.

El segundo bloque de nuestro monográfico tiene una perspectiva eminentemente histórica, aunque no será esta la única dimensión de los capítulos que lo integran. Nuestro trabajo tiene una intención teórica, pero creemos que antes de dedicarnos a analizar los aspectos internos del microrrelato hemos de repasar otros elementos que nos ayudarán en nuestro análisis y que lo completarán. En el primero de los epígrafes de este capítulo, el 3.1, nos centraremos en aquellos géneros literarios con los que el minicuento tiene una relación más estrecha. Creemos que este tema es fundamental en el estudio de nuestro género, ya que nos ayudará a conseguir uno de los objetivos de este monográfico: establecer la definición del microrrelato y su estatuto genérico. Muchos de los teóricos que se han ocupado de esta forma literaria han trazado su posible genealogía, señalando las diferencias y semejanzas que posee con otras modalidades narrativas, líricas o ensayísticas. Con este epígrafe pretendemos analizar en profundidad estas relaciones de la minificción con géneros tan diversos como el aforismo, la fábula, el poema en prosa, el bestiario, etc. El objetivo de este estudio comparativo es ir señalando, por oposición a las demás formas, algunos de los rasgos que le son propios a nuestro género. Este análisis tendrá su continuación, especialmente

en lo referente a las diferencias con el cuento, en el capítulo que le dedicaremos, en el siguiente bloque de nuestra tesis, al estatuto de género.

Si importante es conocer de manera profunda la relación del microrrelato con otros géneros afines, no lo es menos, desde nuestro punto de vista, estudiar cómo llegan estos textos desde sus autores a los lectores. Por ello vamos a dedicarle un capítulo a las formas de difusión de la minificción. La importancia de este asunto es máxima en nuestro género por varias razones. En primer lugar debemos recordar que se trata de una forma cuyo asentamiento es aún reciente, por lo que ha tenido que recorrer hace poco un camino, el de encontrar sus cauces de difusión, que otros géneros ya hicieron hace tiempo. Otra de las razones de la importancia, desde nuestro punto de vista, del estudio de las formas de difusión reside en la extrema brevedad del género, que provoca ciertas peculiaridades en su transmisión.

Comenzaremos el capítulo ocupándonos de las principales antologías de minicuentos, un tipo de libro de gran importancia en el desarrollo del género. También citaremos aquellas editoriales que más han hecho por esta forma narrativa, especialmente las que han creado colecciones dedicadas en exclusiva a la minificción. Su presencia en los medios de comunicación será otro de los objetos de nuestro estudio, centrándonos no sólo en las revistas especializadas que los han albergado, sino también en su aparición en publicaciones y radios de ámbito más general. No queremos olvidarnos en estas páginas de la importancia que ha tenido Internet en los últimos años, particularmente los blogs, cuyas entradas suelen incluir microrrelatos con mucha frecuencia. Terminaremos este acercamiento a las formas de difusión centrándonos en aquellos elementos importantes no para que el lector conozca el género, como los antes citados, sino para que llegue a autores de diversa índole. En relación a ello citaremos algunos de los muchos certámenes y talleres literarios que se han centrado en los últimos años en la minificción.

El siguiente capítulo, el 3.3, será el central de este primer bloque: la historia del microrrelato hispánico. Como ya hemos señalado, el objetivo principal de esta tesis doctoral es realizar un análisis teórico del minicuento contemporáneo, pero creemos que es necesario no soslayar la perspectiva diacrónica en nuestro estudio. Por ello, en este capítulo realizaremos una historia del relato hiperbreve desde su origen hasta nuestros días. Pretendemos que no sea una mera enumeración de títulos de libros y de nombres de autores, por lo que incluiremos análisis de los libros más importantes de la historia del género y señalaremos qué obras han supuesto un hito, por cualquier razón, en la

evolución de esta forma narrativa. Aunque en este capítulo 3.3 justificaremos nuestra metodología, queremos adelantar aquí algunos de los puntos de los que partiremos en él.

En primer lugar hemos de reconocer que uno de los asuntos más espinosos de todos los que abordaremos en este capítulo será establecer el origen de la historia de la minificción. Podemos adelantar que optaremos, siguiendo la opinión mayoritaria entre los especialistas, por comenzar nuestro repaso en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, con autores como Rubén Darío y alguno de sus coetáneos. El otro de los puntos polémicos que implica este tema antes incluso de su realización es la formación de las distintas etapas en las que dividiremos la historia del microrrelato hispánico. Creemos que no debe ser esta división un hecho inamovible, pero, a la vez, consideramos necesario ofrecer una segmentación para hacer más manejable el estudio de más de un siglo de Literatura. Sin entrar tampoco ahora en la justificación de nuestra partición, sí queremos señalar ya que optaremos por dividir en tres etapas la trayectoria del género: los precedentes (hasta los años cuarenta), los orígenes (desde los cuarenta hasta los setenta) y la época de madurez (desde los ochenta hasta nuestros días). Además de recordar que esta partición no busca ser estanca, queremos adelantar que estas etapas tendrán una duración diferente en algunos países. Existe, de manera general, una evolución común de la minificción en el ámbito hispánico, pero en algunos casos las fechas no coinciden. Un ejemplo que podemos avanzar es el caso de España, donde la madurez del género no llega hasta finales de los ochenta.

Una vez fijado tanto el punto de partida como la segmentación de la historia, comenzaremos con el objetivo de este capítulo 3.3: realizar una historia, lo más exhaustiva posible, de la minificción hispánica. Nos valdremos para ello de la bibliografía teórica sobre el tema, tanto de la general, los libros que se han ocupado de trazar una historia del microrrelato, como de los estudios particulares. Estos nos serán de gran ayuda porque podremos encontrar en ellos nombres que no pertenecen al canon del género pero que han tenido importancia en el devenir del relato hiperbreve. Especialmente relevantes para nuestro fin serán los artículos que se ocupen de épocas antiguas en las que el género aún no estaba fijado o de países a los que se les ha prestado menos atención en los análisis globales. Con todas estas fuentes iremos trazando un mapa de los principales autores y obras de la historia de la minificción. Realizaremos este análisis país a país, no con el afán de crear corpus nacionales separados, sino por su utilidad metodológica.

Además, y como ya señalamos con anterioridad, no queremos que este capítulo sea

una mera lista de nombres y fechas; pretendemos ponderar la importancia de algunas de las obras que citaremos en el devenir del género. Por ello, nos detendremos en aquellos autores que más han aportado al género, especialmente en los que contribuyeron a su formación en la mitad del siglo XX. Las obras de escritores como Augusto Monterroso, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, por citar tres ejemplos señeros, serán escudriñadas para señalar qué textos de su amplia producción narrativa se pueden incluir en el corpus del minicuento.

Esta historia del microrrelato que realizaremos en el capítulo 3.3 se centrará únicamente en los textos escritos en español. Esto se debe a que nuestra perspectiva es hispánica, no a que consideremos la minificción en castellano como un fenómeno aislado y original. De hecho, la siguiente de las partes de este bloque, el capítulo 3.4, estará dedicado a los relatos hiperbreves en otros idiomas diferentes al nuestro. Creemos que uno de los errores en los que suele caer la crítica especializada es el ser demasiado chauvinista; para algunos críticos el microrrelato es un género propio de la Literatura en español y olvidan en sus estudios los textos similares que se publican en otras latitudes. Nosotros pensamos que si bien en ninguna otra literatura la narrativa hiperbreve ha sido estudiada como en nuestro ámbito, esto no es óbice para que encontremos textos de este tipo en otras lenguas.

Por todo ello dedicaremos el capítulo 3.4 a la minificción en otras lenguas. Comenzaremos con aquellas literaturas más cercanas a nuestra cultura, concretamente con la inglesa, la francesa y la italiana. Veremos la distinta incidencia de este tipo de narraciones en esas lenguas, citando antologías, libros o autores de distinta época. Después nos ocuparemos de casos concretos en otros idiomas y cerraremos el capítulo con el microrrelato en las otras tres lenguas oficiales de España: el catalán, el gallego y el vasco. El objetivo de este estudio será triple: por un lado queremos comparar los rasgos de la minificción en estas literaturas con la nuestra, para señalar las coincidencias y las posibles diferencias. En segundo lugar, citaremos los especialistas que se han ocupado en otros países del minicuento. Queremos incorporar el trabajo de estos críticos, especialmente los anglosajones por ser mayoría, a nuestra bibliografía teórica, para así encontrar nuevas perspectivas sobre asuntos cuyos acercamientos en el ámbito hispánico suelen caer en lugares comunes. Y el último de los objetivos que buscamos con este capítulo es señalar nombres de obras y autores para intentar trazar un esbozo de Historia Universal de la minificción. Por supuesto, las pocas páginas que vamos a dedicar a este tema quedarán muy lejos de este ambicioso proyecto, pero queremos que

sea una llamada de atención sobre la necesidad del enfoque comparatista en el estudio del microrrelato. Como ya hemos señalado, muchos de los críticos hispánicos obvian lo que hay fuera de nuestras fronteras lingüísticas, provocando así, desde nuestro punto de vista, una merma en la profundidad de sus aseveraciones.

Con este repaso a la minificción en otras lenguas concluiremos el bloque dedicado a la historia del género, en el que además, como ya hemos señalado, nos ocuparemos de los géneros afines, de las formas de difusión y de los principales autores y obras de su trayectoria. El cuarto bloque de nuestro trabajo será el más amplio y el central en nuestro estudio del microrrelato hispánico. Tendrá una dimensión eminentemente teórica y se dividirá en siete partes, algunas de ellas compuestas por varios capítulos. El primero de los epígrafes de este bloque, el 4.1, funcionará casi como esta introducción, ya que estará dedicado a explicar la metodología que seguiremos en el resto de nuestro análisis teórico. Podemos adelantar que en este capítulo explicaremos cómo se irá realizando el estudio de cada uno de los rasgos que analizaremos y, sobre todo, nos servirá para proponer y defender nuestro corpus de estudio.

Es éste uno de los asuntos más peliagudos al que nos enfrentamos a la hora realizar nuestra tesis doctoral, que versa sobre un tema tan amplio como es un género literario. Lo primero que hemos tenido que elegir al seleccionar el corpus es la lengua; ahí no hemos tenido muchas dudas a la hora de elegir únicamente el castellano, ya que creemos que un estudio comparatista se escapa, a pesar de que creemos que sería muy interesante, de nuestro objetivo. El segundo problema ha sido acotar el lapso temporal de los libros que vamos a estudiar. La historia del género nos ha mostrado que se produjo un cambio en el mismo a partir de los años setenta u ochenta, época en la que los autores, los críticos, los editores y los lectores comenzaron a tener conciencia clara de lo que significaba este género. Es por eso, y por más razones que daremos en el capítulo dedicado a la metodología, que los libros seleccionados fueron publicados entre 1988 y 2008.

Si la selección de la época concreta entraña dificultades, la de los veinticinco libros, un número que consideramos manejable y significativo, que vamos a analizar se antoja como una tarea casi titánica. A pesar de que en el capítulo correspondiente defenderemos la elección realizada y analizaremos la trayectoria de los autores que componen el corpus, queremos dejar claro aquí que nuestra selección no pretende ser un canon de los mejores libros de minificción contemporánea. Nuestro corpus tiene un carácter eminentemente personal, como todos, aunque hemos querido basarnos en

varios criterios además del gusto propio. En primer lugar, hemos intentado que estén presentes los autores que la crítica especializada considera unánimemente como los más representativos del género. También hemos observado los que con mayor frecuencia aparecen en antologías o aquellos cuyas obras han supuesto un hito importante en la evolución del género. Otro de los aspectos que hemos buscado es que estuvieran representadas distintas generaciones, desde autores ya fallecidos hasta algunos que no han llegado aún a los cuarenta años. Y por último, hemos intentado que esta amplitud generacional fuera también geográfica, incluyendo libros de autores de distintos países del ámbito hispánico. Sin embargo, en este factor ha influido también nuestra perspectiva española, que ha llevado a que casi la mitad del corpus esté formada por volúmenes escritos por literatos de nuestro país. Conjugando todos estos elementos, hemos seleccionado los veinticinco libros, muchos de los cuales mezclan cuentos y minificciones, que nos servirán de corpus de estudio del microrrelato hispánico contemporáneo.

El análisis de estas dos decenas y media de obras comenzará a ser utilizado en el siguiente capítulo de nuestro monográfico: el 4.2. En él nos ocuparemos de algunos de los temas más polémicos del estudio de la minificción, comenzando por el que da título a este epígrafe: el estatuto de género del microrrelato. Uno de los afanes de la crítica literaria es, sin duda alguna, el taxonómico; los teóricos y los historiadores de la Literatura han tendido desde hace siglos a la clasificación de su objeto de estudio. Cada libro, cada texto ha de poder ser ubicado en uno de los huecos que, atendiendo a las diferencias temáticas, estilísticas o de cualquier otro tipo, para tal fin han pergeñado los especialistas. Hay cierta unanimidad al considerar que los cuatro grandes géneros de nuestra época serían la lírica, el teatro, la narrativa y el ensayo, aunque la definición de este último provoca algunas polémicas. A partir de ahí, la lista de géneros, subgéneros, modalidades y formas es inacabable y difiere de un especialista a otro. Además, la acotación de estos mismos conceptos no alcanza, ni mucho menos, la deseable unanimidad.

En el campo de la minificción, por el hecho de tratarse de una forma aún reciente, las discusiones sobre su estatuto genérico han centrado la atención de la crítica especializada. De manera general existen dos posturas encontradas, y a veces enconadas, en este asunto: los que defienden que el microrrelato es un género frente a los que creen que es un subgénero y que depende del cuento literario. En este capítulo 4.2 repasaremos los argumentos que esgrimen los defensores de ambas opiniones, y

ofreceremos nuestra propia aportación a este espinoso asunto. Podemos adelantar ya que consideramos que el minicuento es un género literario, por las razones que más adelante expondremos, pero creemos que es un tema en el que hay que huir de dogmatismos.

Tras ocuparnos de este importante asunto, dedicaremos el resto del capítulo 4.2 a otras tres cuestiones relacionadas directamente con la configuración del género. Nos estamos refiriendo a la terminología y a dos de los rasgos definitorios del género: la narratividad y la brevedad. El primero es otro de los caballos de batalla de la minificción, aunque parece que en los últimos años han amainado los eternos y, desde nuestro punto de vista, inútiles debates sobre el nombre más adecuado. Repasaremos algunos de los múltiples términos que se han utilizado para bautizar a esta forma narrativa y señalaremos por qué hemos escogido el de microrrelato como el más conveniente. También defenderemos la adecuación de otros términos como minicuento, minificción o relato hiperbreve, que utilizamos a lo largo de nuestra monografía como sinónimos. En lo referente a la narratividad y la brevedad, se trata, según comprobaremos, de los dos rasgos fundacionales del microrrelato. Sin embargo, analizaremos cómo muchos autores y antólogos han jugado con los límites de ambos conceptos, llevándolos a extremos que ponen en duda que los textos pudieran definirse como minicuentos.

Una vez hayamos ofrecido nuestra opinión sobre estos aspectos centrales del estudio de la minificción, y que creemos que tenemos que fijar antes de seguir adelante, dedicaremos el capítulo siguiente, 4.3, al estudio de los temas en el microrrelato. Comenzaremos con este epígrafe la parte nuclear de nuestro análisis teórico de la minificción hispánica de los últimos veinte años. En él vamos a seguir, casi en su totalidad, la metodología que propone David Roas en su artículo “El microrrelato y la teoría de los géneros” (2008). Este especialista propone dividir las características del minicuento en formales, discursivas, temáticas y pragmáticas (Roas 2008: 50-51). Estos cuatro niveles van estructurar los capítulos centrales de nuestro análisis: el 4.3 (temas), el 4.4 (formas), el 4.5 (elementos discursivos) y el 4.6 (pragmática). Creemos que esta distinción entre los distintos niveles de acercamiento al texto literario es fundamental y con ella pretendemos realizar un estudio global de nuestro objeto de estudio.

Volviendo al asunto del que nos ocuparemos en el capítulo 4.3, los temas en la minificción, creemos que se trata de un elemento vertebrador de todo texto narrativo, por lo que consideramos imprescindible estudiarlo de manera exhaustiva. Comenzaremos con una introducción en la que repasaremos los principales hitos de los

estudios de los temas en la Literatura, una corriente llamada “Tematología”. A continuación realizaremos el análisis propiamente dicho de los tópicos y campos temáticos que con mayor frecuencia aparecen en los microrrelatos de nuestro corpus. No pretende ser el nuestro un compendio de todos los temas que hemos de encontrar en nuestra lectura, algo que desborda los límites de nuestro trabajo, sino una configuración temática del minicuento a través de los asuntos que los autores emplean de manera más abundante u original.

El siguiente epígrafe de nuestra tesis doctoral se centrará en tres formas literarias cuya presencia en la minificción es muy importante y significativa: la intertextualidad, lo fantástico y la metaficción. Las hemos definido como formas y modos por mezclar en su configuración elementos discursivos, temáticos y pragmáticos. Dedicaremos un capítulo al estudio de cada una de ellas y seguiremos una metodología que también emplearemos en los epígrafes siguientes. En cada uno de ellos comenzaremos realizando una introducción general, tras la cual abordaremos los principios básicos que la Teoría de la Literatura ha planteado con respecto a cada uno de estos temas. No pretende ser éste un acercamiento con una gran profundidad, algo que se escapa de los límites de nuestro trabajo, sino un repaso esencial que nos sirva como punto de partida para realizar nuestro análisis. En la segunda parte de cada capítulo nos ocuparemos de la teoría de la minificción sobre el tema del que nos ocupamos en ese capítulo. Como ya señalamos con anterioridad, la bibliografía teórica sobre el microrrelato es aún manejable, por lo que podemos citar la mayoría de los estudios que se han ocupado de cada uno de los asuntos que trataremos. Este repaso nos servirá también como sustrato teórico para el estudio concreto de minicuentos de nuestro corpus que constituirá la parte central de cada uno de estos capítulos. En estas páginas iremos señalando los principales rasgos de cada tema en la minificción, tomando del corpus numerosos textos que ejemplifiquen nuestras aseveraciones.

Esta metodología, que consideramos necesaria para realizar un estudio completo y cuidadoso del microrrelato, será utilizado por primera vez en el capítulo 4.4.1, dedicado a la intertextualidad. Desde hace años es un lugar común en la crítica especializada señalar la importancia que tiene la incorporación de referencias a otros textos en la configuración de los minicuentos. Algunos teóricos han llegado a defender, erróneamente desde nuestro punto de vista, que la intertextualidad es uno de los rasgos definitorios del género. Si bien creemos que tal afirmación es exagerada, es innegable que existe una gran cantidad de microrrelatos que parten de una historia o de unos

personajes de otra obra literaria.

En este capítulo analizaremos el por qué de esta incidencia tan acusada de este recurso en la minificción, tratando de ofrecer respuestas concretas a un uso que ha llegado a considerarse endémico del género. Dada la abundancia de microrrelatos intertextuales, iremos analizando uno por uno los mecanismos mediante los cuales se modifica, parodia o imita el argumento, el estilo o la actuación de los personajes de otros textos literarios. También nos detendremos en un fenómeno muy concreto pero de gran tradición en la minificción como es la referencia a textos inventados. Además, intentaremos realizar un censo de los tópicos y de las tradiciones que de manera más frecuente aparecen en los microrrelatos analizados. Por último, nos detendremos en la intertextualidad no literaria, aquella cuya fuente no es un texto de ficción.

La segunda de las formas de las que nos ocuparemos, en concreto en el capítulo 4.4.2 de nuestra tesis, será lo fantástico. Se trata de una forma que aparece de manera transversal en la minificción, ya que afecta a la temática, al argumento y también a elementos discursivos. Repasaremos la incidencia de los principales tópicos fantásticos en nuestro género, citando minicuentos concretos en los que se dé esa transgresión de los límites de la realidad cotidiana que define a esta forma. Asimismo, señalaremos cómo logran los autores la creación de ese clima de inquietud propio de lo fantástico mediante el lenguaje. Terminaremos el capítulo ofreciendo un resumen de las particularidades que posea lo fantástico en la minificción.

El tercer y último capítulo de esta terna dedicada a las formas literarias de carácter transversal en el microrrelato será el 4.4.3, que se centrará en la metaficción. Como iremos comprobando a lo largo de nuestro monográfico, nuestro género posee cierta tendencia a la experimentación. Si a ello unimos la necesidad de un lector avezado, nos dará como resultado una modalidad narrativa que se convierte en terreno abonado para la metaficción. Esta forma se interroga sobre la propia naturaleza del texto literario, abordando temas como el de la creación, el estatuto de ficción del relato, la relación entre personaje y autor o la de éste con el lector. Todos estos asuntos serán objetivo de un análisis que comenzará, como ya hemos señalado, con un breve acercamiento teórico en dos planos: el de la metaficción en la Teoría de la Literatura y el de este tema en los estudios teóricos sobre la minificción. Tras este introito afrontaremos el análisis de una forma menos frecuente que la intertextualidad o lo fantástico, pero de gran interés para el estudio del género.

Comenzaremos, tras la disertación sobre la metaficción, el capítulo más extenso de

nuestra tesis doctoral: el dedicado al análisis de los rasgos discursivos del microrrelato. Éste se vertebrará en seis epígrafes distintos, centrándose cada uno de ellos en un elemento concreto del minicuento. El primero de ellos, el 4.5.1, coincidirá con el primer elemento que todo lector de minificción conoce en primer lugar: su título. Se trata de un aspecto que tradicionalmente ha sido poco estudiado, pero que posee una gran importancia en la Literatura en general y en géneros tan breves como el nuestro en particular. Realizaremos un análisis profundo de los rasgos que poseen los títulos en el microrrelato, así como de las funciones que cumplen con respecto al cuerpo del texto. Asimismo, propondremos una tipología con las clases de título que encontremos con más frecuencia en nuestro corpus. También intentaremos desentrañar qué tienen de particular los títulos de los minicuentos y si su relevancia es mayor que los que acompañan relatos de mayor extensión. Finalizaremos este capítulo con el resto de paratextos que podemos hallar entre las minificciones que hemos analizado: las citas, las dedicatorias, los subtítulos, etc.

Siguiendo el orden de todo texto, tras el título nos ocuparemos de las fórmulas de inicio en la minificción. Será en el capítulo 4.5.2, en el que también tendrá cabida el estudio de los finales. Creemos que puede ser útil estudiar juntas ambas partes de los relatos hiperbreves, su comienzo y su conclusión, por varias razones. En primer lugar por la estrecha relación que existe en la función que ambos poseen en la diégesis, ya que son, respectivamente, el primer y el último contacto que el lector tiene con el relato. La otra razón es por la cercanía en la forma de construir ambos que percibimos en muchas narraciones. La primera parte del capítulo estará dedicada a analizar los inicios en los microrrelatos; constataremos si hallamos o no en nuestro corpus los distintos tipos de aperturas que los especialistas han observado en la minificción. En relación al final realizaremos un análisis similar, repasando las distintas clases de conclusiones que nuestros autores dan a sus relatos. Incidiremos en un tipo concreto de cierre que los teóricos han definido como habitual en el género: el sorpresivo.

Tanto el inicio como el final son dos partes, importantes, de la estructuración de la diégesis; por ello, tras ocuparnos de ambos en el capítulo 4.5.3, el siguiente epígrafe estará dedicado al análisis de la trama en la minificción. En un apartado anterior nos deteníamos en los temas más habituales en el género; aquí nos centraremos en cómo se estructura el argumento en las pocas líneas que abarcan las historias que cuentan los autores de minicuentos. Precisamente esta característica, la brevedad, provoca que la diégesis tenga una disposición particular, diferente al resto de géneros narrativos, en los

microrrelatos. Tras el repaso habitual a las teorías sobre este tema, nos ocuparemos en este capítulo de los distintos tipos de estructuras narrativas que observamos en nuestro corpus. Analizaremos la conveniencia de cada una de estas formas de disponer el argumento a lo largo del relato a los límites de un género tan breve como es la minificción.

Una vez realizado el análisis de la trama en el género, nos centraremos en la figura del personaje en el microrrelato. Será en el capítulo 4.5.4, en el que, siguiendo la metodología habitual, realizaremos nuestro estudio de este actante en el relato hiperbreve. Como en todos los capítulos de esta sección de la tesis, buscaremos llevar a cabo un completo repaso a este asunto, utilizando para ello los textos de nuestro corpus e intentando señalar qué características poseen y qué funciones cumplen los personajes en la minificción y qué los diferencia de los del resto de géneros narrativos. Incidiremos en la cantidad de personajes que suelen aparecer en los minicuentos, su caracterización y la relación que existe entre los principales y los protagonistas. Asimismo, trazaremos una breve tipología, en la cual encontrarán un lugar preponderante los personajes que procedan de otros textos (configurando así un tipo concreto de intertextualidad).

Tras este estudio del personaje le llegará al turno, en el capítulo 4.5.5, de dos dimensiones fundamentales en la creación de todo relato: el tiempo y el espacio. Se trata de dos elementos que se suelen estudiar de manera conjunta, recordemos el concepto de “cronotopo” de Bajtin para apuntalar este parentesco, por lo que hemos decidido, como ya hicimos con el inicio y el final, estudiarlos en el mismo capítulo. De todas formas, y como haremos también en el capítulo 4.5.2, repasaremos de forma separada la bibliografía teórica sobre el espacio y el tiempo, tanto la general como la particular de la minificción. Esta separación también regirá el análisis de nuestro corpus, ya que comenzaremos centrándonos en el tiempo para después ocuparnos del espacio. De todas formas, y recordando teorías como la de Bajtin, a lo largo del capítulo el estudio de ambas nociones irá de la mano.

El manejo del tiempo en la minificción viene determinado, como ocurre con tantos otros elementos, por el rasgo más llamativo de nuestro género: la extrema brevedad. Analizaremos cómo influyen los límites del microrrelato en la configuración del tiempo y si hay algún tipo de frecuencia, de orden o de duración del relato que posea una especial incidencia en los libros de nuestro corpus. En cuanto al espacio, nos ocuparemos de él desde varias perspectivas confluyentes. Nos centraremos en los espacios en los que se suelen desarrollar las historias, para ver si el microrrelato se

configura como un género rural o urbano y si le son más útiles los interiores o los espacios abiertos. En relación a esta dimensión, en concreto a su plasmación en el relato, estudiaremos también cómo son las descripciones de espacios en la minificción hispánica contemporánea, tratando de hallar, una vez más, lo que las diferencian de las de otros géneros.

Cerraremos esta sección dedicada a los rasgos formales del minicuento con un apartado, el 4.5.6, que hemos bautizado como “Estilo” y que será una especie de cajón de sastre en el que trataremos aquellos asuntos relaciones con el lenguaje y que hasta ese momento no hayan sido incluidos en ningún otro capítulo. Dejaremos para estas páginas el análisis de elementos tan importantes como el narrador y la focalización. La figura del narrador es esencial en todo relato, por lo que no podemos realizar un análisis completo de un género narrativo como el nuestro sin señalar qué tipo es el más habitual y qué rasgos posee. También centraremos nuestra atención en el lenguaje empleado en los textos de nuestro corpus, algo que requiere realizar un acercamiento minucioso a los microrrelatos para encontrar lo significativo en el léxico empleado por los autores. No queremos obviar tampoco un elemento que se suele asociar únicamente a la poesía, pero que puede tener gran utilidad en el lenguaje de un género tan breve como el nuestro; nos estamos refiriendo a las figuras retóricas, cuya importancia en la minificción será ponderada en este capítulo. Cerraremos el mismo con la sintaxis de los minicuentos, aspecto en el que nos detendremos especialmente para comprobar si la elipsis posee tanta importancia como han señalado muchos especialistas.

Una vez completado este análisis de las características discursivas del microrrelato, en la sección 4.5 que acabamos de presentar, nos ocuparemos del último grupo de rasgos que señalábamos: los pragmáticos. Muchas de las corrientes teóricas del siglo XX indicaron la importancia de la figura del receptor en la configuración del texto. Por ello, es necesario que un análisis de un género literario se ocupe de aspectos relacionados con la pragmática. En nuestra tesis doctoral serán dos los capítulos en los que nos centremos en este asunto: en el 4.6.2 buscaremos las particularidades que tienen la recepción y la figura del autor en el microrrelato, mientras que en el 4.6.1 nos ocuparemos de lo que comparten los minicuentos de un mismo libro, relación que hemos definido como de “cotextualidad”.

Bajo este término agruparemos las distintas interacciones que existen entre minicuentos que aparecen en el mismo volumen. Creemos que se suele obviar la importancia de estas relaciones cotextuales en la Literatura, por lo que hemos decidido

ocuparnos de ellas en un capítulo de nuestro monográfico. Además, la extrema brevedad del microrrelato hace que entre los textos de un mismo autor existan una serie de coincidencias que ayudan al autor en la creación de los mismos y que se manifiestan con distinta intensidad. Por un lado tendríamos una cotextualidad mínima, que viene provocada por el estilo que comparten los relatos escritos por el mismo autor. Pero, esta relación entre dos textos puede ser mucho más estrecha, hasta llegar incluso a convertirlos en constituyentes de una unidad mayor. Este nivel máximo de la cotextualidad es bastante habitual en la minificción, concretamente en las agrupaciones de relatos que Lauro Zavala ha definido como “series fractales” (Zavala 2001). Es éste un concepto de gran importancia en la bibliografía teórica sobre el género y de él nos ocuparemos ampliamente en este capítulo dedicado a la cotextualidad.

Otro aspecto del minicuento que centrará nuestra atención en este apartado será un elemento que muchos especialistas han desdeñado o que consideran irrelevante en la construcción del género; nos estamos refiriendo al estudio de los libros de microrrelatos. Tomando como modelo los veinticinco volúmenes de nuestro corpus, como haremos en toda la tesis, analizaremos qué rasgos “externos” a las narraciones pueden influir en la configuración de las mismas. Prestaremos especial atención a paratextos como el título del volumen, los prólogos, las dedicatorias iniciales y a aspectos que consideramos que pueden ser relevantes como la ordenación de los textos en el libro o la presencia o no de secciones que los agrupan. Todo ello con el objetivo de descubrir las redes de significados que el autor dispone a lo largo y ancho de un volumen de minificciones.

Precisamente será el autor, junto a la figura del lector, la que centre nuestra atención en el próximo apartado de nuestra tesis, el 4.6.2. Ambas entidades son, como dejó claro la Teoría de la Literatura del siglo XX, los dos extremos del proceso de comunicación que se establece en toda obra literaria. Creemos que es necesario en el estudio de un género literario como el nuestro ampliar la perspectiva de análisis llevándola fuera del interior del texto. Es por ello que nos ocuparemos la naturaleza del autor y del receptor en el microrrelato y de lo que los distingue de los que participan en la emisión o en la recepción de otros géneros literarios.

Comenzaremos con la primera de las nociones citadas, pasando por todos los niveles de abstracción de los responsables de la emisión de un texto literario. Iniciaremos el estudio por la figura del autor real, atendiendo después a conceptos como el de autor implícito y terminando nuestro análisis con los narradores en la minificción. Tras ocuparnos del autor, el receptor de la minificción centrará nuestra atención en la

segunda parte del capítulo. Iremos también de lo más externo, los lectores reales de minificción, a lo concreto, con nociones como el lector modelo. Nos interesará especialmente desentrañar qué características propias posee la recepción del microrrelato con respecto a los demás géneros narrativos. Es evidente que por su extrema brevedad la recepción de un texto de esta clase ocupa un lapso temporal muy breve, pero queremos ir más allá y dilucidar en qué dificultan y en qué benefician los rasgos intrínsecos del minicuento la labor de su lector.

Tras analizar durante los capítulos centrales de esta sección dedicada a la teoría los rasgos formales, discursivos, temáticos y pragmáticos más importantes del microrrelato hispánico, finalizaremos nuestro monográfico, antes de ofrecer las conclusiones, con una tipología. Es esta una labor que consideramos necesaria para concluir nuestro estudio, ya que dicha taxonomía resumirá algunos de los rasgos que, como habremos ido comprobando, son esenciales en el género. Nuestra tipología no pretende ser un mero catálogo temático o formal de características, trataremos de aunar varios criterios para ofrecer unos tipos de minicuentos unidos por elementos de diversa índole. Tampoco pretendemos realizar una clasificación dogmática e inamovible, tan sólo pretendemos mostrar algunas de las direcciones que ha tomado el microrrelato en nuestra época a la vista de lo leído en el corpus de estudio. Para la realización de esta tipología tendremos en cuenta, como será norma en todos los capítulos de nuestra tesis, las distintas taxonomías que han ofrecido los especialistas del género. Las primeras páginas del capítulo serán un repaso a estas tipologías, señalando de manera crítica sus aciertos y sus olvidos. Creemos que es una manera clarificadora de finalizar nuestro estudio del microrrelato; asimismo, pensando que puede ser útil para otros investigadores, no sobrepasaremos los diez tipos en nuestra clasificación.

Finalizaremos nuestra tesis doctoral con un capítulo que será el envés de éste en el que ahora estamos: las conclusiones. Todo trabajo de investigación tiene que tener una finalidad en su origen; la nuestra, conocer los rasgos del microrrelato hispánico contemporáneo, ha sido expuesta en esta introducción. Este objetivo nos servirá de guía a lo largo de todo un monográfico que nos irá aportando, capítulo a capítulo, algunas ideas parciales sobre rasgos concretos del género. En el apartado dedicado a las conclusiones pretendemos ensamblar todas estas ideas que irán apareciendo y que convertirán el último capítulo en un resumen de lo que el análisis de nuestro objeto de estudio nos ha deparado.

Hasta aquí esta introducción que pretende ser el pórtico de entrada a nuestra tesis

doctoral. En ella hemos querido dejar claro algunos aspectos básicos como el objetivo de nuestro estudio y la terminología empleada. También hemos repasado brevemente los capítulos que componen nuestro monográfico y que construirán nuestro análisis del microrrelato hispánico contemporáneo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de los principales hitos en la definición del microrrelato, no tanto en su cultivo como en su caracterización. Repasaremos los artículos que a principios de los años 80 comenzaron a ocuparse, desde una nueva perspectiva, de los textos narrativos brevísimos en el ámbito hispánico. Veremos cómo se ha ido acrecentando el interés de la crítica universitaria por ellos hasta llegar a la actualidad, donde la bibliografía sobre el tema se ve incrementada sensiblemente año a año. También pondremos atención en cómo desde Hispanoamérica el estudio sobre el microrrelato llegó a España, donde los especialistas comenzaron algo más tarde a ocuparse del género. Observaremos cómo las aportaciones teóricas en esta materia han ido evolucionando de tal forma que mientras que al comienzo tan sólo se le dedicaban unos pocos artículos, hoy en día son libros completos los que tienen como tema la minificción. Nos ocuparemos además de otros hitos importantes para establecer la historia del género, como son los congresos que se le han dedicado a ambos lados del Atlántico. Terminaremos este análisis del estado de la cuestión repasando cuáles son los temas más candentes en las discusiones teóricas sobre el microrrelato, y cuáles son las posturas de cada sector de la crítica especializada sobre cada uno de ellos. Esto nos servirá como punto de partida para ocuparnos de estos asuntos durante nuestro monográfico.

Entre los especialistas en el minicuento 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). En el título de este temprano trabajo: “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, ya aparece el término que hoy en día se ha acabado imponiendo para definir al género. Observamos el carácter de neologismo que entonces tenía este vocablo; Koch aún lo escribe separando los dos términos que lo componen mediante un guión. En este breve ensayo, que apareció en la revista *Hispanamérica*, señala la novedad del género y su historia y vigencia en México, citando a los ateneístas como los pioneros entre sus cultivadores. Enumera Koch, en fecha tan temprana, algunas de las características que aún hoy en día se vinculan al microrrelato:

la extrema brevedad, el humor, la utilización de formas antiguas como la fábula o el bestiario y la necesidad de un lector cómplice que realice una correcta recepción del texto.

A pesar de que éste se considera el primer artículo dedicado al género en el ámbito hispanoamericano, no es Koch la creadora del término si hacemos caso a Fernando Valls. Este especialista señala que fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco el primero que utilizó este término para referirse a un relato brevísimo, y lo hizo unos años antes que Koch, en 1977 (Valls 2008a: 17). Javier Perucho corrobora esta paternidad de Pacheco, al indicar que creó el vocablo para referirse a sus *Inventarios* (Perucho 2000).

Aunque el artículo de Dolores Koch es citado siempre como el iniciador de la teoría sobre el microrrelato, Juan Armando Epple señala, al repasar los primeros estudios de este campo, un escrito anterior, de 1977 (Epple 1996). El autor es Braulio Arenas y su texto lleva por título un lacónico “Cuentos cortos” (Arenas 1977). La razón de su escasa repercusión posterior entre los especialistas del género puede residir en el hecho de que se trata de una columna de un periódico, el chileno *El Mercurio*, y de que, además, no utiliza un término concreto para definir los relatos brevísimos, sino que los define como una variedad del cuento, como muchos críticos continuarán haciendo durante años.

Pero aún existe un artículo anterior a los de Arenas, Pacheco y Koch que se ocupa del microrrelato hispanoamericano. Se trata de un texto teórico de Donald A. Yates titulado “The ‘microtale’: an Argentine Speciality”, publicado en la revista *Texas Quarterly* en 1969. En fecha tan remota, Yates se hace eco de los “*microtales*”, género que según él vivía un gran desarrollo en la Argentina de la época (Yates 1969). Este especialista traduce en su artículo cinco microrrelatos de autores argentinos, que configuran lo que podríamos señalar como el primer canon de la minificción: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Bonifacio Lastra y Enrique Anderson Imbert. También debemos citar entre los pioneros de la investigación sobre el relato hiperbreve a Luis Leal, cuyo libro *Historia del cuento hispanoamericano* de 1971 es considerado por Dolores Koch, en su artículo de 1981, como el primero en ocuparse de este nuevo género.

Durante los años 80 son aún pocos los especialistas que estudian de manera concreta el minicuento. Si seguimos la “Crono-bibliografía del microrrelato hispánico” que incluye David Lagmanovich como capítulo decimosexto de su capital libro sobre el

tema, *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), vuelve a ser Dolores Koch la que aporta el siguiente artículo sobre este género, y lo hace en 1985 (Lagmanovich 2006a: 330). Si en el estudio anterior la autora realizaba un panorama de la minificción mexicana, centrándose en cuatro autores, en éste es Argentina el país elegido y tres literatos componen su panorama: Marco Denevi, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Koch 1985). 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” (Lagmanovich 2006a).

Juan Armando Epple, sin embargo, vuelve a citar varios artículos de la primera mitad de los años 80 que Lagmanovich obvia (Epple 1996). El primero de estos estudios sería de 1981, al igual que el seminal trabajo de Koch, pero, al contrario que la profesora cubana, esta reciente aportación aparece en un libro. Este artículo, escrito por Alba Omil y Raúl Pierola, se titula “Enrique Anderson Imbert y el minicuento” (en Epple 1996). Los autores se centran en la minificción del escritor argentino Enrique Anderson Imbert, otro de los nombres capitales en el desarrollo del género. Como vemos, en fecha tan temprana aparece un nuevo término para nombrar estos relatos brevísimos, “minicuento”, que será utilizado por un gran número de especialistas en los años venideros. De hecho, el propio Epple lo emplea en su primer acercamiento teórico al género, que data de 1984, y en el segundo, de 1988 (Epple 1996). De esta época también es el breve pero interesante capítulo que le dedica Gabriela Mora al cuento brevísimo en su libro sobre el cuento en Hispanoamérica (Mora 1985).

Todos estos artículos se caracterizan por ser someros acercamientos al tema, y hay que esperar a 1986 para encontrar las primeras monografías que se ocupan, aunque no sea de manera única, del microrrelato. Ese año aparece la tesis doctoral de Dolores Koch, en la que desarrolla la idea apuntada en su artículo de 1981, aunque eliminando del corpus a René Avilés Fabila. Esta tesis, que se puede considerar como el primer libro dedicado al género, lleva por título: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (1986). Un año después, 1987, la argentina Laura Pollastri leyó su tesis doctoral sobre la narrativa de Juan José Arreola, estudio en el que trata los microrrelatos del autor, iniciando una dedicación al estudio de la minificción que se mantiene hasta hoy y cuyo siguiente paso fue el libro de 1989 titulado *Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*.

Por completar el panorama de las tesis doctorales relativas al microrrelato en

Hispanoamérica en estos primeros años, debemos citar dos con las que se inician los años 90. La primera de ellas data de 1991 y su autora es Andrea L. Bell, de la Universidad de Stanford (Estados Unidos), está escrita en inglés y lleva por título: *The cuento breve in Modern Latin American Literatura* (en Lagmanovich 2006a: 331). Un año después, 1992, Concepción del Valle Pedrosa presenta su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid con el título de *El micro-relato en Hispanoamérica* (1992). En ella la autora ofrece un repaso exhaustivo a los autores que hasta esa fecha habían cultivado el microrrelato en español en todo el continente americano. También ofrece un estudio del rasgo definitorio del género, la “ultrabrevidad”, y de las técnicas que utilizan los escritores para lograrla. La tesis se detiene además en los rasgos del título, del inicio y del final en el minicuento, y realiza un análisis de *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi.

A pesar de que estas tesis son los primeros libros dedicados exclusivamente al género, el hecho de que no fueran publicadas impidió que su impacto en la comunidad científica fuera mayor. Diferente fue el caso de la tesis de maestría de la venezolana Violeta Rojo, que fue el origen de un libro fundamental para el estudio del microrrelato: *Breve manual para reconocer minicuentos* (Rojo 1996a). En esta obra, que fue precedida por varios artículos sobre el género, defiende el término minicuento, por el hecho obvio de que la modalidad narrativa de la que se ocupa “es muy breve y es un cuento” (Rojo 1996a: 13). La autora dedica parte de su libro a relacionar ambos géneros y a definir los rasgos de la minificción, entre los que destaca en su recepción el uso de cuadros o marcos, según la terminología de Eco y Van Dijk respectivamente (Rojo 1996a: 8). También incluye Violeta Rojo una serie de anexos en los que se reproducen algunos de los microrrelatos más comentados y antologados como “El nacimiento de la col” de Rubén Darío y “El dinosaurio” de Augusto Monterroso.

Pero antes de este libro aún existen en la primera mitad de los 90 una serie de artículos sobre el género, que año a año van creciendo en número. Siguiendo las ya citadas bibliografías de Lagmanovich y de Epple, que repasan las principales aportaciones teóricas al género, encontramos una serie de estudios previos al boom que se produjo a partir de 1996. El comienzo de la década trajo el artículo “Ronda por el cuento brevísimo” de Edmundo Valadés, según señala David Lagmanovich (Lagmanovich 2006a: 331). Valadés fue un personaje de vital importancia en el desarrollo del género desde su revista *El Cuento*.

En 1992, año de enorme simbolismo en el mundo hispánico, el estudio del

microrrelato cruza por fin el Atlántico y encontramos los primeros artículos en revistas españolas, además de la ya citada tesis doctoral de Concepción del Valle Pedrosa. La publicación navarra *Lucanor*, especializada en el cuento, acoge el primer estudio de una especialista española sobre el género: el artículo titulado “El micro-relato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea” de Francisca Noguero. Este artículo será el primero de los que esta autora dedicará al microrrelato a partir de ese año, y en él ya define algunos de los rasgos que desde esta época se van configurando como intrínsecos de esta forma narrativa: afán de originalidad, juego intertextual, final sorpresivo, etc. (Noguero 1992). La revista *Anales de literatura hispanoamericana* publica en su número 35, del año 1992, un análisis de Antonio Planells sobre la minificción de Enrique Anderson Imbert (Planells 1992b). El mismo Planells aporta en el mismo año un “Bosquejo dialéctico de la minificción”, publicado en la revista alemana *Iberoromania* (Planells 1992a). En él muestra una visión muy amplia de la minificción y define a Buenos Aires como su capital mundial.

Para completar este repaso a los estudios teóricos publicados en revistas científicas en los primeros noventa, debemos citar, siguiendo de nuevo a Lagmanovich, el dedicado por las argentinas Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo a analizar el minicuento en Arreola y Anderson Imbert en la *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, el del propio Lagmanovich en *Chasqui* y el de Irene Andres-Suárez definiendo el género en *Lucanor* (en Lagmanovich 2006: 332). En este último texto, Andres-Suárez señala, entre otros aspectos, el carácter perspicaz del lector de microrrelatos (Andres-Suárez 1994). Todos estos autores, cuyos acercamientos iniciales al estudio de la minificción se producen en esta primera mitad de los noventa, se dedicarán posteriormente a su estudio con mayor profundidad.

Antes de acabar este repaso de las investigaciones sobre el microrrelato hispánico antes de 1996, debemos citar una serie de antologías decisivas para el desarrollo teórico del género. No nos ocuparemos ahora de la importancia de estas compilaciones en el devenir del microrrelato desde el punto de vista de la ficción, este punto será tratado convenientemente en un capítulo posterior, sino de las introducciones teóricas de estas primeras antologías. La primera colectánea cuyo título posee una referencia explícita a este género sería: *Cuentos y microcuentos. Una antología de la narrativa breve*, publicada en 1978 por Guillermo Castillo-Feliú y citada por Concepción del Valle Pedrosa en su tesis (Del Valle Pedrosa 1992). Pero hemos de esperar varios años para encontrar antologías dedicadas exclusivamente al microrrelato

y cuyos editores reflexionen sobre el género. En estos primeros años destacan dos del año 1990 en Chile y en España. La chilena es obra de Juan Armando Epple y lleva por título *Brevísima relación. Antología del micro-cuento latinoamericano* (1990); la española es de Antonio Ferrer: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990). En ambos casos la importancia del libro es mucho mayor por su valor como catalizador del género que por las aportaciones teóricas al género, pero debemos tenerlas en cuenta en este repaso a la historia de la teoría sobre la minificción.

En estos primeros años las investigaciones sobre el género siguen algunas pautas que se irán repitiendo hasta nuestros días. En estos estudios de los años ochenta y primera mitad de los noventa, los textos narrativos brevísimos reciben nombres variados: minicuento, microrrelato, minificción o cuento breve. Esta indefinición terminológica se mantiene prácticamente hasta la actualidad, como veremos posteriormente. En los artículos de esta época también observamos dos tendencias: por un lado el análisis de la producción de microrrelatos de autores concretos y por otro los intentos de definición del género. En ésta cabe destacar la repetición de ciertos rasgos, entre los que destaca el énfasis en la brevedad como elemento definitorio del género. En los estudios dedicados a autores comprobamos que desde fecha muy temprana los artículos y libros se centran en nombres que hoy en día son considerados como canónicos dentro del microrrelato: Arreola, Borges, Cortázar, Julio Torri, Anderson Imbert, etc. También destaca, en los acercamientos teóricos de la primera mitad de la década de los noventa, la escasez de referencias a la minificción en España. Los especialistas, incluidos los españoles, se centran en autores hispanoamericanos, preferentemente argentinos y mexicanos.

Hemos hecho este breve resumen de los temas que tratan los artículos previos a 1996 porque podemos considerar este año como el inicio de una nueva etapa en el estudio de la minificción. Son varias publicaciones las que configuran la importancia de 1996 en este ámbito: el libro de Violeta Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, que ya hemos comentado; *Elementos para una teoría del minicuento* de Nana Rodríguez Romero; y, sobre todo, el número monográfico dedicado al microrrelato por la *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, coordinado por Juan Armando Epple (Epple: 1996). Vamos a detenernos en este número de *RIB* de 1996, en el que por primera vez encontramos juntos a los principales especialistas en la minificción hispánica.

El monográfico está dirigido por Juan Armando Epple, que, para entonces y como ya hemos indicado, se había ocupado en varias ocasiones de la reflexión teórica sobre el microrrelato. Este especialista chileno se encarga de la introducción, a la que siguen una serie de nombres, citados ya en su mayoría en este repaso, que tratan de definir el género y de ofrecer sus rasgos distintivos. David Lagmanovich señala la raíz modernista de este tipo de narraciones y realiza una sucinta tipología, embrión de la que desarrollará en libros posteriores (Lagmanovich 1996). Este afán taxonómico es mayor en Lauro Zavala, que diferencia tres tipos de relatos breves, según el número de palabras; el profesor mexicano apuesta por el término “cuento ultracorto” para los que poseen menos de 200 palabras (Zavala 1996). Violeta Rojo, por su parte, relaciona el minicuento con una gran variedad de géneros afines y señala la importancia que en él adquiere la parodia (Rojo 1996). Las argentinas Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo definen el microrrelato como una categoría transgenérica y enumeran las operaciones transtextuales que se dan en los textos de este género (Tomassini y Colombo 1996). De gran interés son los artículos que en este número de *RIB* ofrecen tanto Enrique Yepes como Francisca Noguero. El primero realiza una descripción del microrrelato, confrontando sus rasgos con las teorías que esboza Italo Calvino en su libro póstumo *Seis propuestas para el nuevo milenio* (Yepes 1996). El resultado de este estudio sitúa al minicuento como un género que posee la mayoría de los rasgos que según Calvino iba a tener la literatura del siglo XXI. Similar es el estudio que Francisca Noguero hace de la minificción en clave posmoderna (Noguero 1996). En primer lugar repasa las características esenciales de la postmodernidad, para ir poco a poco viendo su adecuación a los rasgos del microrrelato.

Estos siete ensayos configuran un primer acercamiento completo y polifónico a la teoría de la minificción y si bien la mayoría de ellos se detienen en la mera definición y taxonomía, necesaria por la novedad del género, otros, como los citados Noguero y Yepes, relacionan el microrrelato con dos teorías literarias modernas. El resto de artículos del monográfico de *RIB* se ocupan de la obra de autores concretos o del cultivo del género en un país. Laura Pollastri se centra en las minificciones de Arreola (Pollastri 1996), Rhonda Dahl Buchanan en el libro *Casa de geishas* (1992) de la argentina Ana María Shua (Buchanan 1996), mientras que Dolores Koch repasa la narrativa breve de Virgilio Piñera (Koch 1996). Los otros dos artículos que faltan para completar los doce que componen este número están dedicados al mismo tema: la minificción en Venezuela; pero mientras que Julio Miranda realiza un panorama general (Miranda

1996), Andrea Bell se centra en tres autores del país sudamericano: Luis Brito García, Gabriel Jiménez Emán y Eduardo Liendo (Bell 1996). Además de estos doce artículos, existe en este número de *RIB* otro texto de gran importancia en el tema que estamos tratando. Bajo el nombre de “Rescate bibliográfico” (Bustamante Zamudio y Kremer 1996), se reproduce la introducción y una selección de textos de la *Antología del cuento corto colombiano* (1994) de Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio.

Este pionero monográfico, en el que además de los artículos y reseñas encontramos una antología de minicuentos, nos muestra varios aspectos del estado de los estudios sobre el microrrelato en 1996. En primer lugar el hecho mismo de su publicación muestra el interés creciente que por el tema se tenía en el Hispanismo. También hemos de señalar la práctica ausencia de referencias al microrrelato en España, centrándose el número en Hispanoamérica. Podemos constatar además la indefinición del género, aspecto que se observa en la necesidad de la mayoría de los artículos de ofrecer sus características y por la variedad de términos empleados para referirse al objeto común de análisis. Este hecho, una constante en toda la historia del estudio de la minificción, se puede comprobar al observar que son hasta nueve los vocablos empleados en los trece títulos de los artículos y la reseña como términos para referirse al género: cuento brevísimo, microrrelato, minicuento, cuento ultracorto, minificción, microcuento, cuento breve, cuento corto y *short short story* (éste en inglés por ser la lengua en el que está escrito el texto de Buchanan).

Siguiendo con este repaso que estamos realizando de los principales hitos del estudio de la minificción, en el mismo año 1996 nos encontramos con una nueva tesis dedicada a este tema, pero, como suele pasar con este tipo de libros, de escasa repercusión por quedar inédita. El título es *Estructuras narrativas mínimas en la literatura hispanoamericana*, y su autor es Carlos E. Paldao, de la George Washington University. Se da la circunstancia que por estas fechas Paldao era el editor de la *RIB*, y fue él el que le pidió a Juan Armando Epple que coordinara el número de 1996 dedicado al microrrelato.

El siguiente momento clave para el desarrollo teórico del minicuento es 1998, año en el que por primera vez se celebra un congreso dedicado exclusivamente al tema. Debemos tener en cuenta que algunas de las aportaciones que ya hemos citado eran en su origen ponencias en encuentros científicos. Sin ir más lejos, el primer artículo de Dolores Koch era originariamente una intervención en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pero hasta ese 1998 los especialistas en

minificción no organizan una cita sobre la materia. El dinamizador del encuentro fue el profesor Lauro Zavala y el acto tuvo lugar en la Casa Universitaria del Libro de la Ciudad de México durante el 17 y 18 de Agosto de 1998. En este primer congreso se dieron cita doce investigadores y las actas fueron publicadas en los dos primeros números de la revista *El cuento en red*, dirigida por el propio Zavala.

En estas actas podemos observar los temas que se trataron en dicho congreso y los participantes, entre los que vuelven a aparecer nombres que ya hemos encontrado en los artículos y libros repasados y que se van configurando como los más conspicuos y persistentes estudiosos de la minificción hispánica. El profesor Zavala realiza en su intervención un remedo del conocido y ya citado libro de Italo Calvino con sus “Seis propuestas para la minificción” (Zavala 2000b). Los rasgos que señala para el microrrelato son: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad. También vemos este afán por buscar la definición del género en la intervención del argentino Raúl Brasca, en la cual defiende que las dos principales características del género serían “la concisión y la intensidad expresiva” (Brasca 2000: 3). En los dos números de *El cuento en red* que recogen las actas del congreso, el primero y el segundo, encontramos sendos artículos de Dolores Koch. En el primero hace una tipología de las prosas breves y relaciona al microrrelato con diversos géneros afines (Koch 2000), mientras que en el segundo repasa los mecanismos que utilizan los escritores para conseguir la brevedad en la minificción y diferencia entre mini-cuento, variedad brevísima del cuento, y micro-relato, con rasgos propios diferentes al cuento (Koch 2001). Entre las intervenciones teóricas recogidas en estas actas destaca también las de Juan Armando Epple, que relaciona el microrrelato con las novelas de estructura fragmentaria (Epple 2000a).

El resto de artículos que estudian la minificción en estos dos números, eco como ya hemos indicado del Primer Coloquio de Minificción, optan por acercarse al género en un país o en un autor. Así, Violeta Rojo se centra en Venezuela, Lauro Zavala en México, Rosario Alonso en Elena Poniatowska, Henry González en los minicuentos de Macedonio Fernández, Alfredo Salazar en los de Eduardo Galeano y Graciela Tomassini en *Rajatabla* (1970), libro de Luis Britto García. Por su parte, Karla Paniagua ofrece una perspectiva minificcional de los poemas en prosa de Cristina Peri-Rossi, mientras que Augusto Monterroso merece la atención de dos especialistas: Blanca Inés Gómez y Karla Seidy Rojas.

Según se anunciaba en las actas del Primer Coloquio Internacional de

Minificción, la siguiente cita se iba a celebrar en Sevilla, en el año 2000. Sin embargo el acto se retrasó dos años y finalmente fueron la ciudad de Salamanca y la profesora Francisca Noguero las anfitrionas del II Congreso Internacional de Minificción, que se celebró en Noviembre de 2002. Un año y medio después salieron a la luz las actas del congreso, editadas por la propia Noguero bajo el nombre de *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (Noguero 2004). Estas actas, y según reconoce la editora en el prólogo, se ven enriquecidas por varios textos teóricos de especialistas que no pudieron participar en el congreso. En esta misma introducción, Noguero señala un aspecto fundamental en este tipo de libros: la reflexión teórica sobre la minificción va casi siempre acompañada por textos de ficción de autores que participaron en los actos. La brevedad del género permite el acomodo en las actas de los congresos de microrrelatos que ejemplifiquen lo expuesto por los críticos. Este hecho configura en cierta manera estos libros como antologías del género. Ahora lo que nos interesa es detenernos en los temas que se trataron en este encuentro del 2002.

De nuevo la definición del género y la terminología centran una parte importante de las intervenciones. Antonio Fernández Ferrer señala la importancia de lo sobreentendido y de la elipsis y ante la dificultad de su definición opta por nombrarlo mediante un símbolo: η (Fernández Ferrer 2004). Lauro Zavala establece cuatro fronteras en la minificción (genológica, fractal, de la recepción y serial) y cinco subtipos del género (Zavala 2004). Dos de los artículos están dedicados a relacionar el microrrelato con sendos géneros: Miguel Gomes defiende su cercanía al epigrama (Gomes 2004), mientras que Rosario Alonso y María Vega de la Peña hacen lo propio con el haiku (Alonso y Vega de la Peña 2004). En este congreso se les dio voz a los autores de minicuentos, no sólo mediante la ya señalada antología, sino también con intervenciones teóricas propias como las de Fabián Vique, Guillermo Samperio o Armando José Sequera.

No faltaron en este segundo encuentro monográfico dedicado al microrrelato los estudios dedicados a países concretos, Brasil, Panamá y México, y a la obra de autores. Entre estos últimos estudios debemos señalar que por primera vez en esta serie de congresos aparecen ponencias dedicadas a escritores españoles. Así, Fernando Valls rescata los *Crímenes ejemplares* de Max Aub (Valls 2004), mientras que Irene Andres-Suárez se ocupa de un autor contemporáneo: Juan José Millás (Andres-Suárez 2004). El resto de análisis dedicados a escritores, hispanoamericanos todos, se centran en la obra minificcional de nombres ya clásicos del género como Julio Torri, Juan José Arreola,

Augusto Monterroso o Alfredo Armas Alfonzo y de otros más recientes como Ana María Shua, Guillermo Samperio o Rafael Courtoisie.

Tampoco faltan en estas actas los acercamientos a las antologías, mecanismo difusor de gran importancia en el género, como los que realizan Violeta Rojo y Raúl Brasca. El volumen se completa con una sección novedosa en este campo, que la editora tituló “Trabajar con minificción”, y que consta de tres interesantes estudios de las posibilidades didácticas del género. El primero de los artículos es de Henry González y se basa en un proyecto que realizaba en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, mediante el cual se trabajaba con la potencialidad del minicuento combinado con las TICs (Henry González 2004). Basándose en su experiencia en la enseñanza del español como lengua extranjera en Australia, María Elena Lorenzin expone los resultados de la utilización de microrrelatos en este ámbito didáctico (Lorenzin 2004). Por último, Clara Obligado ofrece su perspectiva docente del uso de la minificción en los talleres de escritura creativa (Obligado 2004).

Siguiendo la alternancia iniciada en esta serie de encuentros, el III Congreso Internacional de Minificción se celebró de nuevo en América, dos años después del salmantino. Así, la cita tuvo lugar entre el 24 y el 26 de Agosto de 2004 en la Universidad de Playa Ancha, Chile, y fue organizado por esta entidad y la Universidad de Oregón (Estados Unidos), donde imparte clases Juan Armando Epple. Los aspectos que se trataron en esta tercera edición fueron algunos de los habituales caballos de batalla: el estatuto de género del microrrelato, la importancia del receptor y del emisor, las antologías o el fragmento como minicuento. También se analizó la obra minificcional de autores clásicos del género como Augusto Monterroso, Ramón Gómez de la Serna o Jorge Luis Borges. Más singular fue la presentación de varias ponencias dedicadas a la minificción en otros idiomas; David Lagmanovich se ocupó de los microrrelatos hispánicos en las antologías anglosajonas, Ana María Mopti de Kiorcheff. Silvia Martínez Aráoz de Baudelaire y María Alejandra Olivares de los minicuentos de la caribeña Jamaica Kincaid.

En el año 2006 los especialistas del microrrelato hispánico volvieron a cruzar el Atlántico, para celebrar el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). La impulsora de que el país helvético acogiera este encuentro fue Irene Andres-Suárez, catedrática de dicha universidad y una de las habituales dinamizadoras del estudio del minicuento. Entre los días 6 y 8 de Noviembre de 2006 y en sesiones de mañana y tarde, un gran número de críticos y escritores tanto americanos

como europeos discutieron sobre diversos aspectos del género. Las actas, como viene siendo habitual, fueron publicadas dos años más tarde por la editorial española Menoscuarto (Andres-Suárez y Rivas 2008). En ellas encontramos un prólogo doble muy interesante, escrito por Irene Andres-Suárez, en el que en primer lugar se realiza un estado de la cuestión, al modo del que estamos haciendo aquí nosotros, tras el cual se ofrece una perspectiva de un tema polémico en este campo: la nomenclatura. Andres-Suárez se opone a considerar “microrrelato” y “minificción” como términos sinónimos, definiendo éste último como un hiperónimo que engloba al primero y a otras formas literarias brevísimas (Andres-Suárez y Rivas 2008: 20).

El libro que recoge las intervenciones en este IV Congreso se estructura, como viene siendo habitual, en tres secciones diferenciadas: la primera dedicada a la teoría del microrrelato, la segunda al estudio de la obra de autores concretos y la tercera a la reflexión teórica de escritores que cultivan el género. Entre los artículos teóricos destaca en primer lugar el de David Roas, que reflexiona sobre la consideración de género del microrrelato. Para Roas el minicuento no sería un género narrativo autónomo, sino “una variante más, entre muchas posibles, del cuento literario” (Roas 2008: 47). Se basa para sostener esta afirmación en que todos los rasgos que definen el microrrelato aparecen también en el cuento literario. Otros aspectos que por primera vez se trataron en este congreso fueron la presencia de lo fantástico en el microrrelato (Casas 2008), la aplicación al género de las nociones de canon y corpus (Lagmanovich 2008) y de kitsch (Occhiuzzi 2008). También destacan los estudios sobre los primeros cultivadores del microrrelato, tanto en Hispanoamérica (Epple 2008) como en España (Ródenas 2008).

En cuanto a las investigaciones dedicadas a autores concretos, llama la atención la presencia mayoritaria de escritores de minificción españoles entre las páginas de estos acercamientos teóricos. Como vemos, el interés de los especialistas por el microrrelato escrito en España ha ido creciendo año a año, y en este congreso de 2006 encontramos ya artículos sobre las minificciones de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Álvaro Cunqueiro, José Jiménez Lozano y José María Merino. Entre los escritores hispanoamericanos estudiados aparecen Juan Filloy o Macedonio Fernández.

De gran interés son también las reflexiones teóricas de los creadores, que se incluyen como última sección del libro. Bajo el marbete de “Testimonio de escritores” asistimos a un variado conjunto de aportaciones que tratan de aportar su grano de arena a la definición del género. Algunos como Javier Tomeo comentan sus libros de minificción, otros como Juan Pedro Aparicio se aventuran a ofrecer un nuevo término

(“cuánticos” los llama el autor leonés) o a ocuparse de rasgos concretos como el título, es éste el caso de la parte central de la intervención de Luis Britto García. De especial interés son las poéticas de Raúl Brasca y de José María Merino; el primero se ocupa, entre otros aspectos, de uno de los temas más polémicos cuando se habla del género: la pertinencia de que los antólogos seleccionen textos breves pertenecientes a un relato mayor, una novela por ejemplo, y los presenten como microrrelatos. Brasca defiende esta actividad “recreadora”, frente a la crítica de algunos especialistas, señalando lo siguiente: “Las microficciones de lector son, en mi opinión, un aporte a la lectura” (Brasca 2008: 199). Excepcional por su originalidad y acierto es la aportación de Merino, dispuesta en forma de una serie de 25 microrrelatos y un anexo de “Diez cuentines congresistas” que tratan con mucho humor los temas habituales de discusión de este campo teórico (Merino 2008).

El siguiente de los congresos internacionales dedicados en exclusiva a la minificción, se celebró en Noviembre de 2008 en Neuquén (Argentina), bajo la dirección de Laura Pollastri. A pesar de que aún no han sido publicadas las actas, vamos a repasar también cuáles fueron los principales temas tratados en este encuentro. En primer lugar hemos de destacar la lógica presencia mayoritaria de especialistas argentinos y chilenos, y el gran número de ponentes, casi un centenar, que se reunieron en la Universidad Nacional del Comahue entre el 10 y el 12 de Noviembre de 2008. El tema de la terminología volvió a ser discutido en estas jornadas, especialmente la diferencia entre microrrelato y minificción que volvió a defender Irene Andres-Suárez. Entre los aspectos que se trataron debemos destacar las mesas dedicadas a las relaciones con el teatro, a la importancia de las revistas, los blogs y la radio en la difusión del género, al minicuento en la psicología, a los géneros afines o al uso esta forma narrativa como herramienta didáctica. Especial interés entre las ponencias tuvo la de Robert Shapard, que ofreció su visión, como teórico y antólogo, de los microrrelatos en la literatura anglosajona. Entre los creadores cuya obra minificcional fue objeto de estudio podemos señalar a Jorge Luis Borges, Andrés Neuman, Federico García Lorca, Luisa Valenzuela, David Lagmanovich o Marco Denevi.

No faltaron tampoco en este IV Congreso los autores, que también en un número elevado participaron en las lecturas colectivas de sus narraciones. A la presencia de creadores ya conocidos en este ámbito como Ana María Shua, Luis Britto, Pía Barros o David Lagmanovich, se sumaron un gran número de autores jóvenes como Alejandro Bentivoglio, Orlando Romano, Juan Romagnoli o Luz Sepúlveda.

El último congreso internacional de minificción celebrado hasta la fecha, tuvo lugar en Bogotá (Colombia) los días 13, 14 y 15 de Octubre de 2010, bajo la dirección de Henry González. En él las comunicaciones y las conferencias plenarias se ocuparon de algunos de los temas que vienen siendo habituales en estos encuentros. Además, se decidió que la siguiente edición de esta cita bienal se celebrara en Berlín en 2012.

Junto con esta serie de congresos de vocación internacional, aunque casi siempre dentro del ámbito de la literatura en español, se han celebrado también en los últimos años una serie de encuentros importantes para el desarrollo del estudio del microrrelato. Como en todos los campos relacionados con la minificción, su presencia en congresos literarios se ha incrementado especialmente a partir del año 2000. La primera de estas citas donde el minicuento fue protagonista parcial se celebró en Madrid en el año 2000: el X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Dentro de este encuentro, dedicado al cuento en la década de los noventa, se presentaron ocho ponencias centradas en el microrrelato. Como se puede comprobar en las actas del Seminario, publicadas un año después, en este primer encuentro español de especialistas de minificción, aunque a nivel parcial como debemos recordar, existe un equilibrio entre las intervenciones que versan sobre aspectos generales y las que se ocupan de autores concretos.

En este volumen se encuentra uno de los primeros acercamientos teóricos de Fernando Valls, crítico de gran importancia en la expansión del género, al microrrelato. Valls realiza un exhaustivo repaso a los nombres más importantes de la minificción española, desde los pioneros hasta los autores de los años noventa (Valls 2001). Además, enumera los rasgos que definen este género y se detiene en el microrrelato escrito en catalán. Otra gran especialista española en el minicuento, Irene Andres-Suárez, también participó en este congreso, y en su artículo aporta una tipología del género e indica dos tendencias significativas: la lírica y la humorística (Andres-Suárez 2001).

Los otros seis artículos de estas actas se pueden dividir en dos grupos simétricos. El primero estaría formado por aquellos críticos que analizan obras concretas o antologías; así, encontramos estudios del libro *Historias Mínimas* de Javier Tomeo (González Hurtado 2001), de *Misterios de las noches y los días* de Juan Eduardo Zúñiga (Imboden 2001) y de tres antologías latinoamericanas (Bados Ciria 2001). El segundo de los grupos incluiría tres intervenciones en las que se relaciona el microrrelato con otros géneros afines: el poema en prosa (Jiménez Arribas 2001), la anécdota (Tejero

Alfageme 2001) y la fábula (Turpin 2001).

Siguiendo con los encuentros españoles de ámbito nacional, el primero dedicado íntegramente a la minificción se celebró en Noviembre de 2006 en la Universidad de Valladolid. Esta cita no fue un congreso, sino unas jornadas impartidas por unos pocos especialistas y contó también con la presencia de varios escritores españoles. El evento fue organizado por la Cátedra Miguel Delibes y coordinado por la profesora Teresa Gómez Trueba. Una vez más, y gracias a las actas del encuentro publicadas en 2007, podemos comprobar qué temas fueron tratados por los participantes. Volvemos a encontrar en el acto a Irene Andres-Suárez y a Fernando Valls que se ocupan respectivamente de definir el microrrelato señalando sus principales características (Andres-Suárez 2007) y de realizar un decálogo sobre el género (Valls 2007a). De gran interés es el artículo de Domingo Ródenas, que hizo un certero análisis de los aspectos que se deben acometer en el estudio del microrrelato, desde una triple perspectiva: teórica, crítica e histórica (Ródenas 2007). Los otros dos ensayos versan sobre dos autores españoles: Juan Ramón Jiménez (Gómez Trueba 2007) y Francisco Ayala (Altisent 2007).

Estas cinco intervenciones teóricas se completan en las actas de las Jornadas, tituladas *Mundos mínimos* (2007), con una poética del escritor José Jiménez Lozano (Jiménez Lozano 2007) y con una guía de lectura donde Valls enumera los libros imprescindibles de la minificción hispánica (Valls 2007b). La segunda parte del volumen está compuesta por una amplia selección de los microrrelatos que fueron leídos durante el encuentro vallisoletano. Entre los creadores antologados, que aportan, salvo alguna excepción, una decena de textos cada uno, encontramos nombres ya consagrados como Julia Otxoa, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, José Jiménez Lozano y Antonio Pereira, y otros más jóvenes como Andrés Neuman, Roberto Lumbreras, Pedro Ugarte y Francisco Silvera.

El siguiente congreso dedicado en exclusiva al microrrelato en tierra española tuvo lugar en Málaga, en Noviembre de 2008, bajo el nombre de “Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato”. Periódicamente el Departamento de Filología Española y de Teoría de la Literatura de la Universidad de Málaga organiza un congreso dedicado a un autor o a un tema de especial interés en el estudio de la Literatura Española. El hecho de que para la edición del 2008 eligiera el microrrelato como objeto de estudio es muestra de la vigencia del género en España. En este encuentro, que duró cinco días, participaron ocho ponentes, cuatro escritores y veintidós

comunicantes; además, hubo una mesa redonda dedicada a la difusión del género. Se pueden consultar los resultados de este importante congreso, el primero de esta magnitud centrado en la minificción española, en las actas del mismo: *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato* (2009).

Entre las ponencias, luego publicadas en el citado volumen, hubo algunas de perfil más teórico, como las dedicadas a las formas mixtas o la perspectiva posmoderna del género, otras más históricas, centradas en los autores de la Vanguardia o en los de las últimas décadas, y otras que analizaron los microrrelatos de autores concretos como Juan Ramón Jiménez, Camilo José Cela, Rafael Pérez Estrada o Esteban Padrós de Palacio. En las comunicaciones algunos de los temas teóricos tratados fueron la intertextualidad, lo autobiográfico, el espacio o la relación de la minificción con las canciones o con la fotografía. Entre los autores estudiados por los comunicantes encontramos literatos canónicos como Ana María Matute, Julia Otxoa, Juan Pedro Aparicio, José María Merino o Luis Mateo Díez, con otros menos estudiados como Gustavo Martín Garzo, Santiago Eximeno, José Herrera Petere o Álvaro Tato. Este congreso también contó con la presencia de escritores de minicuentos, Julia Otxoa, Andrés Neuman, Juan Pedro Aparicio y Fernando Iwasaki, y con la organización de un concurso de microrrelatos, en el que participaron alumnos de la Universidad de Málaga.

Continuando con los congresos nacionales de minificción, nos vamos a ocupar a continuación de los celebrados en Argentina, un país decisivo para el desarrollo del género tanto literaria como académicamente. En los últimos años se puede percibir una gran presencia del microrrelato en este tipo de encuentros del país sudamericano. El primer congreso dedicado en exclusiva al género tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Buenos Aires. El acto, celebrado en Junio de 2006, recibió el nombre de I Encuentro Nacional de Microficción, y las actas del mismo fueron publicadas en 2008 con el nombre de *La pluma y el bisturí* (Bianchi *et al.* 2008).

Al contrario de lo que es habitual en estos casos, el congreso fue organizado por tres escritores, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (aunque esta última también es profesora), y reflejo de ello es la ordenación de las actas, en las que aparece en primer lugar una antología de los microrrelatos leídos por los creadores participantes en el encuentro. Esta muestra de textos nos hace ver la participación de escritores no sólo argentinos, que obviamente fueron la mayoría, sino también mexicanos, venezolanos, chilenos y españoles. Algunos de estos autores, en concreto José María Merino, Luisa Valenzuela y Ana María Shua, ofrecieron sus reflexiones y consejos a

escritores noveles. En cuanto a los estudios teóricos, volvemos a encontrar reflexiones sobre el género, el examen de la minificción de autores concretos, especialmente argentinos, el análisis de revistas y antologías y de los microrrelatos en el aula y en los medios de comunicación.

Otro encuentro dedicado en exclusiva al microrrelato y celebrado en Argentina, fueron las Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, que tuvieron lugar en el año 2007 en la Universidad Nacional de Tucumán. En octubre de 2009 se celebraron en Rosario las “Terceras Jornadas Nacionales de Minificción”, centradas en el género en la literatura escrita en español y en inglés. También debemos citar, por su importancia, la presencia del estudio del minicuento en los Congresos Internacionales de Literatura organizados por el Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad de Mar del Plata. En el primero de estos congresos, celebrado en diciembre de 2001, Guillermo Siles coordinó una mesa dedicada a lo que llamó el “relato breve”. En ella participaron especialistas en el microrrelato como el propio Siles, Laura Pollastri o Gabriela Espinosa. La segunda edición de estos encuentros literarios de Mar del Plata, que tuvo lugar en noviembre de 2004, contó con otra mesa temática, coordinada en este caso por Laura Pollastri bajo el marbete de “La minificción latinoamericana”. Además, se leyeron otras intervenciones fuera de esta mesa sobre la minificción de Julio Cortázar. En el tercero de estos congresos, celebrado en abril 2008, especialistas como Laura Pollastri o Silvia Mellado también hablaron sobre el microrrelato en sus intervenciones.

Otro país que ha prestado gran interés a la minificción en los últimos años es Chile. Los dos primeros congresos dedicados en exclusiva al género se celebraron en 2007 y 2008, y al contrario de los que hemos resumido hasta ahora, no fueron organizados por una universidad, sino por una asociación: Corporación Letras de Chile. El primero de estos encuentros lleva por nombre “Sea breve, por favor”, y se celebró en Santiago y en Valparaíso en Agosto de 2007. En él participaron esencialmente escritores y especialistas chilenos, aunque también contó con la presencia de la profesora española Francisca Noguero. El siguiente de estos encuentros, “Sea breve, por favor. II encuentro chileno de Minificción”, se celebró en Noviembre de 2008 en Santiago y destacó por llevar la lectura de microrrelatos a varios institutos de secundaria la ciudad. La tercera edición de esta reunión nacional chilena, tuvo lugar entre el 30 de Mayo y el 2 de Junio de 2011 en Valparaíso.

El Primer Encuentro Nacional de Minificción de Colombia, otro de los países que se muestran atentos al desarrollo del género, se celebró los días 30 y 31 de Octubre

de 2008 en Bogotá, en las instalaciones de la Universidad Nacional y fue organizado por HIMINI. Bajo estas siglas está el Grupo de Investigación en Hipermedia, Minificción, Literatura y Lenguaje, que desde el año 2000 viene trabajando en el minicuento bajo la dirección de Henry González. En el congreso, centrado esencialmente en la minificción colombiana, se conjugaron ponencias teóricas, lecturas de textos y mesas redondas sobre el tema. Este Congreso Nacional fue precedido por una serie de encuentros regionales que, durante el 2007 y el 2008, se ocuparon de la minificción en citas celebradas en Bogotá, Tolima, Córdoba y Nariño. También en México, concretamente en la UNAM, han tenido lugar varios encuentros dedicados a la narrativa brevísima.

Finalizado este repaso a los congresos que se han ocupado de la minificción hispánica, vamos ahora a centrarnos en las revistas, otro ámbito de gran importancia para comprobar los derroteros que ha seguido nuestro campo de estudio. Hemos de recordar aquí el carácter pionero del número de 1996 de la Revista Interamericana de Bibliografía, vital para el desarrollo del género y que ya hemos comentado. La presencia de monográficos dedicados al microrrelato en publicaciones de carácter académico es fiel reflejo del interés que despierta el género en muchos especialistas. Comencemos con una revista cuyo origen está asociado a la minificción: *El Cuento en Red*, dirigida por el profesor mexicano Lauro Zavala. Como ya citamos anteriormente, los dos primeros números de esta publicación digital funcionan como actas del Primer Congreso Internacional de Minificción, y datan del año 2000. Desde entonces *El cuento en red* ha acogido en sus páginas electrónicas numerosos artículos dedicados al minicuento, que comparte protagonismo con el cuento. Hasta la fecha han sido varios los monográficos que esta publicación ha dedicado a la minificción, mientras que en otros comparte protagonismo con el cuento. Además de incluir algunos textos de ficción, *El cuento en red* incluye reseñas de libros de microrrelatos, así como inventarios bibliográficos sobre el tema.

La revista estadounidense *Hostos Review* dedicó en 2009 su número 6 a la minificción en Latinoamérica. Bajo el título de “Antes y después del dinosaurio: el microrrelato en América Latina” y con la dirección de Dolores Koch, el volumen recoge artículos, entrevistas y textos de ficción. Entre los primeros, podemos leer trabajos de especialistas habituales en estos monográficos como Juan Armando Epple, Irene Andres-Suárez, Violeta Rojo, Laura Pollastri y Lauro Zavala.

En España la revista *Quimera* dedicó en 2002 sendos monográficos al género,

auspiciados por su director, Fernando Valls. El primero de ellos, el número 211-212 de esta publicación, fue coordinado por Lauro Zavala y se centraba en el microrrelato hispanoamericano. Recoge artículos sobre aspectos como la literariedad de los textos más breves, los temas políticos en la minificción o su relación con géneros como la anécdota o el aforismo. Asimismo, otros especialistas se ocuparon de los minicuentos de escritores como Augusto Monterroso o Enrique Anderson Imbert, o realizaron un panorama de la minificción en países como Panamá o Colombia o en toda Latinoamérica. Más singulares son los acercamientos al microrrelato coreano y a la presencia de Japón en el minicuento hispanoamericano que encontramos también en este número. Unos meses después, *Quimera* completó su acercamiento al género con una edición dedicada al microrrelato español. En la introducción de este número 222, Fernando Valls y Rebeca Martín establecen la genealogía de la minificción en nuestro país, que será completada a lo largo del monográfico con estudios dedicados a autores como Ana María Matute, Max Aub, José Jiménez Lozano o Javier Tomeo. El número se completa con las reflexiones de dos escritoras que han cultivado el género, Cristina Peri Rossi y Julia Otxoa, con el testimonio de la antóloga Clara Obligado, y con un panorama bibliográfico del microrrelato español.

Más reciente es el siguiente monográfico que vamos a analizar, pero su importancia es si cabe mayor por tratarse de una publicación señera en la filología española: *Ínsula*. Bajo la coordinación de nuevo de Fernando Valls, el número 741, publicado en septiembre de 2008, llevó por título: “El microrrelato en España: tradición y presente”. En él se conjugaban de nuevo los ensayos teóricos generales con los que se centraban en un escritor concreto. Entre los primeros se estudiaban los rasgos definitorios del género, las estrategias emisoras y receptoras que pone en juego el minicuento y la presencia del motivo del doble. Entre los autores estudiados encontramos de nuevo nombres que se van configurando como clásicos del minicuento como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo y José María Merino, con otro que hasta ahora no había recibido tanto trato por parte de la crítica especializada: el hispanomexicano José de la Colina.

Para completar este repaso a los monográficos dedicados al estudio de la minificción en revistas españolas, debemos citar el número 46 de *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*. Esta edición, publicada en 2007, incluyó bajo el marbete de “Las minificciones en el aula”, cinco estudios centrados en las posibilidades didácticas del minicuento.

En cuanto a la prensa de información general, podemos citar la presencia que tuvo el microrrelato en la edición del 1 de Septiembre de 2007 del diario *El País*. En el suplemento cultural *Babelia* se incluía una entrevista a José María Merino, autor y teórico ocasional de la minificción, así como una pequeña antología y la definición del minicuento por parte de varios críticos y escritores. En *El Mundo Libro*, sección digital de la web del diario español *El Mundo*, también se le dedicó un espacio a la reflexión teórica sobre el microrrelato. Pedro de Miguel escribió un artículo titulado “El microrrelato: ese arte pigmeo”, que completó con una breve antología. Sirvan estos dos ejemplos puntuales pero importantes, se trata de los dos principales diarios de España, para observar cómo a veces los periódicos ceden su espacio a la reflexión teórica sobre este tipo de narraciones.

Dejando a un lado los estudios colectivos que acabamos de repasar, tanto los congresos como los monográficos de las revistas, vamos a ocuparnos ahora de los libros que hasta ahora han sido dedicados de manera exclusiva al estudio de la minificción. Lo primero que hemos de señalar es que no han sido muy numerosos, pero algunos de ellos han sido decisivos para el desarrollo de este campo. Ya citamos anteriormente las obras de Violeta Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, y de Nana Rodríguez Romero, *Elementos para una teoría del minicuento*, ambas publicadas en el año 1996.

Entre los libros monográficos de un autor ha habido varios de especial importancia en el desarrollo de la teoría del género. Por su repercusión a ambos lados del Atlántico debemos citar en primer lugar *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) de David Lagmanovich. Este profesor y escritor argentino ya había publicado en 1999 un libro sobre el tema, titulado simplemente *Microrrelatos* (1999), que se había centrado más en el microrrelato latinoamericano y especialmente en el escrito en Argentina. El libro de 2006, considerado unánimemente una referencia en la teoría de la minificción, se enriquece del desarrollo del estudio del género que se produjo en los primeros años del siglo XXI. Lagmanovich organiza su obra en las dos secciones casi simétricas que anuncia en el subtítulo: teoría e historia. Comienza la primera de las dos partes con el habitual repaso a la terminología empleada para referirse al género, señalando la concisión como rasgo esencial del microrrelato; después estudia su relación con otros géneros cercanos, deteniéndose en el poema, y las características de los minicuentos más breves. Acaba la parte teórica del libro con una tipología en la que establece cinco clases de microrrelatos.

La parte histórica del libro de Lagmanovich se caracteriza por su exhaustividad

y por la utilidad de los grupos generacionales que establece. Los autores, de los que va indicando las obras en las que publican minicuentos, se agrupan en cuatro etapas: “precursores e iniciadores”, “clásicos”, “hacia el microrrelato contemporáneo” y “el microrrelato hoy”. Este repaso destaca por el gran número de creadores que Lagmanovich cita y por la creación de un canon formado por cinco autores “clásicos” del género: Arreola, Borges, Cortázar, Denevi y Monterroso. Este libro se completa con un “intermedio”, en el que el autor se ocupa de los microrrelatos en otras lenguas, con un “manual de instrucciones”, sobre la escritura, la lectura y el análisis de minicuentos, y con una útil “crono-bibliografía” que abarca desde 1988 a 2006. Además, este volumen teórico de Lagmanovich se complementa con una antología del microrrelato hispánico publicado un año antes en la misma editorial española, Menoscuarto (Lagmanovich 2005).

Otro de los especialistas que ha trabajado profundamente en el microrrelato en los últimos años es Lauro Zavala. Su presencia en diversos congresos sobre el género y su labor como director de *El cuento en red* se completa con la publicación de un libro dedicado en exclusiva a este tema: *La minificción bajo el microscopio*, que apareció en 2005 en su edición colombiana y en 2006 en la mexicana. Siguiendo esta última versión vemos la heterogeneidad del volumen, que recoge en algunos casos artículos ya publicados por Lauro Zavala. Además del habitual repaso a los rasgos definitorios y a las relaciones con géneros cercanos, de la realización de una tipología y del estudio de la minificción de autores concretos, este libro destaca por el análisis de tres microrrelatos concretos de Borges, Monterroso y Cortázar. El volumen se completa con una entrevista en la que Zavala comenta su libro *El dinosaurio anotado* (2002), con un útil glosario sobre términos relacionados con la minificción y con una nutrida bibliografía.

Para completar este repaso a los libros monográficos dedicados a la minificción desde una perspectiva transversal, luego nos ocuparemos de los que se centran en un país concreto, debemos citar varias obras más. En 2007 el argentino Guillermo Siles publicó *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*, que refleja su tesis doctoral, presentada en la Universidad Nacional de Tucumán. También debemos recordar el libro de Liliana Aguilar *El cuento breve. Y de cómo el espacio se fugó de la hoja* (1997); *Cuento y minicuento* de Angela María Pérez Beltrán (1997); *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano* (1997), publicado por Rodrigo Díaz Castañeda y Carlos Parra Rojas y *Comprensión lectora y producción*

textual. Minificción hispanoamericana de Graciella Tomassini y Stella Maris Colombo (1998).

Entre los libros que se ocupan del estudio del microrrelato en países concretos destacan *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano. Siglo XX* (2003) de Javier Díaz Perucho y, sobre todo, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (2008) de Fernando Valls. Este volumen se puede considerar como la primera obra que estudia íntegramente el microrrelato escrito por autores españoles. La obra de Valls recoge una serie de artículos que el autor ya había publicado sobre la minificción, y que son revisados en muchos casos, junto con algunos inéditos. 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. Pero lo más interesante quizá de este libro sea el artículo que da nombre a la colección, “Soplando vidrio”, y que originariamente fue una intervención del autor en el I Encuentro Nacional de Microficción de Argentina. Realiza Valls en este capítulo un exhaustivo censo de autores que cultivaron el microrrelato en España en la segunda mitad del siglo XX, y que normalmente pasan desapercibidos. Como ya denunció algún crítico, las historias de la minificción en España suelen realizar un paréntesis entre las obras de Max Aub y Ana María Matute, de los años 50, y el resurgimiento del género a finales de los 80 y en los 90. La investigación realizada por Valls aporta una total de dieciocho nombres que llenan este vacío, y entre los que encontramos nombres tan importantes en la literatura peninsular como Camilo José Cela, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio o Medardo Fraile.

La otra gran especialista en el microrrelato español, Irene Andres-Suárez, también ha publicado un insoslayable libro sobre el género. Se trata de *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010), 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. Para finalizar con este repaso a los libros sobre el minicuento, debemos citar la antología de textos teóricos que David Roas preparó para la editorial Arco/Libros y que lleva por título *Poéticas del microrrelato* (2010). En él encontramos artículos de Violeta Rojo, Francisca Noguerol o José Luis Fernández Pérez.

No queremos olvidar en este capítulo dedicado al estado de la cuestión, la importancia que en el desarrollo teórico y, especialmente, literario del género ha tenido Internet. A través de innumerables blogs y páginas webs se ha difundido el minicuento, tal y como estudiaremos en el capítulo 3.2 (dedicado a las formas de difusión) de nuestro trabajo.

Como hemos podido comprobar a través de este repaso a los estudios del microrrelato, este campo teórico ha vivido en los últimos años un importante desarrollo, acorde a la vigencia del género en la literatura hispánica. La gran cantidad de libros, artículos, monográficos de revistas y congresos que han surgido en los últimos años, nos sitúan ante un ámbito de un importante y reciente desarrollo, pero que aún cojea en algunos aspectos. Es cierto que muchos de los temas están suficientemente estudiados, por ejemplo la relación con géneros afines y la obra de los autores clásicos del género, pero existen otros a los que intentaremos arrojar luz en esta tesis.

Entre estos últimos hemos de citar en primer lugar el estatuto del microrrelato: definir si se trata de un género, un subgénero, una modalidad narrativa, etc. También se hace necesario que los próximos acercamientos teóricos a la minificción acaben de una vez por todas con los debates sobre la terminología y las distintas clases de relatos breves existentes. Debemos profundizar en algunos aspectos teóricos relativos al microrrelato que aún no han sido convenientemente estudiados, como por ejemplo la recepción y los rasgos estilísticos, y realizar una tipología completa y útil.

Todo ello configura el estudio de la minificción como un campo en el cual aún queda mucho por hacer.

3. HISTORIA DEL MICRORRELATO

3.1. ANTECEDENTES Y GÉNEROS AFINES

Al estudiar una forma literaria de nuevo cuño, como es el microrrelato, es imprescindible relacionar su génesis y sus rasgos con otros géneros de mayor tradición en la Literatura. En este capítulo repasaremos una serie de formas de larga tradición histórica, cuya naturaleza los emparenta con la minificción. Partiremos de una definición de cada uno ellos, para después analizar su posible relación con el microrrelato. Los especialistas que se han ocupado en estas últimas décadas de la minificción la han confrontado con diversos géneros literarios de mayor tradición, buscando en ellos un antecedente del actual relato hiperbreve. Nos detendremos en estos estudios y valoraremos lo acertado de estas relaciones, que en algunas ocasiones se basan tan sólo en la extrema brevedad que comparten los géneros. Debemos tener en cuenta que la importancia de este estudio no es sólo diacrónica, para ubicar al minicuento en la historia de los géneros literarios, sino que también es decisiva para el estudio mismo de un género que, como veremos en capítulos posteriores, actualiza muchas de estas formas pretéritas.

Comenzaremos con dos géneros tradicionales de gran importancia en el desarrollo de la minificción y que comparten la presencia de animales en sus líneas: la fábula y el bestiario. Según Gert-Jan Van Dijk, los tres componentes básicos del primero de estos géneros serían “el carácter narrativo, ficticio y metafórico” (Van Dijk 2003: 263). Para este especialista holandés, en estos dos últimos aspectos “la fábula difiere de las anécdotas y los mitos” (Van Dijk 2003: 264). La historia del género nos lleva en sus orígenes a la literatura oriental, para después alcanzar sus primeras cimas en Esopo y Fedro, los dos dinamizadores del género en Grecia y Roma respectivamente. La fábula continuó cultivándose en la Edad Media a través de los *Isopetes*, y ha llegado hasta nuestros días con vigencia gracias al desarrollo que tuvo en los siglos XVII y XVIII con nombres tan importantes como La Fontaine, Iriarte o Samaniego.

Los estudiosos de la minificción que se han ocupado de la posible genealogía del género han señalado habitualmente a la fábula como uno de los antecedentes del mismo.

Su frecuente brevedad, su carácter narrativo y su independencia (suelen aparecer en colecciones pero no es imprescindible) provocan que estemos ante una forma literaria con vínculos estrechos con el microrrelato. A pesar de ello, el rasgo definitorio de la fábula, el protagonismo de animales humanizados, no es una característica intrínseca de la minificción, y sólo aparece en algunos casos. Lagmanovich señala otras dos características de la fábula que entran en conflicto con los minicuentos: la fábula no tiene por qué ser breve y, además, en algunas ocasiones se escribe en verso, mientras que el nuestro es un género en prosa (Lagmanovich 2006a: 98). La fábula se podría entonces considerar como el antecedente directo de un tipo de microrrelatos: aquel en el que los personajes son animales con rasgos humanos. Sin embargo, este grupo de relatos hiperbreves, de cierta importancia en la historia del género, tampoco se pueden considerar en puridad como fábulas, porque carecen de otro de los rasgos inherentes a este género literario: la moraleja. Por lo tanto, se puede pensar que existe una serie de microrrelatos en los que se toma como modelo las fábulas clásicas, para realizar una actualización de las mismas en la que desaparece el didactismo.

El otro género al que hemos hecho referencia anteriormente, el bestiario, establece con el microrrelato una relación bastante similar a la que hemos visto en la fábula. Partamos de una definición básica como la que propone Nilda Guglielmi: “obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos” (en Malaxecheverría 1999: 22). El género tiene su origen en la Edad Media, con nombres como San Isidoro, Guillaume de Clero, Richard Fournival, el *Bestiario Toscano* y por encima de ellos el del *Fisiólogo*, origen de todos los bestiarios según Ignacio Malaxecheverría (Malaxecheverría 1999: 22). Los fabulistas de los siglos XVII y XVIII también escribieron colecciones de bestiarios, que en fechas más recientes han sido cultivados por grandes escritores como Apollinaire, Borges o Arreola, estos dos últimos, además, figuras de gran relieve en la minificción hispánica.

Como ocurría con la fábula, el bestiario no se puede considerar, por su concreción temática, como el único antecedente del minicuento, pero sí como fuente directa de todos aquellos textos brevísimos protagonizados por animales inventados. La vigencia del bestiario en la actualidad se puede observar por el gran número de colecciones de este tipo que se han escrito en las últimas décadas. Estudiaremos con más detenimiento en capítulos posteriores la influencia del bestiario en el microrrelato hispánico, los libros de este tipo que han aparecido en los últimos años y el modo en el que los autores de minificción recuperan este género, que vivió en el siglo XX un

importante resurgimiento.

Tras definir brevemente estos dos géneros vamos a seguir con nuestro repaso a las formas literarias que se pueden considerar como antecedentes de la minificción. A continuación nos detendremos en algunos tipos de relatos que se pueden entender como variantes del cuento tradicional, pero que poseen algunos rasgos diferenciadores, y en estudiar su posible relación con el minicuento.

Comenzaremos con la facecia o cuentecillo tradicional, como la llama Maxime Chevalier. Este especialista ha definido esta forma narrativa como “un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda – o, a la inversa, una bobada-, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocoso” (Chevalier 1975: 9). Esta forma poseía en el Renacimiento naturaleza oral, ya que tenían como finalidad aderezar las conversaciones, aunque también se publicaron en esta época compilaciones de facecias como el *Liber Facietiarum* de Bracciolini. Durante el Siglo de Oro español se puede rastrear la inclusión de este tipo de relatos en novelas y comedias.

Algunos autores, como por ejemplo José María Merino (Merino 2004), han señalado el entronque entre el microrrelato y esta forma literaria, por su brevedad y su carácter narrativo. Sin embargo, son varios los rasgos que los apartarían de la minificción: la preponderancia de lo cómico, la posibilidad de aparecer en verso y, especialmente, el refrán o la frase final a modo de estrambote, que son casi inexistentes en el minicuento. Los únicos ecos de la facecia en el microrrelato se pueden hallar en ciertos ejemplos de narraciones con temática humorística, cuyos autores toman como ejemplo este tipo de relatos renacentistas.

José María Merino (Merino 2004) y Miguel Díez (Díez 2002) coinciden en señalar como posible antecedente del microrrelato al apólogo: “Narración breve, de carácter didáctico-moral, que, junto con la fábula, fue muy cultivado en la Edad Media” (Estébanez Calderón 1996: 49). El desarrollo principal de este género se produjo en el Medioevo, en obras como *Disciplina Clericalis*, *El Conde Lucanor* o *Libro de Buen Amor*. Su cercanía a la fábula, al igual que muchos de estos géneros narrativos breves, no es tan acusada si tenemos en cuenta una serie de rasgos del apólogo que lo alejarían de ella: la ausencia de animales humanizados como protagonistas del relato, la preponderancia de la prosa, el tono serio y reflexivo y la presencia de una moraleja explícita en el texto.

La proximidad al microrrelato viene una vez más auspiciada por la brevedad y la

narratividad del género; de nuevo el didactismo, propio de la cuentística medieval y renacentista, sería lo que lo diferencia definitivamente de la mayor parte de los relatos hiperbreves. Sin embargo, debemos señalar un libro reciente en cuyo título se utiliza este término para definir el género utilizado por el autor. Se trata de los *Apólogos y otras prosas*, colección del español Luis Martín-Santos, publicada de manera póstuma en 1970. Domingo Ródenas defiende la inclusión de este libro en el corpus de la minificción española, pero señala que Martín-Santos actualiza el apólogo tradicional al trocar su carga didáctica por ironía o mordacidad (Ródenas de Moya 2007: 85). Este caso nos sirve de ejemplo de cómo los autores de minificción fagocitan muchos de estos géneros tradicionales en sus relatos hiperbreves.

Otro ejemplo perteneciente a este tipo de textos brevísimos sería la anécdota, de rasgos similares a los anteriores. En la primera acepción del término en el DRAE encontramos la siguiente definición: “Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento” (DRAE 2001: 151). El origen de la anécdota es oral y clásico; durante el Siglo de Oro fueron recogidas en colecciones e insertadas en novelas y obras de teatro. El carácter biográfico de las anécdotas, a menudo con personas reales, hace que su empleo en textos mayores adquiera especial utilidad en la caracterización de personajes.

Los especialistas en minificción suelen citar este género como uno de los antecedentes más claros del minicuento, y en algunos casos se han estudiado con detenimiento las semejanzas entre ambos tipos de relato. 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 (Lagmanovich 2006a: 100). Por su parte Pilar Tejero, autora de una tesis doctoral sobre la anécdota, se ha ocupado en varias ocasiones de la relación existente entre ambos géneros. En un primer artículo, Tejero defiende que el origen del microrrelato estaría en la anécdota y que ambos géneros comparten la utilización del efecto sorpresa (Tejero 2001). En este mismo trabajo analiza una serie de relatos de Juan José Arreola, que define como anécdotas festivas, uno de las modalidades de este género literario. La misma autora, dentro del monográfico que en su número 211-212 le dedicó la revista *Quimera* a la minificción hispanoamericana, se ocupa de nuevo de la relación entre ambos. Tejero cree que los autores de microrrelatos son herederos de todos los escritores que buscaban la anécdota como medio de transmisión de saber enciclopédico (Tejero 2002). Según esta

especialista, la autonomía del minicuento sería uno de los rasgos que lo diferenciarían de la anécdota, que aparecía en colecciones. Domingo Ródenas, citando la tesis doctoral de Pilar Tejero, señala que el microrrelato es “reacuñación o reapropiación moderna de un género, la anécdota, antiguo y tradicional, proteico y multiforme” (Ródenas de Moya 2007: 68). Como vemos, la importancia de este género clásico en la minificción ha sido puesta de manifiesto por varios especialistas, algunos de los cuales han llegado a considerarla, de manera excesiva desde nuestro punto de vista, como el único antecedente del minicuento.

El caso sería un nuevo género, estrechamente relacionado también con el cuento tradicional, que influyó en la génesis del microrrelato. Podemos definirlo como un “relato popular de una situación, real o ficticia, que se ofrece como ejemplo” (DRAE 2001: 473). Esta acepción, la décima y última del término “caso”, queda definida por el DRAE como “americanismo”, ya que es en Hispanoamérica donde se desarrolla con más fuerza este tipo de relatos. David Lagmanovich lo cita al hablar de los precedentes de géneros narrativos brevísimos y señala que se refiere a “un solo incidente” (Lagmanovich 2006a: 15) y que se caracteriza por su esencia popular y su contenido fantástico o maravilloso (Lagmanovich 2006a: 99). Juan Armando Epple incluye el caso cuando repasa la nómina de géneros que se pueden relacionar con el minicuento (en Rojo 1996b) y Lauro Zavala ubica el caso dentro de los subgéneros de la minificción (Zavala 2004: 90).

De nuevo estamos ante un género que por su mayor tradición, su brevedad y su narratividad se configura como antecedente del microrrelato. Repasando los rasgos que le adjudican el DRAE y David Lagmanovich nos debemos detener en uno que lo apartaría definitivamente de la minificción: su carácter popular. El minicuento es un género literario moderno, con autor conocido, fruto de un contexto diferente al de la literatura oral o folclórica en la que se incluye el caso. Sin embargo, ello no es óbice para que, como estamos comprobando que ocurre con muchos de estos géneros tradicionales, algunos autores de relatos hiperbreves imiten y actualicen la forma popular que es el caso. En la minificción hispánica tenemos en Enrique Anderson Imbert, citado por Lagmanovich y Zavala, un ejemplo muy significativo de esta apropiación del caso por parte de un autor contemporáneo. El autor argentino utiliza este término para definir sus minicuentos, de tal forma que se incluye a sí mismo dentro de su tradición.

En muchos de estos géneros que hemos repasado encontramos cierto tono

didáctico, que se acrecienta en los que a continuación vamos a poner en relación con el microrrelato. Se trata de una serie de formas literarias que podríamos incluir dentro de la literatura gnómica, y que por su extrema brevedad han sido emparentadas con la minificción. Comenzaremos con el aforismo, género cuya extensión lo asemeja a los relatos hiperbreves de menor longitud y que Demetrio Estébanez define como una “sentencia breve que sintetiza una regla, axioma o máxima instructiva” (Estébanez Calderón 1996: 20). En este diccionario de términos literarios se señala la ausencia de fin moralizador en el aforismo, lo que lo separa de otros géneros afines como el refrán o el proverbio. José Manuel García, en un artículo en el que relaciona el aforismo con el relato hiperbreve, apunta que entre los rasgos del primero están la forma literaria, la intención filosófica, el autor intelectual y su frecuente presencia dentro de obras mayores (García García 2002).

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. Este hecho se explica porque, si bien esta característica diferencia claramente los dos géneros, existen algunos elementos que los acercan. En primer lugar estarían la ya citada extrema brevedad y la escritura en prosa, pero más significativo es, a nuestro juicio, la semejanza en la lectura que exigen ambas formas literarias. Fernando Valls lo 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). Otro elemento que acerca a esta forma brevísima al microrrelato sería el hecho de que muchos escritores que han escrito relatos hiperbreves los mezclan en sus libros con aforismos. Ejemplos de estos volúmenes misceláneos, en los que a veces se confunden ambos géneros, los encontramos especialmente en las primeras décadas del siglo XX. Teresa Gómez Trueba indica que hay interferencias entre microrrelato y aforismo en algunos de los textos en prosa de Juan Ramón Jiménez (Gómez Trueba 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; entre estos volúmenes destacan *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez, *Calendario* (1924) de Alfonso Reyes y *Filosofícula* (1924) de Leopoldo Lugones (Gómez Trueba 2008b: 16). Otro de los autores de esta época, José Bergamín, incluyó, según ha señalado Domingo Ródenas, precedentes de microrrelatos en su libro

de aforismos *El cohete y la estrella* (1923) (Ródenas de Moya 2009: 80).

De índole gnómica como el aforismo, pero de naturaleza muy diferente, es el proverbio o “máxima o sentencia breve, de carácter didáctico y moralizador, como el refrán, y del que se diferencia por su posible origen culto” (Estébanez Calderón 1996: 882). José Manuel García añade a estos rasgos el carácter oral del proverbio, que lo diferenciaría aún más del microrrelato que el aforismo (García García 2002). Además, hemos de señalar, como vamos viendo que ocurre con todos estos géneros gnómicos, la ausencia del exigible componente de ficción. Como ha indicado Irene Andres-Suárez, este criterio es imprescindible para considerar a los proverbios como minicuentos (Andres-Suárez 1995). Su valor en el estudio de la minificción reside, como bien han señalado los editores del número 1996 de *RIB*, en que se configura, junto a otros géneros breves, como antecedente directo del cuento moderno.

También debemos citar en esta nómina de géneros paremiológicos al refrán, muy similar al proverbio, pero, a diferencia de éste, de origen popular. Para distinguirlo del minicuento podemos recurrir de nuevo a la ausencia de sustancia narrativa y a la utilidad práctica para la que es creado y a la que se supedita. A pesar de ello, debemos recordar cómo los refranes pertenecientes al acervo popular se filtran en la literatura culta; no hay más que observar la importancia que tienen en el *Quijote*. En la minificción, y como más adelante estudiaremos, el refrán es uno de los muy variados tipos de textos que se parodian, hecho que también ha señalado Dolores Koch (Koch 2001), o que se utilizan en los títulos, por ejemplo “Nunca segundas partes fueron buenas” (Aparicio 2006: 151) de Juan Pedro Aparicio.

Otro género de naturaleza didáctica es el apotegma, relacionado por algunos especialistas con el microrrelato (Andres-Suárez 1995). Se trata de un dicho breve o sentencioso, enunciado normalmente por una persona de prestigio. En su desarrollo en el mundo clásico fue cultivado entre otros por Diógenes de Sínope, cuyos apotegmas fueron recogidos por Diógenes Laercio. Pilar Tejero ha definido este género como el antecedente de la anécdota en la Antigüedad (Tejero Alfageme 2001). De nuevo la extrema brevedad del género hace que se relacione con el microrrelato, pero su carácter sentencioso y la ausencia, en la mayoría de ellos, de narratividad lo configurarían como una forma cercana pero distinta a la nuestra.

Sí cumple el criterio de la narratividad el siguiente de los géneros que vamos a analizar en este repaso a las formas literarias que se pueden relacionar con el minicuento: la parábola. El *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón

indica que este género es cercano a la fábula y a la alegoría (Estébanez Calderón 1996: 799). Con la primera compartiría el basarse en una anécdota para extraer una lección moral; pero el carácter de los personajes, seres humanos en la parábola frente a los animales de la fábula, sería un elemento discordante entre ambas. A la alegoría le une la interpretación moral, religiosa o intelectual que subyace en el sencillo argumento y con el que establece una relación de analogía más o menos evidente. La historia de este tipo de narración va unida en el ámbito occidental a la figura de Jesucristo, cuyas parábolas recogidas por la Biblia son el arquetipo de este género literario en la tradición europea.

Su influencia en los microrrelatos es más palpable que la mayoría de los géneros de los que aquí nos estamos ocupando, precisamente porque suelen establecer frecuentemente relaciones de intertextualidad con la Biblia. Sin detenernos ahora en la presencia de las parábolas de Jesucristo en la minificción, ya lo estudiaremos en el capítulo dedicado a la intertextualidad, sí que vamos a referirnos brevemente a la relación de esta forma narrativa con el minicuento. Al realizar una taxonomía del microrrelato en la introducción de su antología, David Lagmanovich definía una de las posibles variantes del género como "escritura emblemática" (Lagmanovich 2005: 133). Otorgaba este nombre a los relatos hiperbreves en los que existe una visión trascendental de la experiencia humana, y señalaba la cercanía de este tipo de minicuentos al género del que ahora nos ocupamos: la parábola. Además, existen varios autores dentro del ámbito de la minificción hispánica, que, de una forma más o menos fiel al original, han utilizado este género. Podemos citar al dominicano Manuel del Cabral, al español José Ángel Valente y el título de uno de los minicuentos más conocidos de Jorge Luis Borges: "Parábola de Cervantes y Quijote". Teniendo todo esto en cuenta, hemos de establecer la importancia, relativa eso sí, de la parábola en el microrrelato hispánico. Si bien es cierto que la enseñanza moral apenas se da en este tipo de narraciones, también lo es que algunos de los autores han utilizado esta forma literaria, despojándola del didactismo, para crear relatos en los que la imitación de las parábolas antiguas, bíblicas en su mayoría, se decanta hacia la parodia.

Para acabar con los géneros de naturaleza gnómica, y por completar aquellas formas literarias de este tipo con las que se ha relacionado al microrrelato, vamos a detenernos en dos propias de tradiciones culturales ajenas a la hispánica. Ambas son ubicadas por Antonio Fernández Ferrer, en la introducción que hace a su pionera antología de relatos hiperbreves, dentro de las tradiciones que se pueden acercar a la minificción (Fernández Ferrer 1990: 12). Nos estamos refiriendo al koán y a los relatos

hasídicos, géneros de naturaleza similar a la parábola. El primero pertenece a la cultura oriental, concretamente a la tradición zen, y se dispone como un problema de difícil desentrañamiento que el maestro plantea al alumno para su aprendizaje. Este tipo de textos, brevísimos una vez más, se pueden relacionar con las aporías griegas. Los relatos hasídicos, o jasídicos, también pertenecen al ámbito de la enseñanza religiosa, en concreto a una rama del judaísmo. Ambos tipos de textos poseen indudables semejanzas con el microrrelato, pero obviamente su objetivo básico, que el creyente aplique la enseñanza que subyace en el texto a su vida cotidiana, no se encuentra en la minificción. Además, la escasa repercusión que ambos géneros han tenido en la cultura occidental los termina de configurar como formas cercanas al microrrelato, como tantas otras de la cuentística tradicional, pero que difícilmente han influido en él, al menos en los autores hispánicos.

Antes de entrar en el estudio de la relación de los géneros poéticos con la minificción, nos vamos a detener en la greguería, un género de difícil ubicación pero de gran importancia en la literatura hispánica. Acuñado y casi monopolizado por el prolijo escritor Ramón Gómez de la Serna, la greguería se configura como una especie de aforismo desprendido del hálito intelectual y elaborado con una extrema imaginación. Gómez de la Serna definía este género de su paternidad como una suma de metáfora y de humor. Sin querer detenernos aquí en el estudio de la greguería, sí podemos señalar que algunos de sus rasgos más destacados son la presencia de los objetos y la estructuración de muchas de ellas como definiciones *sui generis*.

El hecho de que la greguería sea un género hispánico y nacido en el siglo XX, lo configura ya en su génesis como una forma cercana al microrrelato. Así lo han considerado muchos de los estudiosos que han buscado la genealogía del género que aquí estamos estudiando, citando a la greguería como una de las formas literarias más cercanas al minicuento. José Manuel García, en el artículo citado anteriormente, definía la greguería como un híbrido entre el aforismo y el microrrelato (García García 2002). Luis López Molina se ocupa en otro trabajo exclusivamente de la relación entre ambos géneros (López Molina 2008). Señala este crítico que las greguerías que se pueden considerar cercanas al minicuento serían sólo una parte concreta del corpus total: las discursivas o narrativas. Para López Molina existe una frontera bastante difusa entre estas greguerías y los “protomicrorrelatos” del propio Ramón; la ausencia de título de las primeras sería uno de los elementos que las diferenciaría de los textos del autor madrileño que se pueden considerar como antecedentes del relato hiperbreve. De todas

formas, la importancia de Gómez de la Serna en la formación del género no residiría tanto en sus greguerías, sino en una serie de textos narrativos dispersos en varios de sus libros y que el propio López Molina ha editado en una antología titulada *Disparates y otros caprichos* (2008).

Ocupémonos, ahora sí, de los géneros poéticos y de sus posibles relaciones con un género narrativo como es el microrrelato, que, a pesar de lo que pudiera pensarse, han sido ponderadas por muchos de los críticos que han definido la minificción. Vamos a comenzar con una forma literaria de reciente pero vigorosa implantación en Occidente: el haiku. Se trata de "un breve poema formado por diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos (5-7-5 sílabas), que constituye una forma de expresión poética popular y característica de la literatura japonesa" (Estébanez Calderón 1996: 490). El haiku hunde sus raíces en la tradición nipona, y es en el siglo XVII cuando se da su configuración definitiva gracias a Matsuo Basho. En el siglo XVIII destacan en su escritura autores como Taniguchi Buson e Issa Kobayashi, mientras que en el tránsito del XIX al XX llega a Europa. En la literatura escrita en español lo han cultivado nombres como los de Octavio Paz, Manuel y Antonio Machado y, más recientemente, Mario Benedetti.

El haiku estaba caracterizado en su origen por su cercanía a la religión. En su forma destaca la ausencia de verbos en forma personal y en su temática las descripciones de la naturaleza. También se ha señalado la cercanía del haiku a la greguería. La ausencia de narratividad sería un argumento definitivo para diferenciar microrrelato y haiku, pero, a pesar de ello, existen algunos paralelismos entre estos géneros. Buscando las razones del desarrollo de la minificción en las últimas décadas, Lauro Zavala ha esgrimido como argumento una tendencia general al resurgimiento de géneros breves, citando como ejemplo el haiku (Zavala 2000b). Rosario Alonso y María Vega de la Peña han estudiado la relación entre ambas formas, señalando una serie de rasgos que comparten: el poder de sugerencia, la detención en un instante, el asombro final, la concentración extrema, etc. (Alonso & De la Peña 2004). Creemos que estos rasgos sólo definen parcialmente al microrrelato, que, además, es totalmente ajeno a la estructuración en versos, inherente a todo haiku. De todas formas, Alonso y De la Peña opinan que el minicuento se asemeja más al haikai, género japonés antecedente del haiku.

De origen clásico, el epigrama es otra de las formas poéticas que se han vinculado con el microrrelato. Esta forma nace en Grecia, donde inicialmente se

inscribía en piedra o metal y poseían una tendencia épica o elegíaca. Posteriormente, tras su aclimatación a Roma, su temática se amplía hacia lo satírico e incluso hacia lo obscuro. En la literatura en español lo han cultivado desde los grandes autores del Siglo de Oro, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, hasta modernistas como José Martí, Rubén Darío y Juan Ramón, pasando por autores de los siglos XVIII (Cadalso, Lista) y XIX (Mesonero Romanos, Campoamor). En nuestra cultura al epigrama no lo define su forma métrica, que es variable, “sino su agudeza festiva o satírica y su brevedad” (Estébanez Calderón 1996: 342).

Precisamente esta extrema brevedad, y el hecho de que lo hayan cultivado autores más recientes como Ernesto Cardenal, lo han acercado a la minificción. Miguel Gomes se ha ocupado de estudiar la relación entre ambas formas literarias y ha señalado que sólo les separa el hecho de que el epigrama esté escrito en verso, aunque para él este rasgo no posee una importancia decisiva (Gomes 2004). La cercanía de ambas formas literarias es innegable, pero solamente entre el epigrama y aquellos microrrelatos de extensión mínima que están en el límite de lo narrativo. Además, desde nuestro punto de vista, la ordenación en versos es un elemento que influye en la configuración del texto.

Quizá el género que más se ha vinculado con el microrrelato, tras el cuento, sea el poema en prosa. Al buscar la genealogía de la minificción contemporánea muchos han ubicado sus raíces en este género, nacido en el siglo XIX. El poema en prosa se une indefectiblemente a la figura de Charles Baudelaire, y sus *Pequeños poemas en prosa* (1869), obra publicada unos años después de la muerte del autor. También debemos citar, por su importancia en la gestación del género, a un escritor anterior: el también francés Aloysius Bertrand y su *Gaspard de la nuit* (1842). Pero es sin duda la obra de Baudelaire la que más influyó para el desarrollo posterior del poema en prosa. El género, como su propio nombre indica, tiene la particularidad de que a pesar de ser una forma lírica, utiliza el cauce expresivo de la prosa, algo poco habitual en nuestra tradición cultural. Tanto el hecho de ser en prosa como su brevedad lo asemejan al microrrelato, de tal forma que muchos especialistas han afirmado que es el antecedente directo de este género literario (Epple 2008).

Sin entrar ahora en la discusión de si el minicuento comienza como evolución del poema en prosa o no, nos ocuparemos de este asunto en el capítulo dedicado a la historia de la minificción, sí vamos a repasar los elementos que tienen en común. David Lagmanovich incluye el poema en prosa dentro de la nómina de los géneros próximos al

microrrelato que analiza en uno de los capítulos de su libro. En lo referente a esta forma literaria, Lagmanovich repasa los autores que lo han cultivado y opina que lo que diferencia a ambos géneros es la morosidad del poema en prosa, la posibilidad de que el texto sea extenso y su carácter descriptivo, frente al narrativo del microrrelato. (Lagmanovich 2006a: 92). Irene Andres-Suárez ya había apostado por este último argumento al señalar que mientras que el objetivo del poema en prosa es “cantar” el del microrrelato es “contar” (Andres-Suárez 1995). Una confrontación directa de ambos géneros protagoniza un artículo de Carlos Jiménez Arribas; en él se vuelve a la necesidad del género narrativo de “contar algo” y a la potenciación del discurso sobre la historia que hace el poema en prosa, y que no comparte el minicuento (Jiménez Arribas 2001). Señala este mismo crítico otro rasgo coincidente entre los dos géneros: el hecho de que ambos cuestionen las formas canonizadas, dentro de la lírica y de la narrativa respectivamente (Jiménez Arribas 2001). Teresa Gómez Trueba, en la introducción a su antología de relatos hiperbreves de Juan Ramón Jiménez, opina que, al menos en el autor onubense, los microrrelatos nacieron por el aumento de narratividad en los poemas en prosa, no por la reducción de los cuentos (Gómez Trueba 2008a: 20). En la misma introducción señala la cercanía a la lírica de muchos de los textos antologados, pero, a su vez, enumera una serie de rasgos que diferenciarían el microrrelato y el poema en prosa. Para Gómez Trueba éste estaría caracterizado por el tiempo verbal presente, el uso de la primera persona y la ausencia de tiempo (Gómez Trueba 2008a: 16). Domingo Ródenas repasa los rasgos con los que Suzanne Bernard caracterizó en los años 50 al poema en prosa y concluye que, si bien muchos de ellos coinciden, la falta de “temporalidad y cierre narrativos” del género de Baudelaire y Bertrand lo diferenciaría del microrrelato (Ródenas de Moya 2007: 73). En otro artículo, Ródenas vuelve a esta distinción entre los dos géneros y señala la ausencia de “exhibiciones de *ornatos*” y de elementos superfluos en la minificción y concluye que “la condición narrativa se convierte en un factor decisivo: un texto que carezca de fábula narrativa [...] no puede ser considerado microrrelato” (Ródenas de Moya 2008a: 81-82).

Esta cercanía entre el minicuento y el poema en prosa, que como vemos se ha estudiado profundamente por parte de varios críticos, se fundamenta en primer lugar en la naturaleza externa de los dos géneros: textos en prosa de breve extensión. Una caracterización más profunda de ambos nos ofrecería una perspectiva algo diferente, en la que teóricamente la narratividad de uno y el carácter lírico del otro trazarían una clara línea de separación. Sin embargo, en algunos textos estos rasgos definitorios no

aparecen de manera palpable, y existen muchos que se pueden considerar híbridos: poemas en prosa que tienen desarrollo temporal y personajes, y microrrelatos con una gran carga lírica. Esta cercanía hace que en muchas antologías de relatos hiperbreves se encuadren textos que se pueden encuadrar sin muchos problemas dentro del poema en prosa.

Esta vacilación en las fronteras genéricas se observa de manera más visible que en los microrrelatos contemporáneos, en los que también hay ejemplos de híbridos con el poema en prosa, en los textos que los especialistas han considerado como los más cercanos antecedentes del minicuento. Nos estamos refiriendo a una serie de textos breves en prosa, publicados en los albores del siglo XX, donde lo narrativo aparece de manera casi diluida, pero que en muchas antologías se ubican en la génesis del microrrelato. Un ejemplo paradigmático de esta inclusión de poemas en prosa en la genealogía de la minificción es “A Circe” de Julio Torri, considerado por muchos especialistas como el primer minicuento. En la época a la que pertenece este texto, primeras décadas del siglo XX, se produjo no sólo un gran desarrollo del poema en prosa, sino lo que Domingo Ródenas ha llamado “una poetización y poematización de la prosa que afectó a toda la literatura de entreguerras” (Ródenas de Moya 2007: 82). Esta tendencia explica la hibridez que se puede observar en muchos textos en prosa, especialmente los más breves, escritos en estos años.

Sin detenernos más tiempo, por ahora, en los precedentes directos del microrrelato, vamos a analizar en profundidad las relaciones que se pueden establecer entre la poesía y el minicuento. Tras estudiar los rasgos comunes que unen a nuestro objeto de estudio con varios géneros poéticos concretos como el haiku, el epigrama y el poema en prosa, nos acercaremos a otro de los ítems recurrentes del análisis teórico de la minificción: los elementos en los que coincide con la poesía. El cuento y el poema son considerados como dos antagonistas dentro de la ordenación de los géneros literarios, el carácter narrativo de uno y el lírico del otro hacen de ellos dos formas que poseen, aparentemente, poco en común. Sin embargo, el microrrelato, género que sigue al cuento dentro de la ordenación de los géneros narrativos, sí posee más rasgos colindantes con el poema.

El principal elemento caracterizador del microrrelato, su brevedad, define también la importancia que en él, como en el poema, posee el extremo cuidado del lenguaje. La reducción de la extensión hace que el autor del minicuento deba elegir con extrema precisión cada una de las palabras del texto, y éstas adquieren una carga

semántica mayor que en los géneros más largos. Además, cuando se habla uno de los rasgos que se suelen asociar al microrrelato, la hibridez, se hace poniéndolo en relación con la poesía. Han sido muchos los especialistas que han consolidado esta unión entre el carácter proteico del microrrelato y su cercanía a la lírica; por ejemplo Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini señalan que la minificción pone “en jaque los límites – de por sí problemáticos – entre poesía y prosa” (Colombo y Tomassini 1996). Violeta Rojo ofreció una especie de fórmula para definir los microrrelatos, según la cual al elemento constante (el cuento) se le unía un elemento variable, que podía ser, entre otros, la poesía (Rojo 1994: 567).

David Lagmanovich se ha ocupado, entre otros muchos asuntos relacionados con el microrrelato, de la presencia de lo poético en la minificción. Este crítico argentino enumera, en un artículo dedicado al tema, los elementos coincidentes entre estas dos formas literarias, pero también lo que los separa (Lagmanovich 2008b). Para Lagmanovich, en algunas ocasiones es tan sólo la disposición tipográfica lo que diferencia textos que se pueden leer como poemas y minificciones, y para demostrarlo reproduce “A Circe” de Torri estructurado en versos. Otro de los elementos coincidentes sería la suma importancia del título para cooperar en la desambiguación de dos géneros tan polisémicos como son la poesía y el microrrelato. El modo de iniciar los textos, con fórmulas propias de uno que aparecen en otro, sería un elemento común más; Lagmanovich añade las similitudes en la creación de ambas formas, un motivo bastante cuestionable y mucho más impreciso que los anteriores. Pese a todo ello, Lagmanovich concluye señalando que “el microrrelato y el poema son géneros vecinos pero no contiguos” (Lagmanovich 2008b: 164). Esto es así, según este especialista argentino, en primer lugar por la narratividad del microrrelato y, de manera más concreta, por la diferencia entre los finales del microrrelato, comunes a gran parte de los géneros narrativos, y por el carácter proteico de éste. En este último punto debemos discrepar levemente; estamos de acuerdo en que la trasgresión de fronteras genéricas es una de las marcas de la minificción hispánica, pero creemos que es exagerado decir que este carácter proteico no se da en ningún caso en la poesía. Existen ejemplos de ello en este género, aunque podemos aceptar que su importancia es menor que en el minicuento.

David Roas también se ha ocupado de este ítem de las teorías de la minificción, repasando en primer lugar las aportaciones de especialistas que han defendido la cercanía entre poesía y microrrelato (Roas 2008: 56). Seguidamente relata que algunos

teóricos del cuento ya señalaron “que la brevedad del cuento obliga a desarrollar una estética muy próxima a la elaboración poética” (Roas 2008: 56). Sin embargo, Roas cree que tanto unos como otros se equivocan al evocar esta similitud, errónea desde su punto de vista, especialmente en lo referido a la literatura de los siglos XX y XXI.

Desde nuestra perspectiva el principal punto de coincidencia entre poesía y microrrelato estaría en la similar recepción de ambos. La brevedad, habitual aunque no imprescindible en los poemas, provoca una mayor intensidad en los textos y a su vez la necesidad de una lectura atenta y detenida, rasgo que David Lagmanovich ha definido como “morosidad” (Lagmanovich 2006a: 310). Además de esto, existen una serie de textos, pertenecientes a ambos géneros, en los que las fronteras de lo lírico y de lo narrativo casi se diluyen. Un ejemplo paradigmático de ello sería el ya analizado género del poema en prosa, donde es la narratividad, y no sólo la diferencia estructural entre ordenación en prosa y en verso, la que determinan si nos encontramos ante un microrrelato o no.

En el capítulo que le dedica David Lagmonovich a los géneros próximos al minicuento en su libro de 2006, y que de tanta utilidad nos está siendo en este apartado de nuestro trabajo, se detiene además en los géneros periodísticos. A pesar de no entrar dentro del ámbito de la Literatura, y por lo tanto pertenecer a un espacio ontológico diferente, el periodismo tiene una gran importancia en el microrrelato por diversas razones. En primer lugar debemos señalar la cercanía estructural de la minificción con algunos géneros periodísticos, con los que comparte brevedad y estar escritos en prosa. Más allá de esta coincidencia, el componente de ficción, imprescindible en el relato hiperbreve y ausente en el periodismo, sería un elemento definitivo para diferenciar ambas realidades textuales. Sin embargo, hemos de tener en cuenta cómo la prensa ha servido desde siempre de soporte para que los autores de ficción publicaran sus textos. Este hecho, de gran importancia en el desarrollo de muchos géneros, también se da en la minificción, como veremos en capítulos posteriores. Además, existe una vertiente en el microrrelato que usa el lenguaje periodístico, a modo de parodia o de mecanismo trasgresor. En estos casos asistimos a minicuentos en los que se utiliza elementos de la prensa, pero existen otros en los que la naturaleza del texto no está tan clara; nos estamos refiriendo por ejemplo a los “articuentos” de Juan José Millás. No nos detendremos ahora en este tipo de textos, lo haremos más adelante con profundidad, que se configuran como híbridos entre el microrrelato y la columna periodística.

En esta sección de nuestro trabajo estamos contextualizando la historia del

microrrelato y su estudio teórico mediante el repaso a una serie de géneros con los que tradicionalmente se le ha relacionado y con los que posee mayor o menor número de elementos en común. La nómina de formas literarias que hemos estudiado confrontándolas a la minificción es bastante amplia, sin embargo aún nos falta por referirnos el género más cercano al microrrelato: el cuento. Ambas formas literarias están emparentadas de manera muy estrecha, hasta tal punto que para algunos críticos el relato hiperbreve no sería más que una variante del cuento literario. No vamos a entrar de momento en discernir la naturaleza de género del minicuento, pero sí que dedicaremos unas páginas a repasar la historia y las características de un género sin el cual no se entendería el objeto nuestro estudio.

Género multiforme y de una gran tradición, la historia del cuento se suele dividir en dos etapas que conforman dos tipos distintos de entender esta forma literaria: el cuento popular y el cuento literario. Mariano Baquero Goyanes, autor de un libro fundamental sobre este tema que en este apartado vamos a seguir, define ambas realidades del siguiente modo: “el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación” (Baquero Goyanes 1993: 107).

El cuento popular se caracteriza por su naturaleza oral y por pertenecer no a un autor concreto sino a una tradición cultural. Desde su origen, al cuento popular lo definen una serie de rasgos, además de su carácter anónimo y su oralidad, entre los cuales podemos señalar el desinterés por la forma, las variaciones sobre esquemas comunes que se dan en distintas culturas, los personajes esquemáticos, el estilo sencillo y una doble finalidad basada en el clásico *docere* y *delectare* (Hernández Valcárcel 1997: 11). A pesar de su origen oral, los cuentos populares fueron recogidos en colecciones desde épocas lejanas para facilitar su difusión.

El origen de los cuentos en la Europa occidental ha sido objeto de debate entre los especialistas, entre los que existen tres grandes líneas para explicar este fenómeno. En primer lugar estaría la teoría indoeuropea, según la cual los cuentos europeos serían una evolución de los mitos indogermánicos. La teoría orientalista sitúa el origen en la India; mientras que la sincrética apuesta por un surgimiento espontáneo de cuentos similares en pueblos alejados pero con las mismas inquietudes. Según la profesora Hernández Valcárcel, la fuente oriental sería la más importante en el desarrollo de la cuentística popular en España, aunque también existe una vertiente religiosa de creación

occidental (Hernández Valcárcel 1997: 84). Seguiremos el exhaustivo libro sobre el cuento medieval español de esta especialista para comenzar a trazar un breve panorama de un género cuyo estudio es imprescindible para entender la formación del microrrelato.

En los albores del siglo XII encontramos ya la primera colección de cuentos en España, realizada por Pedro Alfonso en latín y titulada *Disciplina Clericalis*. En ella aparecen treinta y cuatro cuentos con un objetivo ejemplar claro. A pesar de la importancia de esta compilación, de gran difusión en la Europa medieval, no es hasta mediados del siglo XIII cuando encontramos el primer volumen de cuentos en castellano. Se trata de *Calila e Dimna*, colección de relatos mandada traducir al romance desde sus fuentes orientales por Alfonso X el Sabio. Algo posterior a este volumen es otro libro de gran relevancia en la cuentística medieval española: el *Sendebär*. Se trata de una colección de cuentos de origen indio que llega a la Península a través de los árabes. La primera obra castellana formada por cuentos no traducidos sería el *Libro de los castigos e documentos del rey don Sancho el Bravo*, de clara finalidad didáctica y con relatos menos elaborados que los de las anteriores colecciones. La profesora Hernández Valcárcel cita, para cerrar el repaso al relato breve en el siglo XIII, el género de los milagros, cercano al cuento y de gran importancia en la España medieval, y la presencia de elementos cuentísticos en obras del Mester de Clerecía como el *Libro de Apolonio*.

El siglo siguiente, el XIV, es definido por nuestra autora como “el del cuento por excelencia”, por la utilidad del cuento a la hora de inculcar la moral pragmática propia de la nueva y pujante burguesía (Hernández Valcárcel 1997: 57). La gran obra de la cuentística hispánica de esta centuria es sin duda alguna *El conde Lucanor* de don Juan Manuel. Otras compilaciones de cuentos de esta época son el *Libro de los gatos* y el *Libro de los enxemplos* de Clemente Sánchez de Vercial. Además de estas colecciones, existen en este siglo una serie de obras de diferente naturaleza en las que aparecen cuentos con distinta finalidad. Hernández Valcárcel cita la importancia de este género en el *Libro de Buen amor* del Arcipreste de Hita o en el *Libro del caballero Zifar*. En el siglo XV el gusto por el cuento decae, por el espíritu cortesano de esta centuria, aunque encontramos dos colecciones que son traducciones de obras extranjeras: *Espéculo de los legos* y *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadas*.

En los Siglos de Oro españoles se vuelve a la utilización abundante del cuento en todo tipo de obras literarias, ya que este tipo de relato popular se reduce a esquemas

reutilizables y actualizables según las circunstancias. En esta época los cuentos son, si cabe, más sencillos y esquemáticos que en la Edad Media, de tal forma que Maxime Chevalier en su clásica antología utiliza el término “cuentecillos” (Chevalier 1975). En la introducción a esta obra, el autor francés repasa algunos de los rasgos que configuran los cuentos populares de la España de los Siglos de Oro. Entre estas características debemos destacar la forma dialogada de muchos de estos relatos, el humor que posee la mayoría, ejemplificada en la agudeza final que remata muchos de ellos, el carácter popular o casi familiar de los cuentos, y, sobre todo, su inserción en todo tipo de obras (Chevalier 1975: 9). Chevalier indica que si bien existen colecciones de cuentos, como luego veremos, se puede observar también cómo este género se filtra en obras mayores como novelas o comedias. En éstas, la función del cuento suele ser la de aderezar la trama principal y aparecen contados por los personajes, normalmente los graciosos en las comedias, citados o escenificados por los protagonistas, que viven episodios cuyo argumento es el de un cuento popular (Chevalier 1975: 35-36). Este cuento folclórico áureo, del que se ocupó con tanto rigor Maxime Chevalier, comparte no pocos elementos estructurales con el microrrelato (esquematismo, pocos personajes), aunque difiera en otros muchos aspectos debido a la distancia entre las épocas.

A continuación vamos a repasar brevemente las principales obras españolas de los Siglos de Oro en los que es importante la presencia de cuentos. Entre las traducciones podemos destacar la de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione, realizada por Juan Boscán, y la de los *Apotegmas* de Erasmo. Al hablar de las colecciones de cuentos en el siglo XVI, debemos comenzar ineludiblemente por Juan de Timoneda, personaje imprescindible en este campo gracias a *Sobremesa y alivio de caminantes*, *Buen aviso y portacuentos* y *El Patrañuelo*. Otras colecciones de cuentos de este siglo son *Filosofía Vulgar* de Juan de Mal Lara y *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz. También aparecen a veces los relatos en un género renacentista y heterogéneo como la miscelánea; un ejemplo de ello es *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Entre las múltiples y variadas obras en las que se insertan cuentos, destaca por su trascendencia el *Lazarillo de Tormes*, definido por Carmen Hernández Valcárcel como un “magnífico mosaico de relatos tradicionales” (Hernández Valcárcel 2002a: 101).

A pesar de que los rasgos básicos del cuento del siglo XVI se mantienen en el siguiente, en el siglo XVII el cuento tiene una motivación diferente, fruto del nuevo espíritu barroco que se impone (Hernández Valcárcel 2002b: 32). Además, y como pone de manifiesto Hernández Valcárcel, en esta centuria la presencia de los cuentos insertos

en otros géneros aumenta, mientras que casi desaparecen las colecciones. De entre estas últimas destaca el *Fabulario* de Sebastián Mey y los *Cuentos* de Juan de Arguijo. Las novelas de este siglo utilizan de manera copiosa los cuentos populares, como Hernández Valcárcel analiza en el *Quijote*, en el *Guzmán de Alfarache* y en diversas obras picarescas y cortesanas. Especial importancia tiene el cuento en el teatro barroco, desde una doble perspectiva: por un lado muchas comedias toman su tema de los relatos populares y por otro es habitual encontrar cuentos insertos en obras de teatro.

Para el estudio del género en el siglo XVIII, centuria que sirve de puente entre el relato breve folclórico del Siglo de Oro y el cuento literario del XIX, vamos a seguir la antología de Marieta Cantos Casenave (Cantos Casenave 2005). En la introducción de esta obra, la autora señala que la cuentística dieciochesca se abastece tanto de reediciones de colecciones áureas como de traducciones de libros ingleses o franceses. Los cuentos aparecen en este siglo, además, en obras de naturaleza heterogénea como los piscator, las misceláneas o en volúmenes de literatura de cordel, pero es en la prensa donde encuentra especial acomodo, hecho que adelanta lo que ocurrirá en el XIX. En los textos recogidos por Cantos Casenave se percibe, por un lado, la pervivencia del cuento folklórico áureo, especialmente en la última sección titulada “Cuentos jocosos, agudezas y chascarrillos”, formada por cuentos breves, esquemáticos y humorísticos. Pero existen una serie de relatos, publicados en su mayor parte en prensa, que se van acercando al cuento literario decimonónico. Son textos más elaborados y de una extensión que varía entre la media página y las dieciocho, ubicados muchos de ellos en países lejanos como Egipto, China o Persia y supeditados a la enseñanza moral.

El XIX es sin lugar a dudas el gran siglo del cuento; en él se produce el nacimiento y desarrollo del cuento literario, mientras que el cuento popular pervive desde entonces en la tradición oral y como influencia en autores cultos. Debemos recordar la importancia que tuvo para la difusión culta de este género la labor de los folcloristas decimonónicos, que recogieron relatos de todas las culturas europeas y las editaron en colecciones. Entre los nombres más destacados de estos recolectores de cuentos orales debemos citar a los Hermanos Grimm en Alemania, a Gran Stewart en Escocia, a Fernán Caballero y Juan Valera en España y, ya en el siglo XX, a Aurelio M. Espinosa en el ámbito hispánico (Baquero Goyanes 1993: 107-110).

El cuento folclórico, cuya historia acabamos de repasar, es una forma literaria de distinta naturaleza al microrrelato, puesto que éste sólo se entiende dentro de una tradición culta, pero aún así posee muchas semejanzas con él. Algunos de los rasgos que

observamos en los cuentos folclóricos se mantienen en la minificción contemporánea; así, la brevedad, el esquematismo, la presencia de pocos personajes o el tono humorístico se pueden ver en buena parte de los minicuentos. Un ejemplo de esta cercanía lo observamos cuando la profesora Hernández Valcárcel, en su repaso a los cuentos populares en el *Guzmán de Alfarache*, señala la semejanza de algunos de ellos con los microrrelatos (Hernández Valcárcel 2002b: 59). También es cierto que la intención moral o didáctica que subyace en la mayoría de estos relatos apenas aparece en la minificción. Este aspecto, junto con el anonimato del autor, la ausencia en muchos de ellos de título, de autonomía y de forma acabada, recordemos que los cuentos folclóricos suelen ser esquemas modificables según el contexto, acaban por trazar la frontera entre ambos géneros. La influencia más palpable del cuento popular sobre la minificción es, en la actualidad, la utilización de fórmulas de inicio y cierre propias de este género narrativo en los microrrelatos, “Érase una vez...” o “...y comieron perdices”, empleadas a menudo de manera paródica. También podremos observar en nuestro análisis del minicuento las relaciones intertextuales que establece éste con el cuento folclórico, mediante la presencia de personajes o tramas tomadas de la tradición cuentística oral.

Centrándonos ya en el cuento literario, género en el que para muchos se debe incluir la modalidad del microrrelato, Mariano Baquero señala que “era el [género] más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria” (Baquero Goyanes 1993: 109). En el siglo XIX se produce este tránsito gracias a la labor de una serie de grandes escritores de toda Europa y América que escribieron cuentos que por primera vez eran originales, de creación propia, y no remedos, más o menos elaborados, de un tema tradicional. Debemos señalar como elementos imprescindibles para el surgimiento de este género la influencia del Romanticismo en sus orígenes, especialmente de los artículos de costumbres, y la labor de la prensa en su difusión. Entre los nombres que se han establecido como los clásicos del cuento literario debemos citar con Quiroga, cuyo primer punto del “Decálogo del perfecto cuentista” es un canon del género, a Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling y Antón Chejov. A estos nombres podemos añadir los de E.T.A. Hoffman, Oscar Wilde o Alphonse Daudet. En el ámbito hispánico están entre los principales cuentistas decimonónicos el argentino Esteban Echevarría, los mexicanos José María Roa Bárcena y Manuel Gutiérrez Nájera y los españoles Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Clarín y Juan Valera.

Ya en el siglo XX, el cuento literario adquiere su madurez y se convierte con el

paso de las décadas en objeto de estudio tanto por parte de críticos como de los propios autores. La pujanza del género en la literatura hispánica se mantiene constante durante toda la centuria a ambos lados del Atlántico. Por no detenernos en demasía en la cronología del género, vamos a citar tan sólo los nombres más representativos entre los cuentistas hispánicos, que, como comprobaremos en un capítulo posterior, en gran medida coinciden con los escritores que han cultivado el microrrelato. En las primeras décadas del siglo XX debemos recordar a autores de la talla del uruguayo Horacio Quiroga, el argentino Leopoldo Lugones o el español Gabriel Miró. Más adelante, los principales narradores del mundo hispánico cultivan el género, llevándolo a una auténtica edad de oro gracias a nombres como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Francisco Ayala o Ignacio Aldecoa. Entre los cuentistas de las últimas décadas del siglo XX podemos citar a José María Merino, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique o Roberto Bolaño.

A la hora de definir los rasgos esenciales del cuento literario, casi siempre se ha tenido en cuenta las acertadas reflexiones sobre el género de cuentistas como Horacio Quiroga, Julio Cortázar o Edgar Allan Poe. El primero de ellos escribe un “Decálogo del perfecto cuentista”, inserto en su libro *Cuentos de la selva* (1918), en el que ofrece un remedo de los Diez Mandamientos del Antiguo Testamento, que deben seguir aquellos que quieran cultivar el género (en Zavala 1993: 29-30). En este decálogo, de gran repercusión en la literatura hispánica, Quiroga mezcla consejos sobre la actitud que el cuentista debe seguir, como la veneración a los maestros, la pasión por el género, o el no pensar en la reacción de los amigos, con otros de índole más textual. Entre estos últimos el escritor uruguayo señala la importancia tanto del inicio como del final del cuento, la rémora que supone una excesiva adjetivación, la búsqueda imprescindible de las palabras exactas y el vicio de lo superfluo; llega a decir que “un cuento es una novela depurada de ripios” (en Zavala 1993: 30).

Por su parte, Julio Cortázar teorizó de manera más extensa sobre el género en una conferencia pronunciada en Cuba en 1962 bajo el título de “Algunos aspectos del cuento” (en Zavala 1993: 303-324). En ella Cortázar señala que los escritores de cuento, al contrario de lo que ocurre con los novelistas, tienen que acotar un fragmento reducido y llamativo de la realidad, de manera similar a como lo hacen los fotógrafos (en Zavala 1993: 308). En este perspicaz acercamiento teórico al género, Cortázar ofrece otra analogía, muy repetida posteriormente, entre el relato breve y la novela: “en ese

combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*” (en Zavala 1993: 309). Otros elementos que caracterizan al cuento según el escritor argentino son la condensación de espacio y tiempo, la intensidad y la tensión en el tratamiento de los temas y la acertada elección de éstos.

Acabaremos este breve repaso a las características definitorias del cuento con la extensa definición que del género da Enrique Anderson Imbert en su exhaustivo libro *Teoría y técnica del cuento*: “El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace satisfactorio.” (Anderson Imbert 1979: 40).

A lo largo de todo este apartado, hemos mezclado la definición de los géneros literarios con la ponderación de su semejanza con la minificción. Con el cuento literario haremos una excepción y dejaremos esta confrontación, compleja y polémica, para más adelante, en concreto para los capítulos en los que definamos el estatuto de género del microrrelato. Optamos por posponer esta relación por la importancia que tiene el cuento en la formación y en la definición del relato hiperbreve. Este método de confrontación de géneros para su estudio lo observamos en muchos de los autores que se han ocupado del cuento; autores como los ya citados Julio Cortázar o Mariano Baquero Goyanes analizaron la relación entre novela y cuento.

En cuanto a la dependencia o no del microrrelato con respecto al cuento, las posturas han sido variadas y conflictivas. Como muestra de ello citaremos las opiniones de dos especialistas en el tema. David Roas señala que “éstas [sus características] no son exclusivas del microrrelato, sino que aparecen también en el cuento [...] y con la misma función” (Roas 2008: 52). David Lagmanovich defiende la opción contraria: “Creemos que el microrrelato, o microcuento, deriva del cuento pero no es un subtipo de éste ni tampoco lo sustituye” (Lagmanovich 2006a: 34). Sin ahondar más en este espinoso asunto, en el que nos detendremos más adelante, debemos reconocer tanto la innegable relación del microrrelato con respecto al cuento, como la presencia en él de rasgos propios y diferenciadores.

Hemos querido dejar claro en este apartado las semejanzas, pero sobre todo las

diferencias existentes entre el microrrelato y otros géneros de origen más antiguo. La indefinición que acompaña al objeto de nuestro estudio hace necesario esta delimitación de sus márgenes, para poder estudiarlo como forma literaria independiente. A pesar de ello, debemos señalar que, si bien creemos que el minicuento es una realidad diferente a todas las que aquí hemos citado, muchas de ellas influyen, en mayor o menor medida, en la formación del género. Además, el microrrelato, por su carácter híbrido y proteico utiliza o parodia de manera habitual otros géneros literarios. Creemos que esta tendencia es uno de sus rasgos más característicos, y que se acentúa con respecto al cuento, género también proteico como señaló Anderson Imbert (en Ródenas de Moya 2008a: 79). Nos ocuparemos más adelante de cómo el microrrelato fagocita otros cauces discursivos.

3.2. FORMAS DE DIFUSIÓN

En la difusión de todo género literario entran en juego una serie de factores que determinan la forma mediante la cual la sociedad lo conoce. La Literatura es una expresión cultural y como tal necesita de unos receptores que actualicen el mensaje codificado por el autor. En este apartado de nuestra tesis nos detendremos en los canales de difusión que ha utilizado la minificción para llegar a sus receptores. Comenzaremos con las antologías más importantes de minicuentos; tras ello, continuaremos citando algunas de las editoriales que han publicado libros del género, centrándonos en aquellas que tienen o han tenido colecciones exclusivas de microrrelatos. También repasaremos la importante labor llevada a cabo en estas décadas por las revistas que han albergado en sus páginas textos de esta clase. Por su relevancia en la sociedad actual no podemos pasar por alto la publicación de relatos hiperbreves en blogs o webs de Internet; nos detendremos también en las bitácoras personales que poseen algunos de los escritores que cultivan el género. Por último, nos ocuparemos de otra de las formas mediante las cuales la minificción ha llegado a un público más amplio: los concursos literarios; sopesando los aspectos positivos y negativos de este tipo de certámenes.

Las antologías de microrrelatos han proliferado en los últimos años y su importancia es esencial en este género por distintas razones. La extrema brevedad hace que no se puedan publicar libros formados por uno o por unos pocos textos, lo que provoca que los volúmenes de minicuentos estén compuestos por un número elevado de relatos independientes. Este hecho hace que el género se acomode muy bien a este formato y prosperen las compilaciones, del mismo modo que sucede con la poesía o con el cuento. Otra de las razones de la abundancia de antologías se puede buscar en la relativa novedad de este género; para muchos lectores la minificción es un campo desconocido y las recopilaciones son una forma eficaz y rápida de conocer esta forma literaria a través de textos de diferentes autores. Las antologías también son útiles para los que estudiamos esta forma narrativa. El hecho de que muchos de los antólogos sean especialistas en este tema hace que su selección sea cuidadosa y meditada, de tal forma que nos encontramos ante verdaderos cánones en estos libros. La presencia de un microrrelato o de un autor en varias recopilaciones realizadas por expertos en la materia es un indicio de su importancia en el género. De todas formas no debemos ser cándidos

y debemos tener en cuenta que las antologías se mueven a menudo por motivaciones comerciales. El editor busca llamar la atención del lector, de tal forma que algunas de las colectáneas no eligen específicamente los mejores textos, sino los que se acomodan mejor a la intención del volumen. Así, encontramos antologías sobre un tema concreto, con relatos de una extensión determinada o de escritores de un único país.

En esta sección nos detendremos en primer lugar en las antologías que fueron decisivas para la formación del género, para, a continuación, citar las más representativas entre los volúmenes recientes. Debemos comenzar ineludiblemente con una obra que no sólo se considera con unanimidad como la primera antología de minificiones, sino que para muchos es también el primer libro de microrrelatos: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955). Este compendio fue publicado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en Buenos Aires. La importancia de este libro, realizado al alimón por los dos escritores argentinos, en la minificción hispánica se debe principalmente a que estamos ante la primera colectánea de textos que se pueden considerar microrrelatos. Borges y Bioy escogen solamente relatos cuyas características coinciden con lo que hoy conocemos como minicuentos; son piezas en las que destaca la brevedad y en las que está, en palabras de los editores, "lo esencial de lo narrativo" (Bioy Casares y Borges 1955: 9).

El volumen está compuesto por cerca de un centenar de textos cuya extensión oscila entre las dos líneas y las cuatro hojas, aunque la mayoría no supere la página. En el libro encontramos relatos de muy distinta procedencia, pertenecientes algunos a tradiciones culturales exóticas para el lector hispánico como la árabe o la china. Entre los autores, amén de escritores consagrados, aparecen una serie de nombres de difícil ubicación. Afloran los textos apócrifos escritos por Borges o Bioy y atribuidos a un nombre inverosímil inventado para la ocasión. Este mecanismo configura una antología *sui generis* por la extrema brevedad de los textos, poco común en aquella época, y por la nómina de los escritores allí compilados.

Entre estos aparecen grandes nombres de las letras grecolatinas como Cicerón o Plutarco o escritores de varias épocas de la literatura occidental como Nathaniel Hawthorne, Chesterton, Paul Valéry, Saavedra Fajardo, Diderot, Zorrilla, Edgar Allan Poe o Franz Kafka, autor de tres de las narraciones. También es destacable la presencia de autores latinoamericanos contemporáneos a los dos antólogos, que también incluyen textos propios firmados en la compilación, como Virgilio Piñera, Delia Ingenieros, Silvina Ocampo o Alfonso Reyes. Junto a estos autores reconocidos, existe una nómina

de supuestos creadores cuyos nombres poco o nada dicen al lector, que duda, conociendo el gusto de Borges y Bioy por los pseudónimos, sobre su existencia. Hallamos algunos fácilmente reconocibles por tener nombres formados por los apellidos de los ancestros de los autores; este sería el caso de Aguirre Acevedo, Suárez Miranda o Celestino Palomeque. En otros casos es más complicado discernir la realidad del epígrafe que acompaña todos los textos, y que indica tanto el nombre, real o inventado, del autor como el título del libro de donde está tomado el texto y su fecha de publicación. Entre las variadas fuentes de las que Bioy Casares y Borges eligen los cuentos también debemos citar algunos anónimos pertenecientes a colecciones de relatos como el *Panchatantra* indio o *Las mil y una noches*.

En lo referente a los textos en sí, el título de la colección los define como breves y de temática extraordinaria; ambas afirmaciones son correctas por no sobrepasar la página de extensión de media y por ser muchos de ellos encuadrables en lo fantástico o en lo maravilloso. Además, debemos señalar que entre los relatos hay algunas fábulas, parábolas y en general narraciones pertenecientes a la literatura gnómica, especialmente de ambiente oriental. Muchos de los textos, para dotarles de mayor verosimilitud, refieren de manera directa las fuentes de las que supuestamente están tomados, y no es extraño encontrar algunos a los que se les atribuye origen oral: "Cuentan...".

Más controvertido es la identificación de los textos como "cuentos" que hace el título de la colección. En primer lugar porque algunos de ellos, los más breves, carecen de la narratividad exigible y son meros escenas, como "*Pretigieux, sans doute*" (Bioy Casares y Borges 1955: 151). El resto de textos sí se pueden, en principio, adscribir al género que marca el título, el cuento, o al microrrelato como después se han interpretado, aunque encontramos otro elemento polémico en la antología. Muchos de los escritos que compilan Borges y Bioy Casares no eran originariamente textos independientes, sino fragmentos que los antólogos seleccionan de una obra mayor. Este sería el caso por ejemplo de "El espectador" (Bioy Casares y Borges 1955: 189) breve diálogo perteneciente a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; del fragmento del primer libro de las *Cuestiones Tusculanas* de Cicerón titulado por los compiladores "Sepulcros adiestrados" (Bioy Casares y Borges 1955: 103) o de "Un vencedor" (Bioy Casares y Borges 1955: 73) cuya anécdota está tomada de un libro de Saavedra Fajardo.

Entre los teóricos actuales de la minificción existe cierta polémica sobre si un fragmento se puede considerar como un microrrelato o no. Raúl Brasca, que ha publicado varias antologías del género que más tarde repasaremos, ha defendido la

potestad del editor de entresacar minicuentos de obras mayores, y ha citado este libro de Borges y Bioy para justificar su postura. Desde nuestro punto de vista un microrrelato debe poseer autonomía desde su origen para ser considerado como tal. Creemos que el caso de Brasca, y de otros antólogos que han utilizado fragmentos, no se puede comparar con esta recopilación de Borges y Bioy. En primer lugar, porque en el año en el que los dos escritores argentinos la publican, la minificción no estaba definida como sí lo está hoy en día; los antólogos que actualmente definen los textos que compilan como microrrelatos deben atenerse a los rasgos del género, y uno de ellos es su autonomía. En segundo lugar, la propia naturaleza del libro de Borges y Bioy Casares, en la que como hemos comprobado se mezclan apócrifos con textos escritos por los compiladores y cuentos sacados de distintas fuentes, hace que no sea una antología al uso y que no se pueda comparar con otros compendios de minificciones.

Este seminal libro tiene un precedente que también se puede relacionar con el microrrelato; se trata de *Antología de la literatura fantástica* (1940), recopilación realizada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo. Esta obra, que tuvo una segunda edición ampliada en 1965, recoge relatos fantásticos de diferentes épocas y culturas. Entre los más breves, asimilables a la minificción aunque se vuelven a tomar fragmentos de obras mayores, podemos citar textos de Petronio, Rabelais, Thomas Bailey Aldrich o León Bloy.

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. Este escritor e intelectual mexicano realizó una labor importantísima en la difusión de la minificción, no sólo por esta antología, sino sobre todo a través de la revista *El cuento*, publicación de la que fue director durante varias décadas y cuya influencia en la historia del género estudiaremos más adelante. En lo que se refiere a *El libro de la imaginación*, Valadés 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. Al igual que en *Cuentos breves y extraordinarios*, los textos recogidos por el escritor mexicano proceden de fuentes tan diversas como la cultura oriental, la grecolatina o escritores occidentales modernos. La cercanía entre ambas antologías se observa en el hecho de que Valadés recoge muchas de las narraciones que aparecían en el volumen de los dos escritores argentinos. La estructura del libro sí que es diferente a la de la otra compilación; en ésta los textos se organizan en secciones temáticas, encabezada cada una de ellas por una cita, tituladas:

“Enigmas”, “Sobre mujeres”, “De amor”, “Milagros”, “Motivos orientales” o “Humor negro” por citar sólo unas pocas.

La importancia en el desarrollo del microrrelato de esta antología, elaborada una década antes de que se comenzara a definir el género, se debe a varias razones como a continuación exponemos. En primer lugar, por la selección de los autores hispánicos contemporáneos de los que Valadés toma textos. En *El libro de la imaginación* encontramos minicuentos de muchos de los escritores que hoy en día se consideran como clásicos del género; en este compendio aparecen narraciones brevísimas de Cortázar, Borges, Monterroso, Arreola, Julio Torri, Antonio Fernández Molina, Ramón Gómez de la Serna o del propio Valadés. Además, como buena antología de la minificción que se precie, en *El libro de la imaginación* no sólo no falta el inevitable “El dinosaurio” de Monterroso, sino que ya aparece una parodia del mismo firmada por Cario Antonio Castro. También encontramos en el libro algunas de las tendencias del microrrelato contemporáneo, como las modificaciones de un hecho histórico o literario, agrupadas por Valadés en la sección “Anti-historias”, o la presentación del texto como si fuera una noticia, como es el caso de “Filtro amoroso” o de “Hindúes en Venus”. En cuanto al género de los textos, si bien muchos se pueden adscribir sin problemas al minicuento, encontramos algunos con aire de aforismos, como por ejemplo “Los perjudicados” de Samuel Butler o “Ilusión”, varios epitafios y fragmentos de novelas, como *Cien años de soledad* de García Márquez, *Ulises* de Joyce y *Rayuela* de Cortázar.

La tercera antología que cita Fernando Valls data ya de 1990, es obra del español Antonio Fernández Ferrer y se titula *La mano de la hormiga* (1990). Junto con este marbete, tomado de un microrrelato de Juan Ramón Jiménez, el volumen contaba de un esclarecedor subtítulo: *Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. 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). En la introducción, Fernández Ferrer vacila al utilizar varios términos para referirse a los textos antologados, “cuento breve” o “relato microscópico”, y relaciona estas narraciones mínimas con otros géneros como la parábola, la anécdota o la fábula (Fernández Ferrer 1990: 12).

Los relatos oscilan entre la línea y la página de extensión y están ordenados por el apellido del autor, aportando algunos de ellos varios textos. Al contrario de lo que ocurría con las compilaciones de Borges y Bioy y de Valadés, Fernández Ferrer recoge

sólo relatos escritos por autores modernos, de los últimos siglos. Las únicas excepciones las encontramos en varios textos anónimos que incluye la antología. Entre los muchos autores incluidos en *La mano de la hormiga*, el libro supera las cuatrocientas páginas, están clásicos de la literatura de las dos últimas centurias como Valéry, Rimbaud, Pessoa, Kafka, Ionesco, Lovecraft, Tolstoy o Italo Calvino. También destaca la inclusión de nombres más asociados a la filosofía como pueden ser Bertrand Russell, Kierkegaard, Nietzsche o Roland Barthes, lo que da cuenta de la amplitud de registros de los textos recogidos.

Lo más interesante de esta antología es la presencia de autores españoles. A pesar del desarrollo que ya en esta época, inicios de la década de los noventa, había tenido el microrrelato en Hispanoamérica, en España era un género poco cultivado y menos conocido. Fernández Ferrer incluye en su antología a grandes nombres de la minificción del otro lado del Atlántico (Torri, Virgilio Piñera, Marco Denevi, Cortázar, Monterroso, Jiménez Emán, etc.), pero es con los autores peninsulares con los que logra un gran hallazgo. Recopila microrrelatos de muy diversos escritores españoles, entre los que encontramos ya a algunos de los que hoy se pueden considerar como principales cultivadores del minicuento en nuestro país: Juan Pedro Aparicio, Rafael Pérez Estrada, Luis Mateo Díez, Antonio Fernández Molina, Juan José Millás o José María Merino. También incluye autores anteriores, cuyas aportaciones al microrrelato han sido sólo recientemente analizadas, como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Juan Eduardo Cirlot o Álvaro Cunqueiro.

En este cambio de década hubo otras dos antologías importantes para sentar las bases del desarrollo que tuvo el género durante los noventa. La primera de ellas es la traducción que Jesús Pardo hizo en 1989, para la editorial Anagrama de Barcelona, de una recopilación de textos breves en inglés realizada por Robert Shapard y James Thomas. Bajo el título de *Ficción súbita. (Relatos ultracortos norteamericanos)* (1989) aparecen una serie de narraciones que en muchos casos superan la extensión máxima con la que se identifica a los microrrelatos en el ámbito hispánico. Del mismo año que la antología de Fernández Ferrer, 1990, es *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano* (1990) del chileno Juan Armando Epple. En este volumen, y como anuncia el título, se acota por primera vez el muestrario de textos a los creados por autores latinoamericanos, y se utiliza un término más concreto, “micro-cuento”, para definir el género. Epple es editor además otras dos antologías dedicadas al género: *Para empezar. Cien micro-cuentos hispanoamericanos* (1990), realizada junto a James

Heinrich, y *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento latinoamericano* (1999), que es una revisión de la primera de las tres.

A partir de 1990 el número de colectáneas dedicadas al microrrelato hispánico en general, después nos detendremos en las temáticas o en las que se centran en un país, 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. Aunque este es uno de los primeros casos, son muy habituales las antologías que acompañan los estudios teóricos del género. Podemos citar, tan sólo para mostrar lo extendido de esta práctica, varios ejemplos de libros o números de revistas en los que junto con artículos de especialistas hay una selección de textos: el número monográfico que la *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB) le dedicó al minicuento de 1996, *Escritos disconformes* (Noguero 2004) o *La pluma y el bisturí* (Bianchi *et al.* 2008). En 1994 se produjo un nuevo hito en la difusión del microrrelato hispánico a través de las antologías; ese año se publicaba la primera compilación de minicuentos en un país no hispanohablante. Se trata de la antología preparada por la hispanista Erna Brandenberger con el título de *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten* (1994), en la que aparecen setenta y cuatro textos de 47 autores hispánicos, en una edición bilingüe en español y en alemán.

Al repasar la historia del estudio del microrrelato señalábamos que una de las fechas claves para el desarrollo del género fue 1996, por la profusión de acercamientos teóricos que se realizaron ese año. En lo tocante a las antologías se puede decir algo similar, puesto que en 1996 aparecieron tres nuevos volúmenes que recopilaban minicuentos. No debe extrañarnos esta coincidencia, porque, en buena lógica, un aumento en el estudio del género y una mayor definición de sus límites acrecienta el interés por parte de las editoriales de publicar libros dedicados a esta forma literaria. Estas tres antologías aparecieron además en tres países distintos del ámbito hispánico: Venezuela, Argentina y España, y utilizaban términos diferentes para referirse al mismo género: “cuento breve”, “cuento brevísimo” y “relato hiperbreve”.

La primera de estas antologías corrió a cargo del escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, que se centró en América y tituló su compilación *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América* (1996). La segunda de ellas fue publicada en Argentina por el también escritor Raúl Brasca y se llamó *Dos veces cuento. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996). Este libro fue el inicio de una incesante labor como compilador que llevó a Brasca a publicar al año siguiente *Dos veces bueno 2. Más*

cuentos brevísimos latinoamericanos (1997) y en 2002 *Dos veces bueno 3. Cuentos brevísimos de América y de España* (2002), en el que ampliaba por primera vez su antología a los escritores peninsulares. Además de estas compilaciones generales, Raúl Brasca ha publicado, en algunas ocasiones en colaboración con Luis Chitarroni, una serie de antologías temáticas de microrrelatos que más tarde repasaremos. El último de los libros de 1996, el español, es una antología diferente a las anteriores. Bajo el marbete de *Quince líneas* (1996), que hace referencia a la extensión límite de los textos, se agrupan 78 relatos hiperbreves que se habían presentado al concurso organizado por el Círculo Cultural Faroni. Esta peculiar asociación, que editó unos años después una antología similar titulada *Galería de hiperbreves* (1999), convocó entre 1992 y 2002 diez ediciones de un certamen de microrrelatos en el que nos detendremos más adelante.

Para completar el panorama de las antologías de minicuentos publicadas en la década de los noventa podemos citar *Cuentos breves latinoamericanos* (1998), de Alejandra Torres, y *Dos veces cuentos. Antología de microrrelatos* (1998), de Joseluís González. Esta última, prologada por Enrique Anderson Imbert y por el propio González, reúne cincuenta y siete relatos de menos de dos páginas comentados individualmente por el editor. Entre los autores antologados aparecen, además de algunos de los habituales en estas antologías, otros escritores más jóvenes del ámbito hispánico como Fernando Iwasaki, Felipe Benítez Reyes, Hipólito G. Navarro, Pedro Ugarte o Manuel Rivas. A pesar de que aparecen relatos de autores de muy distinta procedencia, existe una preponderancia de los españoles en el volumen.

En la primera década del siglo XXI el creciente interés académico por los microrrelatos, que constatamos en un capítulo anterior, va paralelo a un incremento de la publicación de libros de minificción. Prueba de ello son las cada vez más frecuentes antologías que año tras año se van publicando. Citaremos tan sólo las más significativas de estas compilaciones de la década de 2000, para repasar con posterioridad los compendios temáticos o nacionales. El siglo XXI comienza, en lo referente a las antologías de minificción, con la primera recopilación del género llevada a cabo por el profesor mexicano Lauro Zavala, que ya había dedicado varios ensayos a este tema. En su colectánea, titulada *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2000), Zavala ordena los microrrelatos seleccionados, todos latinoamericanos, en dos partes. En la primera aparecen varias secciones en las que se agrupan los minicuentos del mismo autor, de tal forma que hay capítulos dedicados a los relatos hiperbreves de Arreola, Eduardo Galeano, Monterroso o Luisa Valenzuela. La segunda parte ordena los

textos en varias secciones temáticas, tituladas “Historias de amor”, “Retratos”, “Sirenas” o “Dinosaurios”. De este mismo año es *Ojos de aguja: antología de microcuentos* (2000), compendio realizado por José Díaz, actual director de la editorial Thule.

Otra de las primeras antologías del siglo fue *Por favor, sea breve* (2001), publicada en España por Páginas de Espuma y de bastante difusión en este país. Este volumen, editado por la argentina Clara Obligado y subtulado *Antología de relatos hiperbreves*, tiene la particularidad de su ordenación decreciente: el primero de los relatos apenas supera la página y el último tiene un par de líneas. Entre el centenar y medio largo de microrrelatos volvemos a encontrar una mezcla de autores clásicos del género y otros más jóvenes o cuya vinculación al minicuento es menos conocida; en ambos casos la editora se mantiene dentro del ámbito hispánico. Se incluyen también narraciones inéditas de autores noveles, con el fin de ampliar la nómina de escritores de minificción que aparecen en este tipo de libros. Hemos de señalar, como nota curiosa, que en la portada aparece un dinosaurio retirándose y que en el libro no aparece el conocido microrrelato de Monterroso. Recientemente la misma editorial publicó la continuación de esta colectánea: *Por favor, sea breve 2* (2009), preparada también por Clara Obligado.

En el año 2005 aparecen dos importantes antologías con las que acabaremos este repaso a las compilaciones generales del género. La primera de ellas es *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005). Recoge, como indica el título, los relatos hiperbreves aparecidos en los años anteriores en la sección “El microrrelato hoy” de la revista española *Quimera*; algo parecido ya habían hecho Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio un par de años antes con los minicuentos de *Ekuóreo*, la revista que dirigieron en los años ochenta. El compendio de *Quimera*, editado por Neus Rotger y Fernando Valls, tiene una doble particularidad; en primer lugar la ordenación de los microrrelatos viene determinada por la fecha de nacimiento de los autores, de tal modo que comenzamos leyendo textos de escritores nacidos en los años 20 como David Lagmanovich o Antonio Fernández Molina y acabamos con los de Andrés Neuman, narrador y poeta de 1977. El segundo rasgo distintivo de esta antología es que los textos de cada autor van acompañados por una poética del género escrita por el propio escritor. Es una manera eficaz de conocer cómo entienden la minificción los literatos que la cultivan.

En este mismo año 2005 la editorial española Menoscuarto publicó la que hasta

ahora es la gran antología del género en español: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005). Su trascendencia radica, en primer lugar, en la importancia del antólogo, David Lagmanovich, en el estudio del microrrelato. Su extensa dedicación al género, que culminó en 2006 con un libro monográfico en la misma editorial palentina, hace de él una persona idónea para seleccionar los microrrelatos más representativos del ámbito hispánico. En esta antología encontramos textos de todas las épocas del siglo XX; Lagmanovich los ordena en las cuatro épocas en las que ha dividido la historia del género: “Precursores e iniciadores”, “Los clásicos del microrrelato”, “Hacia el microrrelato contemporáneo” y “El microrrelato hoy”. Entre los escritores representados, con varios minicuentos cada uno, podemos destacar el canon formado por los cinco autores que Lagmanovich define como “clásicos” del género: Arreola, Borges, Cortázar, Monterroso y Denevi.

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. En esta compilación este profesor y crítico literario recoge minicuentos de autores hispánicos de diversas épocas que habían aparecido en su blog: *La nave de los locos*. Además de la presencia de escritores consagrados, como José María Merino, Luisa Valenzuela o Ana María Shua, esta colectánea destaca por la selección de textos de autores jóvenes y menos conocidos, como por ejemplo Miguel Ángel Zapata, Ildiko Nassr o Héctor Kalamicoy.

Todas estas antologías que hasta aquí hemos repasado tenían una intención trasnacional, algunas incluso sobrepasaban el ámbito hispánico y recogían textos de otras tradiciones. Pero también hay un número cada vez más numeroso de volúmenes que publican microrrelatos de un país concreto, antologías más especializadas y que pretenden dar cuenta de la pujanza de la minificción en cada nación. La primera de estas recopilaciones no es un volumen independiente, sino una sección de una revista; se trata de la “Antología del cuento breve del siglo XX en México” que publica René Avilés Fabila en 1970 (Avilés Fabila 1970). En esta breve y temprana selección aparecen ya algunos de los nombres claves de la minificción azteca como Julio Torri, Alfonso Reyes, Arreola o Edmundo Valadés.

Con el desarrollo del estudio del género que se produjo durante la década de los noventa, florecieron las antologías nacionales, y a día de hoy son pocos los países hispánicos cuya minificción no ha sido compilada. Estos volúmenes, por ser su corpus más acotado, nos sirven para descubrir un número mayor de autores de microrrelatos, ya

que además de los autores consagrados se suelen incluir textos de escritores poco conocidos fuera de sus fronteras. En Colombia, por ejemplo, aparece bastante pronto una recopilación a cargo de Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio: *Antología del cuento corto colombiano* (1994). Este libro ha sido reeditado en varias ocasiones y se ha completado con *La minificción en Colombia* (2002) de Henry González y con otras más específicas como la *Antología del cuento corto del Caribe colombiano* de Rubén Darío Otálvaro Sepúlveda (2008). En Chile, Juan Armando Epple, conspicuo difusor del género, publicó en 1989 *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989) y trece años después *Cien microcuentos chilenos* (2002). En Perú tenemos la colectánea titulada *Breves, brevísimos, antología de la minificción peruana* (2006), preparada por Giovanna Minardi.

México, país en el que el microrrelato tiene una gran tradición, tuvo que esperar un poco más que Colombia o Chile para tener una antología nacional de minificciones. El autor de la misma no pudo ser otro que Lauro Zavala, especialista máximo del género en este país, que en 2002 publicó *La minificción en México* (2002) y al año siguiente la más completa *Minificción mexicana* (2003). Javier Perucho editó una nueva antología que llevaba por título *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (2006). La venezolana Violeta Rojo, otra profesora universitaria que ha publicado varios estudios sobre el tema, realizó una compilación de los microrrelatos de su país en *La minificción en Venezuela* (2004). Este volumen formaba parte de una colección de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, en la que también encontramos *La minificción en Panamá* (2004), antología preparada por Enrique Jaramillo Levi, escritor panameño y las ya citadas de México, la primera de Zavala, y Colombia, la de Henry González. Nicaragua, otro país cuya literatura suele tener escasa repercusión fuera de sus fronteras, también posee su antología de microrrelatos, editada por José Eduardo Arellano y titulada *Minificciones de Nicaragua: brevísima antología* (2004).

Dos de los países del ámbito hispánico en los que la minificción ha tenido un desarrollo más pujante, España y Argentina, han corrido muy distinta suerte en lo referente a las antologías nacionales. En el país austral son varios los libros que se han publicado recopilando los microrrelatos escritos por escritores nacionales. La primera de ellas corrió a cargo de Fernando Sorrentino en 1973, y a pesar de que algunos de los textos incluidos en ella superan las dos páginas, estamos ante un antecedente claro de las antologías posteriores. En la reedición del libro que el autor realizó en 1995, titulada como la primera *35 cuentos breves argentinos. Siglo XX* (1995), encontramos nombres

clásicos del género como Borges, Cortázar, Bioy Casares o Marco Denevi. Más reciente y también más acertada en cuanto a su selección de minicuentos es la antología realizada por Laura Pollastri: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007). Desde su cargo como profesora de la Universidad Nacional del Comahue de Neuquén, esta especialista lleva mucho tiempo dedicada al estudio de la minificción y un año antes publicó una antología similar con David Lagmanovich: *Microficciones argentinas* (2006). El importante desarrollo del género en este país ha provocado que también encontremos compilaciones de minicuentos de escritores de regiones concretas como *Panorama del microrrelato en el Noroeste argentino* (2004) de Ana María Mopty de Kiorcheff, y *El microrrelato en Santiago del Estero* (2008), de Antonio Cruz.

Al contrario de lo que ocurre en Argentina, hasta fecha muy reciente no teníamos una antología dedicada íntegramente al microrrelato español. Este hecho se deba quizás al retraso en el estudio del género y del reconocimiento de autores nacionales que han cultivado el género, pero la buena acogida de antologías como la de Clara Obligado o la de David Lagmanovich hacían necesaria una recopilación de minicuentos españoles. Para paliar este déficit la profesora Irene Andres-Suárez editó en el año 2012 su *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* (2012). Publicado por Cátedra, Andres-Suárez recoge textos de autores de todas las épocas de la minificción en nuestro país. También existen, al menos, dos colectáneas regionales como *Microrrelato en Andalucía* (2008) de Pedro M. Domene y *Antología del microrrelato en Canarias* (2009) de Carlos de Fé Estupiñán.

Junto con estas compilaciones de ámbito nacional, hay una serie de antologías del género que escogen los microrrelatos siguiendo un criterio temático. En este ámbito debemos citar de nuevo la labor de Raúl Brasca; este escritor argentino, en algunas ocasiones con Luis Chitarroni, ha publicado antologías de bestiarios mínimos (Brasca y Chitarroni 2004), de microrrelatos de tema amoroso (Brasca 2005), de minicuentos sobre mujeres (Brasca 2006) y sobre fantasmas. (Brasca y Chitarroni 2008). Otra antología de este tipo es *Grandes minicuentos fantásticos* (2004) de Benito Arias García, en la que aparecen ordenados en varias secciones temáticas (“Lugares fantásticos”, “Dobles”, “Metamorfosis e incorporaciones”, etc.) una serie de microrrelatos fantásticos de distintas épocas y origen. Un doble criterio seguía la antología *Microscopios eróticos* (2006), que recogía microrrelatos con esa temática que anuncia el título y escritos exclusivamente por mujeres; las responsables de este libro

fueron las españolas Libertad Luengo Jardón y Cristina Moreno Valseca.

Diferente es el criterio que sigue Juan Armando Epple en la antología que preparó para la editorial Thule; este profesor chileno seleccionó en *Microquijotes* (2005) medio centenar de microrrelatos sobre la obra cumbre de Cervantes. Todos los textos de esta antología pertenecen a autores del ámbito hispánico; Epple toma microrrelatos de autores clásicos del género como Arreola, Denevi, Borges o Anderson Imbert y otros inéditos escritos para la ocasión por David Lagmanovich, Pía Barros, Julia Otxoa o Rogelio Guedea. Similar a la antología de Epple es el volumen que preparó Lauro Zavala con algunos de los muchos microrrelatos que han parodiado “El dinosaurio” de Monterroso; este libro se tituló *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso* (2002). Por su parte Enrique Turpin antologó en *Fábula Rasa* (2005) una serie de relatos en los que escritores hispánicos del siglo XX hacen una actualización de géneros antiguos como el mito, la fábula o el bestiario. A pesar de que no se trata en puridad de una recopilación de microrrelatos, creemos que debemos citarla en este repaso a las antologías del género por su cercanía a la minificción, como delata la presencia en el libro de autores como Arreola, Monterroso, Javier Tomeo o José María Merino.

La eficacia de todos estos libros que estamos repasando para el desarrollo del género se puede ver en distintos niveles. En primer lugar la difusión de los microrrelatos en estas obras hace que los lectores conozcan un mayor número de autores que cultivan minificción. Asimismo, la selección previa que conlleva toda antología hace que, si el editor es especialista en el tema, éstas ayuden a formar el canon del género, algo necesario en una forma literaria tan reciente como el relato hiperbreve. Esta influencia de las antologías en la formación del canon literario ha sido ponderada por varios especialistas, como por ejemplo Juan Domingo Vera (Vera Méndez 2005). El estudio de las compilaciones también nos sirve para observar cómo ha ido cambiando la definición del género; así, podemos observar que con los años se han ido afianzando la extensión máxima, menor a dos páginas, o el término microrrelato para nombrarlo. Lauro Zavala, al ser interrogado por la importancia de las antologías, señalaba que “son el recurso fundamental de todo proyecto educativo” (Zavala 2006a: 213). Además, las recopilaciones son un recurso didáctico muy útil para que los docentes utilicen la minificción en sus clases. Un ejemplo claro de ello lo tenemos con *Microrrelatos. Antología y taller* (2003), una colectánea preparada por dos profesores de Secundaria, Víctor Latorre y Mario Máñez, con el fin de ser utilizada en el aula.

El caso de las antologías es sólo uno de los cauces de difusión gracias a los cuales el microrrelato ha llegado en los últimos años a un público amplio. Además de la importancia de la labor de los antólogos, existe un colectivo que también ha apostado por la minificción: los editores. Los compendios de minicuentos que hasta aquí hemos repasado sólo han podido llegar a los lectores gracias, como ocurre con cualquier libro, a una editorial que viera su posibilidad comercial. Además de las antologías, también se ha incrementado el volumen de publicación de libros de microrrelatos a ambos lados del Atlántico, y ello es en parte gracias a que los autores encuentran unas empresas que se hacen cargo de la divulgación de sus obras. Creemos que en el estudio de un género literario como éste es importante señalar no sólo la labor de autores o estudiosos del tema, sino también de personas que de manera tan directa han contribuido a su difusión como son los editores.

Son muchas las editoriales que han publicado libros de minificción, desde las más grandes hasta otras más humildes y de menor difusión. Entre las primeras, y por citar sólo unos pocos ejemplos destacados, podemos recordar que Anagrama publicó *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo o que Fondo de Cultura Económica hizo lo propio con *Gente de la ciudad* (1986) de Guillermo Samperio. Las editoriales pequeñas también se han ocupado del microrrelato, y son muchas las que incluyen libros de este género en su catálogo; como muestra nos bastará con referirnos a un caso: la granadina Cuadernos del Vigía publicó el libro *Astrolabio* (2007) de Ángel Olgoso.

La imposibilidad de detenernos en todas y cada una de las editoriales hispánicas que han publicado libros de microrrelatos hace que tengamos que centrarnos en aquellas cuya labor ha sido más importante en la difusión del género. Si bien en España los autores y especialistas acogieron la minificción, al menos identificándola como forma literaria independiente, algo después de lo que lo hicieron sus colegas hispanoamericanos, algunas editoriales españolas no han dudado en apostar por dedicarle colecciones a este género. Son tres las empresas del libro que en la Península poseen un catálogo en el que la minificción ocupa un espacio importante: Thule, Menoscuarto y Páginas de Espuma. Las tres comparten su juventud, su humildad y su buen trabajo con la minificción.

La primera de ellas, Thule Ediciones, está radicada en Barcelona y dirigida por José Díaz. Esta editorial posee una colección exclusiva dedicada al microrrelato: Micromundos. En ella, y desde 2004, se vienen publicando una serie de obras de autores contemporáneos hispanoamericanos, como *Del aire al aire* (2004) del mexicano

Rogelio Guedea, *El hombre de los pies perdidos* (2005) de Gabriel Jiménez Emán, *Llamadas perdidas* (2006) de Pía Barros y *Casa de geishas* (2007) de Ana María Shua. Esta último es una reedición de una obra publicada originariamente en Argentina en 1992 por Editorial Sudamericana, pero ha sido recuperada, como han hecho también con *El jardín de las delicias* (2005) de Marco Denevi, para hacerla más accesible al público español. Junto con estas obras recientes, también encontramos algunos libros que se pueden considerar clásicos del género tanto en español, como *Falsificaciones* (2006) de Denevi o *Crímenes ejemplares* (2005) de Max Aub, como en otros idiomas, como la recopilación de las minificciones de Kafka en el volumen titulado *En la calle del Alquimista* (2006) o *Cuentos de un minuto* (2006) de István Örkény. Se completa la colección, en la que se han publicado casi dos decenas de obras, con algunas antologías como las ya citadas *Microquijotes* y *De mil amores*.

La segunda de las empresas pertenecientes a esta terna de editoriales españolas especializadas en la minificción es la palentina Menoscuarto. En su colección Reloj de Arena, dirigida por Fernando Valls, se publican libros de relatos breves, tanto de cuentos como de microrrelatos. Encontramos obras que mezclan los dos géneros como *Horrores cotidianos* (2007) de David Roas o *Un extraño envío* (2006) de Julia Otxoa. Una serie de especialistas han recopilado en otros de los volúmenes de esta colección los microrrelatos de autores españoles clásicos de la minificción como Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez o Antonio Fernández Molina. También se han publicado aquí algunas de las antologías más destacadas del género, como las ya citadas de Lagmanovich y de Pollastri. La dedicación de Menoscuarto a la minificción se completa con tres importantes libros de teoría, publicados en su colección Cristal de Cuarzo: *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) de David Lagmanovichl, *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.

Páginas de Espuma, editorial madrileña dirigida por Juan Casamayor y Encarnación Molina, es una pequeña empresa dedicada esencialmente al cuento, pero en la que también encontramos un importante número de obras de o sobre la minificción. Entre las primeras destacan la antología de Clara Obligado *Por favor, sea breve* (2001), *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, *La glorieta de los fugitivos* (2007) de José María Merino o *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diávolo* (2008) de Juan Pedro Aparicio. Asimismo, Fernando Valls ha publicado *Soplando vidrio* (2008), su imprescindible monográfico sobre el microrelato español, en la colección Voces de

Páginas de Espuma.

En Hispanoamérica también encontramos ejemplos de editoriales con varios libros de minificción. La primera sería la colección La Avellana, auspiciada por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y la Universidad Autónoma Metropolitana de México. En esta serie han aparecido hasta siete obras vinculadas al microrrelato, en su mayor parte antologías. Entre los compendios publicados están los ya citados *La minificción en México*, *La minificción en Colombia* o *La minificción en Venezuela*. La colección se completa con dos obras teóricas: *La minificción bajo el microscopio* (2005) de Lauro Zavala y *El microrrelato hispanoamericano* de David Lagmanovich (2008).

En México encontramos la editorial Ficticia, vinculada a una página web del mismo nombre de la que más tarde hablaremos, que también ha difundido la minificción. Entre los libros de microrrelatos publicados podemos destacar *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (2006), compendio preparado por Javier Perucho, *Portarrelatos* (2007) de José de la Colina y *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* (2002) de Luis Felipe Hernández.

Junto con la difusión del género y la formación del canon a la que ayudan estas editoriales, debemos citar el caso, cada vez más frecuente, de autores que deciden autoeditarse sus libros de minificción. La publicación por medios propios del autor, común en todos los géneros literarios, también ha llegado al microrrelato debido al creciente número de escritores que apuestan por esta forma literaria. Especialmente significativo es el número de jóvenes autores que pretenden hacerse un hueco en el ámbito editorial, ofreciendo al lector sus minicuentos en libros costeados por su bolsillo. Por poner un solo ejemplo de estos casos en los que es el autor el que sufraga la edición, podemos citar el libro de *Dakota, memorias de una muñeca inflable* (2008) en el que el joven escritor argentino Alejandro Bentivoglio recopila relatos hiperbreves propios.

Siguiendo con las formas de difusión de la minificción hispánica, nos ocuparemos a continuación de la presencia de minicuentos en la prensa, centrándonos especialmente en las principales revistas que han albergado entre sus páginas ejemplos de esta forma literaria. Cuando estudiábamos el estado de la cuestión del estudio de la minificción ya hacíamos referencia a la importancia de las publicaciones periódicas en este ámbito. 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. Se trata, por un lado, de un modo eficaz de que la minificción llegue a un público amplio y, por otro, de que escritores noveles, aun antes de que publiquen volúmenes propios, encuentren difusión a su obra.

Son varias las revistas que se citan cuando se repasa la historia del género en España e Hispanoamérica, pero existe una que no falta en ninguna de estas relaciones: *El cuento*. Esta publicación estuvo dirigida durante varias décadas por el escritor mexicano Edmundo Valadés, y si bien se centró en el género que le da título, prestó mucha atención al devenir de la minificción. *El cuento* tiene su origen nada menos que en 1939, año en el que salieron al mercado cinco números, pero es en 1964 cuando se inicia la segunda y más longeva etapa. Bajo la dirección de Valadés, se publicaron más de cien números hasta 1994 y en ellos ocupan un lugar destacado los microrrelatos. Además, la revista *El cuento* convocaba un concurso de minificciones supervisado por el propio Valadés.

La importancia de este autor y difusor del relato breve no sólo se circunscribe a la publicación que dirigió, sino que su magisterio influyó fuera de las fronteras mexicanas, e incitó al nacimiento de otras publicaciones dedicadas al género en otros países latinoamericanos. La primera de estas revistas se llamó *Ekúóreo* y fue dirigida por los colombianos Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer en Cali a principios de los años 80. A pesar de su humildad, cada número tenía dos páginas y se asemejaba a un fanzine, su importancia posterior ha sido destacada por varios motivos. En primer lugar porque se trata de la primera publicación dedicada en exclusiva a la minificción, tal y como afirmaba su subtítulo: “Revista de minicuentos”. Un análisis actual de *Ekúóreo* nos permite ver con perspectiva la agudeza con la que Bustamante y Kremer, a pesar de su juventud, realizaron la selección de los microrrelatos que iban apareciendo número a número. Además de publicar relatos hiperbreves escritos por amigos y colaboradores, en *Ekúóreo* encontramos textos de clásicos del género como Borges, Monterroso, Anderson Imbert o Cortázar. La primera época de esta publicación contó con treinta números entre 1980 y 1984 y resurgió en los primeros noventa con siete ediciones más.

La creación de revistas dedicadas al cuento y a la minificción se desplaza en 1986 más al sur con el surgimiento en Argentina de *Puro cuento*. Esta publicación fue dirigida por el escritor Mempo Giardinelli y de ella aparecieron treinta y seis números

bimestrales hasta 1992, año de su cierre. Desde el primer número Giardinelli toma a Edmundo Valadés y *El cuento* como modelos; muestra de ello es la entrevista que le dedica en el primer ejemplar y la publicación en el número 21 de “Ronda por el cuento brevísimo”, breve ensayo sobre el género escrito por el escritor mexicano. Como ha estudiado Aixa Valentina Natalini en *Puro cuento* aparecieron 775 relatos, de los cuales más de la mitad se pueden considerar microrrelatos (Natalini 2008: 379). En esta publicación Giardinelli acoge tanto a escritores noveles, algunos de ellos participantes en el concurso de minicuentos que organizaba la revista, como a escritores consagrados como Julio Torri o Ana María Shua, a los que dedican sendos monográficos. La relevancia de *Puro cuento* se puede comprobar por ejemplo en que su nombre, completado con un artículo, fue utilizado años después por una revista mexicana dedicada también al relato: *El puro cuento*.

En España, en la misma época, también surge una revista académica que se ocupa del cuento literario pero en la que se cuelan algunos microrrelatos: *Lucanor*. Dirigida por José Luis González y José Luis Martín y publicada en Pamplona entre 1988 y 1999, publicó en sus dieciséis números tanto creaciones como estudios sobre el relato breve. Además de los primeros ensayos españoles sobre la minificción, en *Lucanor* aparecen algunos microrrelatos, entre los que destacan cinco textos de Luis Mateo Díez que años después integrarían su libro *Los males menores*. La dedicación de uno de los editores de esta publicación, José Luis González, al microrrelato cristalizó en su ya citada antología *Dos veces cuento* y en la revista *Nuestro tiempo*. En esta publicación de la Universidad de Navarra, González se ocupa de una sección, llamada también “Dos veces cuento”, en la que publica un microrrelato en cada número.

Pero sin duda alguna, si hablamos de una revista que ha colaborado decisivamente para el desarrollo del género en España, debemos citar la barcelonesa *Quimera*. En esta publicación mensual, dirigida en aquel entonces por Fernando Valls, apareció entre los números 226 (año 2003) y el 269-270 (año 2006) la sección “El microrrelato hoy”. Este apartado, coordinado por Neus Rotger, estaba dedicado en cada ejemplar de la revista a un autor hispanico, del que se reproducían varios minicuentos, junto con una breve semblanza del mismo. En los treinta y cinco ejemplares en los que apareció esta sección, se fue formando un auténtico corpus de escritores que escribían minificción en español. Entre los microrrelatos recopilados, muchos de los cuales integraron la antología *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* de la que ya hemos hablado, aparecen textos de escritores consagrados en este ámbito como Juan Armando

Epple, Julia Otxoa, Armando José Sequera o Luisa Valenzuela. Asimismo, encontramos nombres menos conocidos pero de creciente importancia en el género como los de David Roas, Fabián Vique, Juan Romagnoli o Ángel Olgoso. También se incluyeron junto a los microrrelatos entrevistas a algunos de los autores como Guillermo Samperio, Ana María Shua o Luisa Valenzuela.

Herederos de esta sección de la revista *Quimera* es el apartado titulado “Liebre por gato” que en cada número de *Clarín*, publicación española dedicada a la Literatura contemporánea, recoge microrrelatos de un autor determinado. En esta sección, coordinada por Fernando Valls y Gemma Pellicer, han aparecido textos de autores de generaciones más recientes que los consagrados del género como Orlando Romano, Ildiko Nassr, Jaime Muñoz Vargas o Carmela Greciet.

Estas revistas son quizás las más importantes, por su amplia difusión, prestigio o carácter pionero, de las que han incluido microrrelatos entre sus páginas. Pero existen otras muchas publicaciones dedicadas a la minificción que dan muestra tanto de la cantidad de escritores, muchos de ellos jóvenes narradores, y de lectores que se interesan por esta forma literaria brevísima. El desarrollo de Internet en los últimos años ha favorecido el crecimiento de este tipo de revistas, que en muchos casos se configuran como páginas webs o incluso como blogs de publicación de minicuentos. Sería imposible realizar un inventario completo de todas y cada una de ellas, por lo que vamos a detenernos solamente en unas pocas que sirvan de botón de muestra del colectivo. Alumnos de la Universidad de Baja California, de Tijuana (México), editan desde 2006 *Magín*, una publicación con un formato cercano al fanzine; su dedicación exclusiva a la minificción, y su difusión universitaria recuerdan los inicios de la revista *Ekuóreo*. También de microrrelatos, pero circunscrita a los de temática fantástica, es *MiNatura*, publicación creada en enero de 1999 en Cuba por Ricardo Acevedo y que desde 2000 se distribuye en Internet, donde se pueden encontrar sus más de cien números. En Argentina encontramos la revista *La Oveja Negra*, que se distribuye tanto en papel, en diversas librerías de la ciudad de Buenos Aires, como a través de Internet. En cada número, de periodicidad mensual, aparecen microrrelatos de autores señeros del género, como Marco Denevi, Ana María Shua, Luisa Valenzuela o Julia Otxoa, junto con otros de escritores noveles. En Colombia Leidy Bibiana Bernal Ruiz dirige *Minificciones*, definida como “Revista Latinoamericana del minicuento” y que se distribuye a través de la web: calarca.net/minificciones.

También debemos señalar la presencia del microrrelato en medios de

comunicación de información general, donde el género alcanza a un público mucho más amplio lo que contribuye a su reconocimiento social. De nuevo debemos desistir de la exhaustividad, porque en un gran número de periódicos han aparecido publicados minicuentos, por lo que nos contentaremos con citar un par de casos representativos a modo de ejemplo. El suplemento dominical de *El País*, el periódico de información general más vendido en España, dedicó una sección en el estío de 2008 a la minificción. Bajo el título “Microrrelatos de verano” iban apareciendo textos escritos por los lectores que no superaban las 120 palabras. *Babelia*, el suplemento cultural de este mismo periódico, dedicó también atención al microrrelato en su edición del 1 de Septiembre de 2007. En ella aparecía una entrevista a José María Merino y una selección de definiciones dadas por especialistas y de minicuentos representativos. En Argentina han dedicado secciones al microrrelato periódicos como *Perfil*, *La Gaceta de Tucumán*, *Río Negro* y la revista *Ñ*, suplemento cultural del diario *Clarín*.

Mención aparte merece, en cuanto a la relación entre los diarios de información general y la minificción, el caso de esos textos híbridos entre la columna de opinión y el relato hiperbreve que con frecuencia aparecen en los periódicos. El componente ficcional de muchos de los artículos nos lleva a situarlos en un punto intermedio entre lo argumentativo y lo narrativo. Algunos autores han cultivado de manera conspicua esta clase de escritos; el caso más llamativo es el de Juan José Millás, creador de una forma bautizada como “articuento” que mezcla ambos campos textuales. En un capítulo posterior nos detendremos en los articuentos de este autor, ya que uno de los volúmenes que los recogen integra nuestro corpus de estudio.

La minificción también es un género de fácil acomodo en la radio, porque la brevedad de su lectura se acopla perfectamente a la escasez de tiempo que suelen tener los programas de este medio de comunicación. Un caso ejemplar de esta vinculación entre microrrelato y radio lo encontramos en la sección semanal que Juan José Millás tiene en el programa *La Ventana de la Cadena SER*. Millás propone cada viernes un tema sobre el que los oyentes tienen que escribir; la semana siguiente el narrador valenciano lee en antena una selección de los mejores minicuentos enviados. Como vemos es una forma de interactuar con los oyentes a través de la minificción.

Al citar algunas de las publicaciones veíamos cómo algunas acababan pasando del papel al formato cibernético. 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. La brevedad de los textos permite que el género se acomode perfectamente a este formato, que como suele pasar en Internet, exige fragmentos no muy extensos para que el lector virtual, cuya atención es menor que la del lector tradicional, complete la recepción en los pocos segundos que se suelen dedicar a cada página.

En algunos de estas bitácoras se mezclan las reflexiones teóricas sobre el género con la inclusión de textos. Este sería el caso, por ejemplo, del blog personal de Fernando Valls, *La Nave de los Locos* (nalocos.blogspot.com), en el que, además de anotaciones variadas sobre la vida cultural española, incluye poemas y microrrelatos de autores, preferentemente jóvenes. Parecido formato de mezcla de teoría y creaciones, aunque centrado sólo en la minificción, tiene el blog colectivo *Ficción Mínima* (ficcioinminima.blogspot.com/). En España recoge microrrelatos la bitácora de María José Barrios: *Cuentos mínimos* (cuentosminimos.com); en Argentina la de Delfín Beccar y Alejandro Gelaz: minificciones.com.ar y en Chile la sección “Microcuentos” de la web *Letras de Chile* (letrasdechile.cl). También debemos destacar la labor de difusión de minicuentos del blog colectivo *Químicamente Impuro* (quimicamenteimpuro.blogspot.com), de *Microrrelatos a peso* (microrrelatosapeso.blogspot.com) o de la muy activa *Internacional microcuentista* (revistamicrorrelatos.blogspot.com). Algunas bitácoras se especializan en relatos ultracortos, más impactantes pero que a menudo no alcanzan la calidad exigible y tan difícil de conseguir en estos textos tan breves. Dos ejemplos de blogs dedicados a los microrrelatos menos extensos son *Sigo Esperando la Llegada del Idiota* (sigoesperandolallegadadelidiota.blogspot.com), en el que sólo se publican textos de seis palabras, y *NanoLiteratura* (nanoliteratura.blogspot.com).

Otro tipo de bitácoras son las personales de autores que cultivan el microrrelato, para quienes este espacio virtual es una manera rápida y de recepción directa de publicar sus minicuentos. Además, los autores tienen la posibilidad de recibir comentarios de sus lectores, algo que es más complicado lograr con los libros. Entre estos blogs podemos destacar el del escritor argentino Fabián Vique (delasavesquevuelan.blogspot.com), el de Orlando Romano (orlandoromano.blogspot.com), el de Martín Gardella (livingsintiempo.blogspot.com), el de Esteban Dublín (estebandublin.blogspot.com) o el del español Antonio Serrano Cueto (antonioserranocueto.blogspot.com). Por último podemos citar la de Raúl Sánchez Quiles: *Hiperbreves S.A.* (hiperbreve.blogspot.com), ganadora en 2008 del premio 20 blogs, organizado por el diario *20Minutos*, a la mejor bitácora de ficción. Además, Raúl Sánchez publica cada viernes desde 2000 un

microrrelato en *El Día*, periódico tinerfeño en el que trabaja, y en 2010 apareció su libro *Hiperbreves S.A. Solo 175 microrrelatos* (2010). La penúltima sensación en Internet para la publicación de relatos hiperbreves se llama Twitter. Este servicio de “microblog” permite a sus usuarios escribir entradas de menos de 140 espacios. Este constreñido límite ha azuzado el ingenio de mucha de la gente que lo utiliza y que escribe en ese espacio tan breve auténticos minicuentos.

Todos los mecanismos de difusión del microrrelato que hasta ahora hemos repasado estaban destinados a los lectores; tenían como finalidad principal que el público receptor de la minificación, en revistas, antologías o blogs, aumentara. Sin embargo, existen también medios de expansión del género que tienen como objetivo no a los lectores, sino a los autores de minicuentos. Nos estamos refiriendo a los concursos y a los talleres literarios, que a continuación repasaremos por separado.

Los concursos han proliferado de manera exponencial en los últimos años. Es rara la asociación, facultad, revista o página web dedicada a la literatura que no convoque un certamen de creaciones de este género. El auge de la minificación explicaría en parte esta presencia abrumadora en los concursos, pero existen además otros motivos. La brevedad de esta forma literaria permite, aparentemente, hacer más liviana la labor de los miembros del jurado, ya que deben emplear menos tiempo en su lectura que si se tratara de cuentos o novelas. Asimismo, el minicuento, de nuevo por su brevedad, parece más accesible a todo tipo de aspirantes a escritores, para quienes la elaboración de una novela o incluso de un cuento es fatigosa, pero que se atreven a escribir unas pocas líneas y presentarlas a un certamen de microrrelatos. No queremos pecar aquí de elitistas, pero creemos que se debe desterrar la idea de que la producción de una minificación es sencilla. Es bueno para el crecimiento del género que se propaguen los concursos, pero también es cierto que estos deben exigir un mínimo de elaboración y calidad en los textos premiados.

De nuevo, y como muestra una vez más del auge del microrrelato, es imposible hacer un censo completo de todos y cada uno de los concursos que se convocan año a año en el mundo hispanico, por lo que repasaremos tan sólo una muestra de los más significativos. Muchos de estos certámenes están vinculados a algunas de las revistas literarias que con anterioridad hemos repasado. Publicaciones que han tenido una importancia decisiva en el devenir del género, como *El Cuento*, *Ekuóreo* o *Puro Cuento*, organizaban certámenes de relatos hiperbreves cuyos ganadores eran incluidos en las páginas de la revista. Hoy en día muchas publicaciones siguen esta tradición,

aunque, al compás de los tiempos, convocando los concursos por Internet, ubicación de muchas de ellas. Por citar sólo un ejemplo, la argentina *Esperando a Godot* organiza un concurso de minificciones, cuyo premio son 200 pesos y la reproducción de los ganadores en sus páginas. Como nota curiosa cabe citar el que David Roas llama “el primer concurso de microrrelatos de la historia” (Roas 2008: 74); se refiere este especialista al certamen de cuentos convocado por la revista española *La Cerbatana* en su primer número, fechado nada menos que en 1945, pero cuyo resultado no podemos leer puesto que no llegó a ver la luz el segundo número de esta publicación.

En otros casos la organización de los certámenes corre a cargo de asociaciones literarias, como el Premio Internacional de Relato Hiperbreve que cada año convoca el Círculo Cultural Faroni. Algunos de los minicuentos participantes en este concurso fueron publicados en las dos antologías que han aparecido en la editorial Tusquets a cargo de dicha asociación y que ya citamos. El Centro Onelio, otro colectivo literario, aunque de carácter estatal, convoca en Cuba desde 2002 el Concurso de Minicuentos El Dinosaurio, que acepta textos escritos en todos los países de habla hispana. La Corporación Letras de Chile dedicó su I Concurso de Microcuentos “Sea breve, por favor” de 2008 a minicuentos escritos por estudiantes chilenos. Las universidades han buscado promover la escritura de relatos hiperbreves entre los alumnos de las distintas facultades mediante la creación de certámenes. En el contexto del congreso que la Universidad de Málaga organizó en 2008 sobre el microrrelato español, se convocó un premio de creación dirigido a los alumnos de esta institución. En 2009 la Universidad de Salamanca convocó el concurso “Márgenes”, dedicado a escritores argentinos y españoles de minificción.

Los medios de comunicación también han convocado certámenes de minicuentos, como el ya citado y semanal del programa La Ventana de la Cadena SER, a cargo del escritor Juan José Millás. Montcada Ràdio también organiza el premio de microrrelatos “El Basar”, en el que pueden participar textos escritos tanto en catalán como en español y en el que entre los miembros del jurado están críticos de reconocido prestigio como Juan Antonio Masoliver o Fernando Valls. En cuanto a los periódicos, han sido muchos los que han convocado certámenes de este género. En Colombia destacó por la cantidad de relatos presentados, casi ocho mil, el concurso de cuento breve que organizó en el año 2000 el diario *El Tiempo*. En España la edición digital de *El Mundo* albergó varias ediciones de un Concurso de Microrrelatos Digitales. Terminaremos este breve repaso a los certámenes de microrrelato recordando el que

organizó desde 2001 la Feria del Libro de Granada, cuyos ganadores fueron publicados en libros editados por Cuadernos del Vigía.

Además de la importancia ya citada de los concursos como dinamizadores de la escritura de minificción, también son significativos para comprobar qué opinan los organizadores de uno de los rasgos más polémicos del microrrelato: su extensión. Un vistazo a las bases de los concursos arriba citados nos vale para comprobar que aún no existe una opinión común sobre este tema: los límites exigidos a los participantes varían de una convocatoria a otra. Además, la extensión máxima permitida está contabilizada de muy diversos modos: una página en el concurso de la revista *Esperando a Godot*, quince líneas en el certamen del Círculo Cultural Faroni, 400 palabras en “Márgenes” de la Universidad de Salamanca y 2.000 caracteres en “El Basar” de Montcada Ràdio.

Finalizaremos con los medios de difusión del microrrelato con otras instituciones no académicas que juegan un papel importante en la formación de escritores de minificción: los talleres literarios. Dedicados a instruir a escritores noveles en todo tipo de géneros literarios, estas escuelas han encontrado un filón en el minicuento tanto por su utilidad como instrumento docente como por la gran cantidad de autores ávidos por mejorar en esta disciplina. Algunos de los talleres de minificción que han proliferado en los últimos años son presenciales, mientras que otros se han adaptado a las nuevas tecnologías y se cursan a través de Internet. Entre los que mezclan los dos métodos debemos citar el madrileño Taller de Escritura Creativa, dirigido desde hace años por la argentina Clara Obligado. Desde su Taller de Relatos Hiperbreves esta escritora lleva mucho tiempo impartiendo clases sobre la creación de minicuentos y algunos de los textos del curso fueron incluidos en su antología *Por favor, sea breve*. También en Madrid se ofrece el curso de microrrelatos de la Escuela de Escritores. En Internet encontramos el taller literario de minificciones de la web *Ficticia* (ficticia.com), página de Internet muy activa en su dedicación al cuento y al microrrelato.

Con este amplio repaso a las antologías, revistas, concursos o talleres que difunden la minificción hemos querido conocer un aspecto importante del género que estamos estudiando.

3.3. HISTORIA DE LA MINIFICCIÓN: ÉPOCAS, AUTORES Y OBRAS.

El enfoque principal de esta tesis doctoral es teórico-literario y, si bien el bloque central de nuestro estudio sobre el microrrelato hispánico se situará dentro de este ámbito, creemos que el objeto de nuestro trabajo, un género literario de reciente afianzamiento, requiere también un estudio histórico-literario. En este apartado de nuestro monográfico pretendemos realizar un repaso a las obras y a los autores más destacados en el desarrollo de la minificción escrita en español. Para ello partiremos de varios trabajos que ya han repasado la historia del microrrelato, completando las lagunas que pudieran existir en ellos con otros ensayos más específicos. La principal guía de este capítulo de nuestra tesis será el imprescindible libro de David Lagmanovich *El microrrelato. Teoría e historia* (Lagmanovich 2006a), que se ha convertido ya en un clásico en el estudio de esta forma literaria. Pero, a pesar del buen hacer de este especialista argentino, en su obra faltan muchos nombres que debemos citar al estudiar la trayectoria del minicuento. Para completar nuestro repaso histórico acudiremos a varias fuentes; en lo referente a la minificción en Hispanoamérica destaca por su exhaustividad la tesis doctoral de Concepción del Valle (Del Valle Pedrosa 1992), si bien será cotejada con otros ensayos y antologías más concretas y recientes. En España nos serán de gran utilidad los acercamientos de Domingo Ródenas a la prosa brevísima del Modernismo y de las Vanguardias y el artículo de Fernando Valls que da nombre a su libro *Soplando vidrio* (Valls 2008a).

Un análisis de la historia de la minificción hispánica entraña no pocos problemas que antes de comenzar el repaso vamos a abordar. En primer lugar, debemos marcar un punto de partida histórico concreto al que atenernos en este apartado y en toda nuestra tesis. Los especialistas no se ponen de acuerdo a la hora de señalar el origen exacto del género en nuestro ámbito cultural. Algunos han puesto fecha de nacimiento exacta al microrrelato, identificándola con la publicación de un texto concreto. Muchos han sido los que comienzan el repaso en 1917, año en el que aparece “A Circe” de Julio Torri. Otros han considerado que todo texto breve en prosa, escrito en cualquier época, se puede considerar como un relato hipebreve. Un tercer grupo estaría formado por los que consideran que esta forma literaria es mucho más reciente y que sólo se acuñaría en los últimos años del siglo XX. Nuestra postura está lejos de querer ser dogmática, puesto

que creemos que es difícil y espurio fijar fechas concretas e inamovibles al estudiar un género literario. De todas formas, por su utilidad, vamos a acotar varias épocas en el desarrollo del género, advirtiendo en todo caso que no queremos imponer nuestro criterio sino proponer una clasificación que responda a la realidad de la trayectoria histórica del microrrelato.

Coincidimos con David Lagmanovich en considerar a nuestro primer grupo de autores como los precedentes del minicuento hispánico. Estudiaremos dentro de este contexto a los escritores que, en la primera mitad del siglo XX, escribieron textos en español que se pueden considerar antecedentes directos del microrrelato actual. Como analizaremos más adelante, los textos de estos autores se caracterizan por su hibridez genérica, ya que oscilan entre lo narrativo y lo lírico; pero también es cierto que en ellos encontramos rasgos que se repetirán en la minificción y que una lectura actual los emparenta con los relatos hiperbreves publicados en las últimas décadas del siglo XX.

El segundo grupo de autores reunirá a todos aquellos que escribieron minificción entre los años cuarenta y los sesenta; será lo que hemos convenido en llamar la etapa de formación del género. Aquí discrepamos de la opinión de Lagmanovich, que separa por un lado a los llamados “clásicos” del microrrelato y por otro lado a un grupo de transición que estudia en un capítulo titulado “Hacia el microrrelato contemporáneo”. Nosotros apostamos por unir estas dos etapas porque, en muchos casos, los autores que aparecen en ambos grupos son contemporáneos y sólo los separa la importancia mayor o menor de su repercusión. Creemos que este criterio es conflictivo y apostamos por unir en una sola sección a todos aquellos autores que contribuyeron a la formación del género en las décadas centrales de la centuria. En ellos se observa una creciente concreción en los rasgos del microrrelato y un magisterio en su cultivo, lo que los convierte en modelos para generaciones posteriores.

Pero en este grupo, a pesar de la importancia de los minicuentos que escriben, falta una conciencia de género, algo que se puede observar en la ausencia de un término que defina esta forma literaria, la escasez de volúmenes integrados exclusivamente por minificciones o de estudios sobre esta forma literaria. Estos elementos comienzan a aparecer en la década de los setenta y ochenta, por lo que se crea esa conciencia en los autores de que están cultivando un género diferente, con rasgos propios y que poco a poco va teniendo una estructura, editorial y crítica, que lo sustente. Esta tercera y última etapa, a partir de los años ochenta, ve crecer paulatinamente el número de literatos que cultivan un género que va teniendo cada vez mayor repercusión y que se va afianzando

tanto social como literariamente. Es la época que hemos llamado de madurez, puesto que en ella el microrrelato afianza definitivamente unas características que lo hacen identificable tanto para los escritores como para los lectores.

No pretendemos que esta segmentación sea tajante, ni imponer la idea de que los autores pertenecientes a cada grupo forman generaciones literarias ni nada por el estilo. Nuestra división responde a tres etapas de la evolución histórica del género, y debemos señalar que existen autores que cultivan la minificción en varias de estas épocas sin que ello suponga un problema para nuestra categorización. Reiteramos que buscamos la utilidad con nuestra partición, para poder realizar de manera más sencilla el estudio de la historia del microrrelato que comenzaremos a continuación.

A la hora de hablar de los precedentes de la minificción, debemos señalar que la formación del género no responde únicamente a unos modelos recientes, sino que es el fruto, como cualquier otra forma literaria, de influencias de muy diversa índole. Muchos de esos influjos provienen de algunos de los géneros tradicionales que repasábamos en un capítulo anterior. Los autores de los microrrelatos tienen en mente géneros como las fábulas, los aforismos o la anécdota a la hora de elaborar sus narraciones brevísimas. Pero si existen dos formas literarias que, como ya señalamos, han influido de manera decisiva en el minicuento, estas son sin duda el cuento literario y el poema en prosa. En los primeros autores que estudiaremos, escritores de las últimas décadas del XIX y de las primeras del siglo XX, se percibe una mayor influencia del género cultivado por Bertrand y Baudelaire. Antes debemos ocuparnos de ciertas tendencias del cuento de finales del XIX que parecen adelantar el origen del microrrelato.

Domingo Ródenas señala que la prensa española decimonónica impuso, a partir de los últimos años de la centuria, una paulatina reducción del espacio dedicado a los cuentos que publicaban (Ródenas de Moya 2008a: 82). Se puede comprobar en esta época una tendencia a los relatos brevísimos, definidos como “cuentos de un minuto”, “narraciones al vuelo” o “novelas relámpagos”, y cultivados por escritores como *Fernanflor*, Rodrigo Soriano o Silverio Lanza. Esta moda de escritura brevísima, que también se dio en Francia, no cuajó en el ámbito hispánico en esa época, pero debemos considerarla un antecedente directo de la minificción.

Entrando ya en la genealogía del microrrelato, hemos de comenzar ineludiblemente por Rubén Darío, patriarca de las letras hispánicas y motor del Modernismo, que asimiló el poema en prosa a la lengua castellana. Tanto Clara Obligado en *Por favor, sea breve*, como David Lagmanovich en *La otra mirada*, parten

de Rubén Darío en sus antologías de minificción hispánica. Ambos coinciden en un texto del nicaragüense que se suele considerar como el primer “protomicrorrelato”, si se nos permite el neologismo, por parte de muchos editores: “El nacimiento de la col”. Este minicuento, publicado originariamente en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires el 4 de Octubre de 1893, ocupa menos de una página y en él hallamos ya algunos de los rasgos que definirán al género en su desarrollo posterior. Se trata de dos breves diálogos, en el que participan sólo tres personajes y en el que encontramos un final sorprendente. Además, Rubén Darío establece una relación intertextual, explicitada en el texto, entre la historia de la rosa que quería ser útil y la tentación de Eva por la serpiente que encontramos en el *Génesis* bíblico.

Del gran poeta modernista a menudo se olvida su vertiente prosística, a pesar de que la cultivó de manera conspicua y heterogénea. Además de sus crónicas y colaboraciones periodísticas, existe un número importante de textos narrativos que fueron editados por Ernesto Mejía Sánchez en el volumen *Cuentos completos* (1983), obra que nos servirá de referente en las siguientes líneas. En este libro encontramos textos cuyo carácter narrativo y cuya breve extensión los puede configurar como antecedentes del microrrelato. Algunos son reinterpretaciones de historias bíblicas como la de Salomé y Juan el Bautista, “La muerte de Salomé”, la del rey David, “El árbol del rey David”, la de Longinos, “Palimpsesto (I)” o de episodios de emperadores romanos, “Febea”. En otros casos la narración se ubica en la época contemporánea del autor, “Fugitiva” o “Gerifaltes de Israel, o tienen aires de fábula, “El linchamiento de Puck”. Todos coinciden en que originariamente fueron publicados en la prensa y que su prosa exuberante es una fiel correspondencia del Modernismo poético de Rubén Darío.

En el volumen de *Cuentos completos* aparecen también una serie de relatos pertenecientes a *Azul...* (1888), que también se han estudiado como “protomicrorrelatos”. Se trata de la sección titulada “En Chile”, formada por doce relatos divididos en dos series de seis textos cada una: “Álbum porteño” y “Álbum santiagués”. Estos escritos se pueden encuadrar dentro del poema en prosa, porque en ellos destaca lo descriptivo sobre un argumento apenas apuntado, y su lenguaje se acerca al de la lírica del nicaragüense. A pesar de ello, su brevedad los ha configurado a menudo como antecedentes del minicuento, como se puede comprobar por la inclusión de “Naturaleza muerta”, uno de los textos de “Álbum santiagués”, en la antología de Lagmanovich.

Además de por estos textos, tanto los de *Azul...* como, sobre todo, los cuentos

brevísimos desperdigados en periódicos de toda América, la importancia de Rubén Darío en este repaso a los predecesores de la minificción viene determinado por su influencia en otros autores. La aclimatación del poema en prosa al español, que realiza el nicaragüense, favorece el cultivo de este género por parte de muchos autores de principios de siglo; en esta corriente vamos a buscar textos que se puedan considerar antecedentes directos de la minificción.

El siguiente nombre ineludible cuando se repasan los orígenes del microrrelato escrito en castellano es el del mexicano Julio Torri. Este autor publicó tan sólo tres obras: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Prosas dispersas*, volumen que apareció junto a los dos anteriores bajo el título de *Tres libros* (1964). Torri escribió uno de los textos más antologados en los compendios de minicuentos: “A Circe”. Este escrito se puede leer como un poema en prosa, pero en él existen algunos elementos que anticipan el microrrelato. Se trata de un texto en prosa en el que un narrador en primera persona, Ulises, se dirige a Circe para decirle que las sirenas no cantaron cuando se acercó a su isla porque él deseaba que lo hicieran. Se trata de una modificación de la conocida historia de la *Odisea*, lo que anticipa una de las tendencias más destacadas de la minificción contemporánea: la intertextual.

“A Circe” pertenece a *Ensayos y poemas*, libro misceláneo formado por textos de diversa naturaleza y extensión. Entre los más cercanos al microrrelato podemos citar, por ejemplo, el cáustico “De funerales”, en el que, imitando el estilo de un brevísimo artículo de costumbres, el narrador se queja de lo aburridos que son los sepelios, o “El mal actor de sus propias emociones”, publicado en 1913 en la revista *Nosotros*. En el posterior *De fusilamientos* también existen textos que se pueden adscribir a la minificción, pero que mantienen rasgos propios del heterogéneo Torri. Podemos señalar como ejemplos de textos brevísimos y narrativos en este libro “La humildad premiada”, mordaz semblanza de un profesor universitario, “Los unicornios”, reflexión humorística sobre la desaparición de este animal mitológico” o “De fusilamientos”, similar a “De funerales” pero reclamando la renovación de las ceremonias de fusilamiento.

Otro escritor mexicano que se ha citado al repasar los antecedentes de la minificción es Ramón López Velarde. David Lagmanovich lo define como un autor entre el Modernismo y las Vanguardias y señala la importancia de su obra póstuma *El minuterio* (1923) dentro de nuestro ámbito de estudio (Lagmanovich 2006a: 176-177). Sin embargo, un análisis detenido de este libro nos muestra que, en su mayoría, son textos breves asimilables al poema en prosa, como “Eva”, especie de plegaria dirigida al

personaje bíblico, o “Las santas mujeres”, descripción modernista de una escena. Se explica que Lagmanovich cite a López Velarde como antecedente del microrrelato por la suma de brevedad y la disposición en prosa de la mayoría de los textos de *El minuterero*, y por la referencia bíblica, habitual en muchos minicuentos, que aparece en la citada “Eva”, texto recogido por Lauro Zavala en su antología de minificción mexicana. De todas formas consideramos que sus escritos no se encuentran entre los más claros precedentes de nuestro género.

Cita Lagmanovich en su repaso a los iniciadores del microrrelato, estudio que estamos siguiendo inicialmente en este capítulo, a un tercer autor mexicano coetáneo de Torri y López Velarde: Alfonso Reyes. Este escritor, figura capital de las Letras mexicanas de la primera mitad del siglo XX, posee, en su vasta producción literaria, algunos textos que se han relacionado con la minificción. David Lagmanovich incluye en su antología: “Los relinchos” y “Sentimiento espectacular”, pertenecientes ambos al libro de Reyes *Las vísperas de España* (1937). El autor define los componentes de este volumen, formado por textos escritos entre 1914 y 1917, como “material heterogéneo – estampas, memorias y viajes” (Reyes 1956: 41). Tanto “Los relinchos” como “Sentimiento espectacular” pertenecen a una sección de *Las vísperas de España* titulada “Huelga” y subtitulada de manera significativa como “Ensayo en miniatura”. Se trata de un apartado formado por dieciséis textos de una extensión que nunca alcanza la página. Algunos de ellos, como “Suspiciacia” o “¿Truenos?”, apenas tienen dos líneas y no son más que una frase ingeniosa sin atisbo de narratividad. De hecho, todos los textos de la sección “Huelga” se pueden considerar como apuntes o reflexiones más o menos descriptivas, pero ninguno es un relato en puridad. De nuevo la prosa y la brevedad los entroncan con el microrrelato, pero volvemos a encontrarnos con sustanciales diferencias con respecto a este género. En otras partes de *Las vísperas de España* observamos textos brevísimos en prosa, pero vuelven a carecer de narratividad. Un ejemplo de ello es “Las dos golondrinas”, especie de cuadro impresionista que describe una escena de Toledo protagonizada por dos pájaros.

Sí tiene el componente de ficción, exigible a todo minicuento, el texto de Alfonso Reyes que recoge Clara Obligado en su antología *Por favor, sea breve*. Bajo el título de “El veredicto” y en algo menos de una página, el escritor mexicano presenta una escena protagonizada por el narrador y una mujer y después un breve diálogo entre aquél y un amigo suyo que termina con la intervención del diablo, que ofrece su veredicto sobre su acción. Se trata de un texto muy homogéneo, en el que, como vemos,

el título enlaza con el final y en el que, tras una escena cotidiana, se rompe la verosimilitud con la aparición del demonio. Es significativo que este texto, que sí se puede considerar plenamente como un microrrelato, fuera seleccionado por parte de la editora de un número de 1966 de la revista “El Cuento”, publicación de capital importancia para el crecimiento de la minificción en México y en toda Hispanoamérica.

Domingo Ródenas cita otros dos libros, escritos por Alfonso Reyes en la década de los veinte, en los que existen textos cercanos al microrrelato: *El plano oblicuo* (1920) y, sobre todo, *Calendario* (1924) (Ródenas de Moya 2009: 78). En esta última obra aparecen de nuevo textos de breve extensión en prosa que narran episodios de distinta índole: desde escenas del Madrid más castizo, “Tópicos de café”, a relatos ubicados en la Francia de la Primera Guerra Mundial, “En el frente”, pasando por esbozos de ensayos, “El abanico-enciclopedia”, anécdotas protagonizadas por personajes históricos, “Diógenes” o por esculturas que cobran vida, “El origen del peinetón”.

Siguiendo con los autores modernistas debemos citar ahora *Filosofícula* (1924) del argentino Leopoldo Lugones. Se trata de una obra de naturaleza heterogénea, en la que encontramos varios textos cercanos al microrrelato. En un artículo en el que, entre otros aspectos, se ocupa de las raíces modernistas del minicuento, David Lagmanovich señala que en los textos breves de *Filosofícula* se observa una tendencia hacia la reescritura de historias de tres tradiciones distintas: la bíblica, la mitología clásica y la de los cuentos de *Las mil y una noches* (Lagmanovich 1996). Entre los primeros son varios los que transforman o inventan un episodio relativo a Jesucristo, como por ejemplo “La culpa suprema” o “El espíritu nuevo”, cuya estructura, una breve introducción que sitúa la acción espacialmente y presenta a los personajes y un diálogo de poca extensión, lo asemeja a los minicuentos contemporáneos. También los mitos clásicos aparecen en *Filosofícula*, concretamente en “Orfeo y Eurídice”. Pero en este libro de Lugones encontramos además otros relatos que no son intertextuales y que también se acercan a la minificción. Un ejemplo de ello lo tenemos en “Mr Bergeret”, recogido por David Lagmanovich en su antología, breve monólogo de un profesor en el aula. Debemos considerar *Filosofícula* como un libro de gran importancia en la historia de la minificción, entre otras razones porque Lugones adelanta una de los recursos más utilizados por los actuales autores de microrrelatos: la intertextualidad.

Argentino como Lugones y nacido en el mismo año que el autor de *Filosofícula*, 1874, Macedonio Fernández es otro de esos autores de difícil clasificación pero que forma parte del grupo selecto de autores que contribuyó a renovar la prosa en lengua

castellana en la década de los 20, como señala David Lagmanovich (Lagmanovich 2006a: 185). Entre los variados y en muchos casos póstumos volúmenes que recogen la obra literaria de este autor vanguardista, se pueden rastrear textos antecedentes al microrrelato en *Papeles de Recienvenido* (1929 y 1944) y en *Cuadernos de todo y nada* (1972). Henry González ha dedicado un artículo a estudiar el cultivo de este género por parte de Macedonio Fernández (González Martínez 2000). Señala este especialista colombiano que existen variadas muestras de minificción diseminadas en gran parte de la obra completa del escritor argentino. Asimismo, y según defiende González, Macedonio tenía conciencia de estar participando de un género diferente en sus textos que hoy asimilamos al relato hiperbreve, un género que llamó “cuento sin literatura”.

Henry González cita varios de esos textos de Macedonio Fernández dispersos en obras de distinta índole, pero nos detendremos en el volumen póstumo editado en 1972 con el nombre de *Cuadernos de todo y nada*. Esta obra recoge una serie de apuntes, aforismos, notas y textos de diversa extensión y naturaleza, caracterizados por su agudeza y que recuerdan a Ramón Gómez de la Serna. Entre los escritos que se recogen, todos ellos sin título, encontramos algunos que se asemejan a las greguerías, como “La vida es el susto de un sueño”, otros que son breves diálogos surrealistas, reflexiones “pseudoensayísticas”, etc. Varios de ellos son claros antecedentes de la minificción y muestran a las claras ese interés que comparten muchos vanguardistas, verbigracia una vez más Ramón Gómez de la Serna, por los textos breves en prosa cargados de humor y escritos con la clara intención de transgredir los cánones de la literatura “seria”.

Sírvanos este breve repaso a los textos de minificción de Macedonio Fernández, el primero de los autores de Vanguardia en el que nos hemos detenido, para referirnos a la importancia de la literatura brevísima en este periódico histórico. Domingo Ródenas ha señalado que uno de los rasgos de los autores de la Vanguardia literaria fue la importancia de la estética de la brevedad en sus escritos (Ródenas de Moya 2009: 68). Si bien el origen del minicuento se puede ver en autores modernistas como Torri o Rubén Darío, la gran cantidad de textos breves en prosa durante las Vanguardias configuran ésta como una época de gran importancia en la formación del género.

Otro autor vanguardista que posee una gran obra poética que a menudo oculta su faceta como narrador es el chileno Vicente Huidobro. El autor de *Altazor* (1931) cultivó una serie de textos asimilables al microrrelato y que, en palabras de Juan Armando Epple, tienen su contexto en “el intenso proceso de exploración y trasgresión de los límites canónicos de la ficción que emprendía por esos años la literatura vanguardista”

(Epple 2005b). Por un lado, y según ha señalado el propio Epple, tenemos algunos textos breves de Huidobro cercanos a la minificción en su libro misceláneo *Vientos contrarios* (1926), pero es en el proyecto nunca llevado a cabo *Cuentos en miniatura* donde el escritor chileno se acercó en mayor medida al microrrelato. De esta obra, comenzada a escribir en 1927, sólo escribió tres textos, pero tanto el significativo título del conjunto como los ejemplos que tenemos la sitúan dentro del ámbito de la minificción. Esos tres microrrelatos de *Cuentos en miniatura* llevan por título “La joven del abrigo largo”, “Tragedia” y “La hija del guardaguas” y han aparecido en varias antologías del género, especialmente el segundo de ellos.

Continuaremos este repaso a los autores que escribieron minicuentos *avant la lettre* con los dos escritores españoles que David Lagmonovich incluye dentro de los “iniciadores” del género: Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. Se trata de dos de las figuras capitales en las letras hispánicas del siglo XX y ejercieron una gran influencia en los autores de generaciones posteriores. En lo referente a la minificción, debemos estudiar su producción no sólo por la importancia que poseen sus textos, sino también porque, como señala Domingo Ródenas, “sirvieron de guía y de estímulo a los jóvenes escritores” (Ródenas de Moya 2008a: 99).

Comenzaremos con Juan Ramón Jiménez, cuya producción lírica es bien conocida pero del que hasta hace poco apenas se conocía su dedicación a la narrativa brevísima. Afortunadamente hoy tenemos varios acercamientos teóricos a los relatos del autor onubense y una antología preparada por Teresa Gómez Trueba. Este libro, titulado *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* (2008), tiene como finalidad recoger los textos de Juan Ramón que hoy se pueden leer como microrrelatos; es bastante significativo que el compendio aparezca en una colección, Reloj de Arena de la editorial Menoscuarto, dedicada a la minificción.

Teresa Gómez Trueba señala, en el prólogo a la antología citada, que las narraciones breves de Juan Ramón Jiménez se inscriben en lo que Domingo Ródenas ha llamado una “estética de la brevedad”, tendencia de gran relevancia en la literatura mundial del primer tercio del siglo XX (Gómez Trueba 2008a: 10). Esta misma especialista, gran conocedora de la obra del escritor onubense, cree que estos textos responden a un proyecto estético específico y que Juan Ramón llegó al microrrelato no desde la disminución del cuento, sino desde un aumento de narratividad del poema en prosa. Domingo Ródenas coincide en que el autor de *Platero y yo* (1914) tenía conciencia de género, y que diferenciaba “entre los textos hilvanados sobre el cañamazo

de una *historia* y los que proceden por síntesis o análisis de una idea o sentimiento” (Ródenas de Moya 2008a: 90). El propio Juan Ramón anunció en 1924 la publicación de un libro titulado *Cuentos largos*, que iba a recoger sus narraciones brevísimas y que nunca vio la luz de forma independiente. En otro artículo, Gómez Trueba indica que el cultivo de la minificción es coherente con algunas de las características de la poética de Juan Ramón, como pueden ser la depuración formal, el rechazo a la novela, el fragmentarismo y la ruptura de fronteras genéricas (Gómez Trueba 2008b: 14). Entre los rasgos que esta especialista atribuye a los microrrelatos de Juan Ramón Jiménez destacan el frecuente uso del diálogo, la mínima contextualización de la anécdota, el inicio *in media res*, el final sorprendente y la utilización de temas similares a los de su poesía como el de la muerte, el doble o la infancia (Gómez Trueba 2009).

El libro preparado por Teresa Gómez Trueba nos permite acceder de manera unitaria a todos los relatos que convierten a Juan Ramón en una pieza fundamental en la formación del microrrelato. *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* recoge 161 textos narrativos pertenecientes a veintidós libros de todas las épocas de Juan Ramón. Los volúmenes de los que la editora toma más relatos son del ya citado *Cuentos largos*, de *Ala compasiva*, *Edad de oro* y *Crímenes naturales*. Esta última obra tiene un subtítulo bastante significativo: *Bocetos de novelas que yo hubiera querido escribir*. Entre los textos de la antología, todos guardan relación, mayor o menor, con el microrrelato, ya que poseen la narratividad exigible a este género. Además, la extensión de los relatos abarca todas las posibilidades de la minificción, puesto que encontramos desde textos de un par de líneas, como “La cabró” o “Sangre”, hasta otros que superan ligeramente las dos páginas, como “Las tres diosas brujas de la Vega” o “El poetastro”.

Tanto la antología de Gómez Trueba como los estudios de la misma especialista y de Domingo Ródenas, entre otros, han puesto a Juan Ramón Jiménez en el lugar que merece en la historia de la minificción. Quizás la razón de que su influencia en los autores de minicuentos no haya sido mayor se debe a que sus relatos hiperbreves aparecen dispersos en un gran número de obras. Si el poeta andaluz hubiera llevado a cabo su proyecto de *Cuentos largos* estaríamos hablando de una de las obras fundacionales de la minificción hispánica.

Junto a Juan Ramón Jiménez, el otro gran escritor español que se puede considerar como pionero en la elaboración de microrrelatos es Ramón Gómez de la Serna. Autor de una obra casi inabarcable, sus obras completas ocupan veinte tomos, Ramón es conocido principalmente por ser el creador y principal cultivador del género

de las greguerías. Como ya indicamos al ocuparnos de este género en un capítulo anterior, la greguería ha sido relacionada frecuentemente con el microrrelato, si bien la ausencia de narratividad de la mayoría de ellas hace que se alejen de la minificción. En la ingente obra literaria de Gómez de la Serna encontramos otros tipos de textos, algo más extensos que las greguerías, que sí se pueden considerar como antecedentes claros del minicuento; será en estos relatos brevísimos en los que nos detengamos. Según López Molina la presencia del título sería uno de los factores que definirían los “protomicrorrelatos” de Ramón frente a las muy similares greguerías narrativas (López Molina 2008: 17).

Como ocurría con Juan Ramón Jiménez, una reciente antología, publicada en la colección Reloj de Arena de la editorial Menoscuarto, ha recogido las narraciones breves de Ramón. Este libro, titulado *Disparates y otros caprichos* (2005) y preparado por Luis López Molina, ha ayudado a situar al autor madrileño en el lugar que merece dentro de la historia de la minificción. Además, algunos especialistas se han ocupado en los últimos años de relacionar aspectos de la obra de Ramón con el microrrelato. Antonio Rivas, por ejemplo, se ha centrado en un tipo de textos que Gómez de la Serna llamó “caprichos”, y los ubica, como señala en el título de su artículo, entre el esbozo narrativo y el microrrelato (Rivas 2008). Según este autor, los caprichos comparten con el minicuento el frecuente uso de referencias intertextuales, si bien, se diferencian en que el género ramoniano no sigue el principio de concisión exigible a toda minificción. Señala Rivas que son varias las denominaciones que utiliza Gómez de la Serna para nombrar sus textos breves en prosa: caprichos, gollerías, fantasmagorías o disparates (Rivas 2008).

Como ocurre con Juan Ramón Jiménez, los textos narrativos breves de Ramón aparecen no sólo bajo los diferentes marbetes que acabamos de ver, sino también en volúmenes y revistas de diversa índole, como bien ha analizado Domingo Ródenas (Ródenas de Moya 2008a: 95-98). Un ejemplo de esta dispersión lo observamos en el origen de los textos recogidos en la antología *Disparates y otros caprichos* de Luis López Molina. Los doscientos relatos brevísimos que integran esta colección provienen de diez libros, aunque los más representados son *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), *Greguerías* (1917) y *Nuevos caprichos* (1956). En el prólogo de la antología, Luis López Molina señala que siguió como criterios de selección de los textos que integran el libro la brevedad, apenas unos cuantos superan la página de extensión, y la narratividad (López Molina 2005: 35). Respecto a este último criterio, el editor reconoce que

algunos de los escritos no se pueden considerar relatos, pero que aparecen en el volumen por ser característicos de la literatura ramoniana.

Hasta aquí el repaso a los autores que David Lagmanovich sitúa, tanto en su libro teórico como en su antología, entre los precursores del microrrelato hispánico. Tendríamos un canon de esta primera época formado por nueve autores: Rubén Darío, Julio Torri, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna. Es indudable que estos nombres han tenido mucha repercusión en la minificción hispánica, tanto por su influencia en la formación del género como por su presencia en antologías de microrrelatos. Pero creemos que un estudio completo del género exige referirnos, aunque sea de manera menos extensa, a otros autores que cultivaron en las primeras décadas del siglo XX formas que anticipaban el actual minicuento.

Comenzaremos este acercamiento al resto de autores de esta época con los españoles, un grupo de escritores cuya nómina no es sencilla de establecer. La falta, hasta hace poco, de estudios nos dificultaba la tarea, pero los artículos de Domingo Ródenas sobre el microrrelato en las Vanguardias nos servirán como una más que útil guía. Como ya hemos señalado, Ródenas considera que, si bien los primeros minicuentos aparecen en el ámbito hispánico a finales del siglo XIX, las Vanguardias son una etapa de florecimiento del género (Ródenas de Moya 2008b: 8). En esta época se percibe, según Ródenas, una “estética de la brevedad” que provoca una reducción de la extensión de los textos y un despojamiento del ornato retórico (Ródenas de Moya 2007: 79-80). Además, pone de manifiesto que muchos de los llamados clásicos de la minificción tuvieron una etapa vanguardista, como Borges, Manuel del Cabral o Max Aub, o bien se vieron fuertemente influidos por estos movimientos en sus primeros escauceos literarios; aquí cita Ródenas a Julio Cortázar, Arreola o a Monterroso (Ródenas de Moya 2007: 79). Asimismo, en esta época es complicado establecer un corpus completo de textos narrativos breves, por la gran cantidad de ellos que están dispersos en revistas.

Los autores vanguardistas llegan al cultivo de estos relatos mínimos a través de varias tradiciones. Por un lado está la ya citada aclimatación del poema en prosa y la reducción del cuento para acomodarse a los exiguos espacios de la prensa. Existe una tercera vía de influencia que señala Ródenas: el éxito que logró en España lo que Salinas llamó “pensamiento fragmentado” y que no es otra cosa que el cultivo del aforismo, influido por autores como Schopenhauer o Nietzsche (Ródenas de Moya

2007: 80). Sea como fuere, en esta época se puede observar un abundante cultivo de las más diversas formas literarias breves en prosa: “La glosa, el escolio o comentario, la apostilla, la viñeta, el fragmento, incluso la inscripción lapidaria fueron objetos de interés y cultivo en la Vanguardia” (Ródenas de Moya 2008a: 1008).

Uno de los primeros nombres que cita Domingo Ródenas, en el intento por rescatar a los autores españoles que cultivan antecedentes del microrrelato en las primeras décadas del siglo XX, es José Moreno Villa (Ródenas de Moya 2008a: 95). Este autor malagueño publicó *Evoluciones* (1918), libro que recogía, en una de sus secciones, una serie de textos pertenecientes a un Bestiario que había aparecido el año anterior en la prensa. Se trata de un claro antecedente de una de las tendencias más pujantes del microrrelato actual: la actualización de géneros antiguos. José Bergamín, miembro de la Generación del 27, escribió un libro perteneciente a otro de los géneros narrativos breves que se han puesto en relación con el microrrelato: la semblanza. La obra se llama *Caracteres* (1926) y en ella Bergamín retrata a personajes de la vida cultural de la época sin dar sus nombres, sólo definiéndolos con un adjetivo: “El alegre”, “El maligno” o “El temeroso” (Ródenas de Moya 2008a: 104-105). De este autor también debemos recordar el volumen *El cohete y la estrella* (1923), compuesto por aforismos, pero con algunos textos cercanos a la minificción.

Del escritor vanguardista Antonio Espina señala Ródenas dos obras en las que se pueden encontrar microrrelatos (Ródenas de Moya 2008a: 105-107). La primera de ellas es *Divagaciones. Desdén* (1919), donde, entre otros textos, encontramos algunas reflexiones brevísimas de aire ensayístico, como “Libros”, o relatos basados en una mínima anécdota, como por ejemplo “Impurezas”. La siguiente obra que cita Ródenas de este autor es *Pájaro pinto* (1927); se trata de un libro muy breve en el que junto con textos más extensos encontramos tres relatos que no superan las dos páginas: “Manola”, “Actor” y “Un naufragio”. Otro autor de esta misma época que se puede relacionar con el microrrelato es el aragonés Benjamín Jarnés. La definición genérica de sus obras entraña ciertas dificultades por el modo en el que fueron apareciendo: Jarnés iba publicando en revistas pequeñas prosas que aparecían originariamente de manera autónoma, pero que tiempo después se integraban en novelas (Jarnés 2002: XI-XII). En la edición crítica de las narraciones del escritor aragonés, Juan Herrero y Domingo Ródenas cifraban en unos 80 los textos que pasaron de la prensa a integrarse en novelas, pero advierten de la dificultad de determinar cuáles fueron concebidos de manera autónoma y cuáles no (Jarnés 2002: XVIII).

En las revistas de la época encontramos ejemplos de cómo muchos escritores jóvenes se dejan seducir por la prosa brevísima. Cita Domingo Ródenas los “protomicrorrelatos”, publicados en el número de Febrero de 1924 de la revista *Vltra*, de Rosa Chacel y de Luis Buñuel (Ródenas de Moya 2008a: 110). El cineasta aragonés además proyectó un libro, de título *Polismos*, en el que iban a aparecer algunos relatos de escasa extensión que había escrito. También en la prensa aparecieron muchos de las “airecillos”, “ventoleras”, “frivolidades” o “florinatas” de Jorge Guillén. Se trata de textos breves que muchos han asimilado al poema en prosa, pero en los que Domingo Ródenas, si bien es cierto que sólo en algunos casos concretos, ha encontrado sustancia narrativa (Ródenas de Moya 2008a: 114-116).

Entre los autores españoles que cultivaron en esta época géneros prosísticos brevísimos cercanos al microrrelato, debemos citar también a Guillermo de Torre, Enrique Jardiel Poncela y Eugenio D’Ors. El primero publica unas reflexiones de muy corta extensión y sin título que llama de manera genérica “bengalas” y que en algunos casos se pueden relacionar con las greguerías de Gómez de la Serna. El dramaturgo Enrique Jardiel Poncela también ensayó la prosa brevísima en forma de unos aforismos cargados de humor e ironía que reunió en el libro *Máximas mínimas* (1937) y en textos de escasa extensión incluidos en el volumen, citado por David Roas (Roas 2008: 73), *Pirulís de la Habana (lecturas para analfabetos)* (1927). Otro autor de esta época, Eugenio D’Ors, escribió durante toda su vida una serie de glosas, tanto en catalán como en castellano, de carácter ensayístico y muy breves. Ni las “bengalas” de Torre ni los aforismos sarcásticos de Jardiel ni las glosas de Eugenio D’ Ors se pueden considerar microrrelatos, pero nos ayudan a completar este breve repaso a la prosa mínima del 27 que estamos realizando.

Añadamos a esta nómina, forzosamente incompleta, otro nombre apuntado por David Lagmanovich: Julio Camba (Lagmanovich 2006: 255). Este periodista y escritor gallego publicó *La casa de Lúculo o el arte de comer* (1929), obra formada por una serie de reflexiones gastronómicas cargadas de humor. Algunas de ellas poseen algún mínimo relato que completa la explicación sobre la comida, como puede ser el caso de “El besugo”. Concepción del Valle Pedrosa cita otro autor de esta época de raíces españolas pero de nacionalidad cubana: Alfonso Hernández Catá (Del Valle Pedrosa 1992). Este escritor cultiva el bestiario en sus libros *Zoología pintoresca* (1919) y *La casa de fieras* (1922).

Acabaremos este acercamiento a los antecedentes de la minificción española con

otro de esos autores a los que su obra poética y teatral ha oscurecido por completo su breve obra narrativa: Federico García Lorca. La colección “Reloj de Arena” de la Editorial Menoscuarto, que como ya hemos señalado está centrada en el relato, publicó en 2007 el libro *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. En él, Encarna Alonso Valero recoge los escasos y dispersos ejemplos de escritura breve en prosa de García Lorca. La editora separa el compendio en dos secciones: la primera recoge los textos publicados en vida del poeta granadino, en su mayoría en revistas, y la segunda escritos recuperados tras la muerte de García Lorca. Los ocho textos de la primera sección, salvo el titulado “La gallina”, superan las dos páginas que se suelen establecer como límite máximo de la minificción. En “La gallina”, que ocupa unas dos páginas, encontramos un relato de tinte surrealista.

La segunda sección está formada por catorce relatos, que no sólo no fueron publicados en vida del autor, sino que, como señala Encarna Alonso Valero, en algunos casos se puede dudar de su carácter acabado (en García Lorca 2007: 26). Encontramos entre estos inéditos textos más breves, como por ejemplo “Juego de damas” de apenas media página, pero cuyos argumentos siguen siendo surrealistas. La editora de *Pez, astro y gafas* indica en el prólogo que existía en la época en la que se enmarcan los textos de la antología una fina barrera entre el cuento y la prosa poética (en García Lorca 2007: 9). Asimismo, señala Alonso Valero que García Lorca reconoció que utilizó el cauce de la prosa porque algunos escritos no se podían acomodar al verso, a pesar de su naturaleza poética (en García Lorca 2007: 13). Con *Pez, astro y gafas* nos encontramos pues ante un libro que arroja luz sobre una faceta poco conocida del escritor granadino, su producción literaria en prosa breve, pero que no lo acaba de configurar como una pieza básica en la minificción española. Esto es así por la escasez de textos y su poca difusión, lo que contribuye, como ocurre con la mayoría de los autores que hemos repasado, a que su influencia en los escritores posteriores que cultivaron el microrrelato sea mínima.

Si complicado, como acabamos de comprobar, es completar el corpus de iniciadores de la minificción en España, la tarea se antoja titánica si pretendemos realizar la misma operación en toda Hispanoamérica. Por ello, nos deberemos conformar con citar algunos nombres importantes en los orígenes del género, que completen la nómina de los Rubén Darío, Julio Torri y compañía vista con anterioridad. Para ello contamos con varios estudios y antologías que nos servirán para ir completando el mapa de la minificción hispánica de la primera mitad del siglo XX.

Comenzaremos por México, país de una gran tradición en la minificción, como queda atestiguado con autores como los ya citados Julio Torri, Alfonso Reyes o Ramón López Velarde. Cronológicamente, el primer escritor mexicano al que se ha relacionado con el minicuento es Amado Nervo. Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini citan tres textos publicados por este autor en 1895: “El obstáculo”, “El engaño” y “Un crimen pasional” (Colombo y Tomassini 1996). La antología de Lauro Zavala *La minificción en México* (2002), añade tres nombres más a la nómina de escritores que aportan antecedentes directos en la década de los veinte. El primero de ellos es el de Genaro Estrada, escritor del que Lauro Zavala rescata “La caja de cerillas”, texto publicado en 1923. Otro de los autores de esta antología no citado hasta ahora es Andrés Henestrosa, presente en el compendio con “La abeja” (1929). Completa la nómina de precursores mexicanos incluidos en esta antología de Zavala, Mariano Silva y Aceves, ateneísta como Julio Torri y Alfonso Reyes, con “El componedor de cuentos”, texto brevísimo perteneciente a *Campanitas de Plata* (1925). Juan Armando Epple añade a los escritos que configuran a Silva y Aceves como un precursor de la minificción, “El albañil”, relato tomado de *Arquilla de Marfil* (1916) (Epple 2006d). El mismo especialista chileno, en su repaso en la revista digital *Rinconete* a los iniciadores del microrrelato en Hispanoamérica, cita otro autor mexicano: Carlos Díaz Dufoo (Epple 2006a). De sus *Epigramas* (1927), Juan Armando Epple escoge dos textos con sustancia narrativa: “El vendedor de inquietudes” y “Epitafio”. Concepción del Valle Pedrosa añade en su tesis varios libros más a los precursores del género en el país azteca (Del Valle Pedrosa 1992). Entre estos volúmenes podemos citar *El arca de Noé* (1926), bestiario de José Juan Tablada; *Ensayos* (1925), del poeta Salvador Novo; y el más tardío *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos* (1942), libro escrito por Francisco Monterde y prologado por Alfonso Reyes.

Cambiando de país, para repasar los primeros microrrelatos colombianos partiremos de otro compendio nacional: *Segunda antología del cuento corto colombiano* (Bustamante Zamudio y Kremer 2007). En ella, Guillermo Bustamante y Harold Kremer, grandes conocedores del género, incluyen varios textos escritos en las primeras décadas del siglo XX. El más antiguo es “Una nota humana” de Alfonso Castro, que data de una fecha tan temprana como es 1903 y en el que encontramos un antecedente directo del microrrelato actual, con brusco giro final incluido. De 1921 es “El gallo” de Francisco Gómez Escobar, de 1925 “El beso” de Jorge Zalamea y de 1926 “Paisajes ambulantes” de Luis Vidales. Este último texto pertenece a *Suenan timbres*

(1926), obra de Vidales que Juan Armando Epple define como misceláneo y fundacional en la minificción colombiana (Epple 2005c).

En Venezuela se considera a José Antonio Ramos Sucre como el iniciador del cultivo del microrrelato, género que, como veremos más adelante, ha tenido desde los años setenta una gran vigencia en este país sudamericano. Su obra, desarrollada a lo largo de la década de los veinte, se mueve, como señala Juan Armando Epple, entre el poema en prosa y la narrativa brevísima (Epple 2006c). Este especialista chileno reproduce tres textos de Ramos Sucre cercanos a la minificción: “El Raja”, “El mandarín” y “Carnaval”, los tres pertenecientes a *Las formas del fuego* (1929). Violeta Rojo incluye en su antología *La minificción en Venezuela* (2004) el citado “El mandarín” y “La cuita”. Este último texto está sacado del libro de José Antonio Ramos Sucre *La torre de Timón* (1925) y, si bien relata una escena mínima, lo ampuloso del lenguaje y el tiempo verbal en presente lo acercan al poema en prosa.

Acabaremos este repaso a los antecedentes directos del microrrelato hispánico completando la nómina de escritores del país donde más se ha estudiado y cultivado el minicuento: Argentina. Además de los ya citados Lugones y Macedonio Fernández, en las primeras décadas del siglo XX existen otros autores de minificción que sientan las bases de la rica tradición del país austral. Comenzaremos con Roberto Arlt, escritor bonaerense al que David Lagmanovich incluye entre los autores argentinos que han escrito minificción por sus *Aguafuertes porteñas* (1933) (Lagmanovich 1997: 14). En el mismo artículo, Lagmanovich cita a Oliverio Girondo, del que Francisca Noguero, en su exhaustivo repaso al microrrelato argentino, también se ocupa (Noguero 2008a: 175). Esta especialista española, al enumerar las obras que se pueden considerar como antecedentes del relato hiperbreve en Argentina, señala entre las de Girondo *Membretes* (1924-1926) y *Espantapájaros* (1932).

Francisca Noguero añade varios nombres, tanto modernistas como vanguardistas, a la nómina de precursores del minicuento en Argentina (Noguero 2008a). Entre los primeros cita a Ángel Estrada y a Juan Filloy, además de a Leopoldo Lugones, del que ya nos hemos ocupado. Estrada, como muchos autores de esta época, publica en las primeras décadas del siglo XX varias obras con poemas en prosa. Noguero señala que existen narraciones mínimas en sus libros *Calidoscopio* (1911) y *Las tres gracias* (1916) (Noguero 2008a: 172). Juan Filloy, por su parte, destaca por un género brevísimo como es el palíndromo, pero también incluye microrrelatos en *Periplo* (1931). Entre los vanguardistas citados por Francisca Noguero destaca Álvaro Yunque,

cuyo libro *Los animales hablan* (1930) es un directo precedente del gusto de los autores contemporáneos de minificción por la fábula. En esta obra la mayoría de los relatos no sobrepasan la página de extensión y encontramos algunos de un par de líneas como “Ejemplo” o “Caballeros”.

Hasta aquí el repaso de los autores que hemos llamado precedentes de la minificción, y que escribieron textos narrativos brevísimos, antecedentes del actual microrrelato, en las primeras décadas del siglo XX. Tras estos intentos, caracterizados como hemos visto por su carácter heterogéneo y discontinuo, a partir de la década de los cuarenta, y especialmente en la de los cincuenta y sesenta, se produce la formación del género. En estos años aparecen una serie de libros en varios países del ámbito hispánico, en los que se pueden leer textos diferentes, relatos que condensan la narración en un par de páginas o en algunos casos algo menos. El hecho de que los que cultivan este incipiente género sean algunos de los escritores más reconocidos del panorama literario en lengua castellana, por ejemplo Borges, Cortázar o Ana María Matute, influye decisivamente en el desarrollo definitivo del género. La madurez del microrrelato no se entendería sin la labor de estos autores de mediados del siglo XX, que dan forma al minicuento y se convierten en referentes para una nueva generación de escritores.

Reiteramos aquí que nuestra división temporal de la historia de la minificción no busca ser tajante, pero creemos que es útil para el estudio del género establecer ciertas etapas de su desarrollo. En esta época de formación repasaremos los autores que escribieron sus obras de minificción más destacadas entre los años cuarenta y los setenta. En algunos casos la ubicación de los escritores es conflictiva, por lo que optaremos por encuadrarlos en la época en la que produjeron sus libros de microrrelatos más importantes. También debemos señalar que el límite que hemos establecido entre la etapa de formación y la de madurez en los años 70 no es absoluto. Si bien en esta década ya se percibe un desarrollo importante en la publicación de minicuentos en ciertos países, en otros hemos de esperar a la década siguiente para que el género se desarrolle por completo. Este sería el caso, por ejemplo, de España, donde tanto la madurez de la creación del género como de su estudio específico no llega hasta el inicio de los años noventa.

Realizaremos este repaso de la época de formación del microrrelato, deteniéndonos sucesivamente en los distintos países de habla hispana. No queremos que esto se entienda como una apuesta por una serie de cánones nacionales separados entre sí, ya que nuestro repaso tiene una intención panhispánica. Realizaremos nuestro

estudio de esta forma porque creemos que es útil constatar cómo se desarrolla la minificción en los principales estados de nuestro ámbito cultural. Este trayecto por las décadas centrales del siglo XX nos llevará, de manera inversa al análisis de los precursores, desde Argentina hasta España, deteniéndonos entremedias en los principales autores de cada país del continente americano.

Comenzamos con Argentina por varias razones: en primer lugar porque a este país pertenecen varios de los llamados “clásicos” del microrrelato, como Borges, Cortázar, Anderson Imbert o Marco Denevi. También porque dos de estos autores publicaron la antología que se considera fundacional del género: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) y de la que ya nos hemos ocupado. Iniciaremos precisamente el itinerario por uno de los editores de este compendio: Jorge Luis Borges. Escritor de incalculable influencia en la literatura en español del siglo XX, Borges es considerado unánimemente como uno de los mejores narradores de la centuria gracias a libros de cuentos como *Ficciones* (1944) o *El Aleph* (1949). La importancia de este autor contribuyó a la canonización del microrrelato, género que cultivó de manera desordenada. No existe un libro íntegro en el que Borges recogiera solamente minificciones, pero en varias de sus compilaciones, tanto de cuentos como de poesías, se pueden encontrar este tipo de narraciones. A continuación repasaremos una a una estas obras deteniéndonos en los relatos hiperbreves que en ellas encontremos.

Comenzaremos con *Historia Universal de la infamia*, libro publicado originalmente en 1935 y reeditado, con tres textos más, en 1954. Se trata de una compilación de cuentos protagonizados por asesinos de distintas partes del mundo y diferentes épocas, que va completada con el relato “Hombre de la esquina rosada” y la sección que aquí más nos interesa: “Etcétera”. Esta última parte del libro está formada, en la edición de 1954, por ocho textos que se presentan como relatos tomados de otros libros. Entre las obras citadas como fuentes de “Etcétera” aparecen *Las mil y una noches*, *El Libro de Patronio* y obras de Emanuel Swedenborg y R.F. Burton. Algunos de los cuentos de esta sección son de reducida extensión, como por ejemplo “Historia de los dos que soñaron”, que apenas supera las dos páginas, pero sólo los tres últimos textos se pueden considerar microrrelatos. Estos tres minicuentos habían sido publicados originariamente en distintos números de la revista *Los Anales de Buenos Aires* del año 1946. El primero de ellos se titula “Un doble de Mahoma” y Borges lo toma del libro de Emanuel Swedenborg *Vera Cristiana Religio*. El segundo pertenece, según el autor argentino, a un escritor llamado H. Gering, pero podemos considerar que

se trata de un minicuento propio de Borges. Este texto, cuyo nombre es “El enemigo generoso”, también aparecerá en *El hacedor*. El microrrelato tiene dos partes: una pequeña introducción que ubica la acción en la Irlanda del siglo XII y una larga bravata en primera persona de un guerrero hacia otro. El último de los textos es “Del rigor de la ciencia”, que gira sobre la dedicación a la cartografía de un antiguo y lejano país. De nuevo encontramos el mecanismo de la falsa atribución a un autor inventado, en este caso a un tal Suárez Miranda, que también aparece en los *Cuentos breves y extraordinarios*. Estos tres primeros minicuentos ubican el origen del cultivo del género en Borges en la década de los cuarenta, ya que es 1946 el año en el que aparecen por primera vez. El hecho de que vieran la luz en una revista, *Los Anales de Buenos Aires*, es una muestra más de la importancia de las publicaciones periódicas en el desarrollo del género.

Siguiendo cronológicamente con la bibliografía de Borges, el siguiente libro en el que debemos detenernos es *El Aleph* (1949). En esta obra, fundamental dentro de la producción narrativa del autor argentino, aparecen varios relatos breves, como por ejemplo “La casa de Asterión” o “Historia del guerrero y la cautiva”, pero sólo uno de ellos se puede considerar microrrelato: “Los dos reyes y los dos laberintos”. Este texto, reproducido en varias antologías de minificción y tomado como uno de los modelos del género, no fue incluido en la primera edición de *El Aleph*, sino en la de 1952. La primera versión del minicuento es muy anterior, ya que aparece en la revista *Hogar* en fecha tan temprana como 1939, y en 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*. “Los dos reyes y los dos laberintos” retoma uno de los temas clásicos de la literatura borgesiana: el laberinto. Este minicuento, de ambientación oriental como corresponde a la supuesta fuente de donde Borges dice tomarlo, *Las mil y una noches*, ha sido analizado en profundidad por David Lagmanovich, que lo considera un microrrelato “clásico” (Lagmanovich 2006a: 206).

Mucho más numerosos son los relatos hiperbreves que aparecen en el libro más importante de la minificción del porteño: *El hacedor* (1960). Se trata de una obra miscelánea, una “silva de varia lección” como lo definió el propio autor, que conjuga en sus páginas la poesía y los relatos, ambos géneros caracterizados por la tendencia a la brevedad en los textos. De entre el medio centenar largo de textos compilados vamos a detenernos en aquellos que podemos considerar como microrrelatos, atendiendo a su carácter narrativo y a su extensión inferior a las dos páginas. En “*Dreamtigers*” el narrador, fácilmente identificable con el propio Borges, relata un episodio de su

infancia, tema habitual en la minificción. Este texto de tendencia autobiográfica apareció por vez primera en la revista *Crítica* de Buenos Aires, en Septiembre de 1934. En esta misma publicación, y también en el número 58, vieron la luz originariamente otros dos textos brevísimos de *El hacedor* que también se caracterizan por su escasa narratividad: “Las uñas” y “Los espejos velados”. También reproduce una escena vivida, en compañía de Macedonio Fernández en este caso, otro de los relatos brevísimos de *El hacedor* que se acerca al género de la anécdota: “Diálogo sobre un diálogo”, publicado anteriormente en *Destiempo* en 1936 y en el libro *Otras Inquisiciones* (1952). En este libro también aparece otro de los minicuentos que recoge *El hacedor*: la demostración de la existencia de Dios titulada “*Argumentum ornithologicum*”.

Otros relatos de *El hacedor* están tomados de los publicados en varios números de 1957 de la revista *La biblioteca*. Entre ellos destaca “La trama”, una actualización de la muerte de Julio César en la Argentina rural, y “Borges y yo”, uno de sus microrrelatos más logrados y que da una genial vuelta de tuerca al tópico del doble. Existen, entre los varios minicuentos que podemos desbrozar en *El hacedor*, algunas narraciones intertextuales que se convierten en modelos de esta tendencia en la minificción. Uno de ellos es “Parábola de Cervantes y de Quijote”, publicado por primera vez en 1955 en el número 233 de *Sur*, donde fabula sobre la existencia real de Don Quijote. Este personaje también protagoniza otro de los relatos hiperbreves de este libro: “Un problema”. Algo más extensa es la sintética biografía de Shakespeare que Borges titula “*Everything and nothing*”, texto de 1958, año en el que aparece en el número inicial de la revista *Versión*. Otro homenaje en forma de microrrelato que podemos leer en *El hacedor* es “Martín Fierro”, original de 1957. De este volumen podemos citar más minicuentos como “El cautivo”, “Una rosa amarilla” o “Mutaciones”.

Terminaremos este repaso a *El hacedor* repasando la última sección del libro: “Museo”, en la que aparecen varios textos brevísimos, algunos líricos otros narrativos, cuya autoría vuelve Borges a adjudicar a otros escritores. Entre estos escritos reaparecen “Del rigor de la ciencia” y “El enemigo generoso”, de *Historia Universal de la Infamia* y “*Le regret d’Heraclite*” publicado por primera vez en 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*. En una edición posterior incluirá un texto sobre el fallecimiento del presidente Kennedy que tituló “*In memoriam J.F.K.*”.

Otros dos libros de naturaleza similar a *El hacedor*, por mezclar textos en prosa

y en verso, en el que aparecen microrrelatos son *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985). En el primero podemos citar “El acto del libro”, que posee de nuevo ecos quijotescos, “Nota para un cuento fantástico”, sobre la Historia que pudo ser y no fue, “Andrés Armoa”, semblanza de un sencillo soldado, o “Un sueño”, relato de estructura circular. De *Los conjurados*, uno de los últimos libros escritos por el autor argentino, también podemos rescatar algunos microrrelatos con temas como la guerra, “Juan López y John Ward”, en el que subyace la reciente Guerra de las Malvinas, la intertextualidad, “Otro fragmento apócrifo”, el sueño, “Las hojas del ciprés” y “Sueño soñado en Edimburgo” o la muerte, “Abramowicz”. Por último, debemos recordar *El oro de los tigres* (1972), libro en el que leemos poemas en prosa cercanos a la minificción.

De la amplia producción borgesiana en colaboración con otros autores, debemos citar el libro *Manual de zoología fantástica* (1957), escrito con Margarita Guerrero y ampliado diez años después con el nombre de *El libro de los seres imaginarios* (1967). Se trata, como ambos títulos sugieren, de un volumen que describe uno por uno algunos de los personajes o seres fantásticos que han ido apareciendo en distintas culturas a lo largo de su historia. La vocación casi enciclopédica de la obra se percibe por las frecuentes referencias a las fuentes y por la ordenación alfabética de los textos, lo que configura el libro en una “silva de varia lección”, en palabras de los propios autores. Pero existe otra definición apropiada a estas obras y que prefigura una de las tendencias del microrrelato actual: el bestiario. Los textos, cuya extensión se mueve casi siempre en los límites de la minificción, describen animales y seres fantásticos de nuestra tradición como el unicornio, las sirenas, las ninfas, o el Ave Fénix, junto con otros más exóticos como el odradek, las nornas, Khumbaba o los brownies. Esta obra, que se mueve entre la ficción y lo ensayístico, termina de configurar a Borges como un autor fundamental en la formación del microrrelato. Si bien en su literatura no se percibe que tuviera conciencia de estar escribiendo una modalidad narrativa diferente, algunos de sus textos son considerados hoy como modelos de minicuentos.

El siguiente nombre capital en la minificción argentina y en la hispánica en su etapa de formación es Julio Cortázar. Este escritor, considerado un renovador de la novela por *Rayuela* (1963), destacó especialmente por sus cuentos. En cuanto a la narrativa brevísima, con Cortázar ocurre algo similar a lo que pasaba con Borges: muchos de los relatos que aparecen en sus libros se pueden leer sin ningún problema como microrrelatos, pero no existe ningún volumen íntegro que recoja únicamente este tipo de textos. La importancia de su figura dentro de las letras hispánicas del siglo XX

hace que su cultivo del relato hiperbreve posea gran influencia para el desarrollo del género, además, es habitual ver textos suyos en las antologías de minificción. Además, Francisca Noguerol ha señalado la idea que tenía tanto el propio Cortázar como Saúl Yurkievich, gran conocedor de su obra, de que algunos de sus textos narrativos breves no se podían encuadrar dentro del género cuento (Noguerol 2008a: 179). Al igual que con Borges, y debido a la dispersión de los microrrelatos de Cortázar, vamos a repasar sus libros, tratando de espigar un corpus de sus textos pertenecientes a la minificción.

Comenzaremos con uno de sus libros más difundidos y el más importante en su relación con el minicuento: *Historia de cronopios y de famas* (1962). Algo posterior a otros libros “clásicos” de la minificción en español, la trascendencia de esta obra es máxima en la formación del género, porque en ella encontramos por primera vez algunas de las tendencias vigentes en el microrrelato actual. Ordenados en cuatro secciones, los textos de este heterogéneo volumen tienen como elemento común su brevedad, ya que la mayoría no supera las dos páginas de extensión. La primera parte del libro hace honor a su nombre, ya que se trata de un “Manual de instrucciones” para realizar varias acciones. La originalidad viene motivada por el hecho de que bajo el discurso habitual de este tipo de textos, el modo verbal es el imperativo, aparecen unas directrices para acciones tan peregrinas como llorar, subir una escalera o cantar. Cortázar ofrece un manual cargado de un humor rayano a veces con el surrealismo, con el que inaugura una tendencia del microrrelato: la desautomatización de discursos cotidianos. En esta primera sección de *Historias de cronopios y de famas* encontramos, además, un ejemplo de lo que Lauro Zavala ha llamado “serie fractal” (Zavala 2001). Este término, en el que nos detendremos en otro capítulo, hace referencia a las series de microrrelatos autónomos pero con rasgos comunes. En “Manual de instrucciones” la serie fractal que encontramos sería “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, formada por tres microrrelatos que se detienen en cuadros de Tiziano, Rafael y Holbein respectivamente.

Algo similar ocurre con la siguiente parte del libro, “Ocupaciones”, serie formada por ocho relatos en los que el narrador describe los comportamientos, poco comunes cuanto menos, de su familia. Entre las narraciones de esta serie podemos citar algunos que pueden definirse como microrrelatos, como “Etiqueta y prelações”, “Correos y telecomunicaciones” o “Tía en dificultades”. La siguiente sección, titulada “Material plástico”, es la menos homogénea del libro, ya que sus veinticinco textos, de los que ninguno llega a las tres páginas de extensión, no siguen un plan único. Estos

minicuentos siguen estando caracterizados por el humor. En algunos casos están cercanos al surrealismo, como por ejemplo “Qué tal López”, en otros se narra una anécdota cotidiana, como “Historia verídica”, o se acerca al bestiario, “Retrato del casoar”. Continúa Cortázar con la ruptura de algunas convenciones literarias, como vemos con la extensión del título de uno de los microrrelatos: “Pequeña historia tendente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades y ahí te quiero ver”.

La última sección es la que da nombre al volumen: “Historia de cronopios y de famas”. Se trata de una serie de microrrelatos que cuentan las costumbres de dos tipos de seres que se han convertido en emblemas de la literatura cortazariana: los fama y los cronopios. Estos personajes, a los que se deben añadir los esperanzas, representan en clave surrealista dos tipos de personas de la sociedad de la época. Al final de esta sección encontramos una nueva serie fractal, “Sus historias naturales”, formada por cinco microrrelatos con aires de fábula en los que se relata la relación de los cronopios, los famas y los esperanzas con animales (el león, el cóndor y la tortuga) y vegetales (el eucalipto y la flor).

Además de en esta obra fundamental en la historia del microrrelato, Julio Cortázar incluyó relatos hiperbreves en varios de sus libros. En *Final del juego* (1956) encontramos uno de los más logrados minicuentos de este autor argentino: “Continuidad de los parques”. Se trata de un microrrelato de una estructuración muy precisa, que ha sido analizado, entre otros, por David Lagmanovich (Lagmanovich 2006a: 207-220) y José María Pozuelo (Pozuelo Yvancos 1990). De similar extensión, y por lo tanto dentro del marco de la minificción, es otra de las narraciones de este libro: “Los amigos”. También podemos encontrar minicuentos en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y en *Último round* (1969), libros ambos de carácter misceláneo. En *Rayuela* podríamos considerar que, por su carácter narrativo e independiente, algunos de los llamados “capítulos prescindibles” se acercarían al relato hiperbreve. Para completar este breve repaso a los microrrelatos de Cortázar, acabaremos citando *Un tal Lucas* (1979), volumen de la última época del autor argentino en el que aparecen principalmente cuentos, pero también algunos relatos hiperbreves, entre los que destacan, por su extrema brevedad, “Destino de las explicaciones” y “Amor 77”.

Después de detenernos en Borges y Cortázar, dos escritores de primera fila que propiciaron una difusión mayor de la minificción, vamos a seguir con otros dos autores

argentinos menos conocidos, especialmente fuera de su país natal, pero que han cultivado más el microrrelato que los arriba citados: Enrique Anderson Imbert y Marco Denevi. Empezaremos por el primero de ellos; Anderson Imbert fue literato y profesor de la Universidad de Harvard, donde impartió clases de Literatura Hispánica y escribió libros como *Teoría del cuento* (1978). Como ocurre con la mayoría de los autores de esta época de formación del género, existen varias obras de Anderson Imbert donde aparecen microrrelatos, pero, además, encontramos ya algún volumen dedicado íntegramente a la minificción. Vamos a repasar los textos asimilables a este género en cada libro de Anderson Imbert; seguiremos para ello el volumen que recoge sus *Narraciones completas* (1990).

En una de sus primeras obras, *El mentir de las estrellas* (1940), ya leemos algunos relatos breves, pero para encontrar microrrelatos hemos de esperar a su siguiente obra: *Las pruebas del caos* (1946). En ella, además de aparecer varios cuentos, existe una serie de once relatos hiperbreves de menos de una página a los que Anderson Imbert llama “casos”. Este nombre genérico será el que el autor argentino utilice durante el resto de su trayectoria literaria para referirse a la mayoría de sus minicuentos. En su siguiente libro de relatos, *El grimorio* (1961), volvemos a encontrar cuentos y una treintena de casos cuya narratividad y brevedad, oscilan entre las tres líneas y las dos páginas, los encuadra en la minificción. Pero si bien en estos libros aparecen microrrelatos, algunos en fechas muy tempranas, es en *El gato de Cheshire* (1965) donde aparecen por primera vez únicamente textos de este tipo. Este libro, que fue incrementándose en sucesivas ediciones y llegó a constar de un centenar y medio de relatos hiperbreves, se ha convertido en una obra referencia en la historia del género en Argentina. Entre esta amplia nómina de minicuentos encontramos algunos que forman lo que hemos convenido en llamar “serie fractal de segundo nivel”, concepto en el que nos detendremos más adelante. Se trata de series formadas por varios relatos brevísimos agrupados bajo un mismo título temático común. Este mecanismo ha sido utilizado más recientemente por varios autores de la minificción hispánica, como comprobaremos en otro capítulo de nuestra tesis.

Tras *El gato de Cheshire*, Anderson Imbert continúa mezclando cuentos y relatos hiperbreves en otros libros de su abundante producción narrativa. En *El estafador se jubila* (1969) encontramos cuatro decenas de microrrelatos, agrupados en varias series. En *La locura juega al ajedrez* (1971) y en *La botella de Klein* (1975) vuelve a mezclar ambos géneros. En este último libro utiliza un nuevo término para

definir sus microrrelatos, ya que los llama “cuasicuentos”. Completa su producción minificcional Anderson Imbert con la publicación de casos en libros de relatos como *Dos mujeres y un Julián* (1982), *El tamaño de las brujas* (1986) y *El anillo de Mozart* (1990). Estamos ante un nombre importante en la minificción argentina, especialmente por el libro *El gato de Cheshire*, pero en cuya vasta producción encontramos textos de desigual calidad. También destaca Anderson Imbert por sus estudios teóricos, si bien apenas se ocupó del microrrelato, salvo en algunos textos concretos como el prólogo a *Dos veces cuento*, la antología de José Luis Martínez.

De una generación posterior a la de Anderson Imbert es el también argentino Marco Denevi, periodista y escritor que cultivó el teatro, la novela y el relato breve. El primero de los libros al que nos referiremos es también el más importante de la producción minificcional de Denevi, y el que ha provocado que especialistas como David Lagmanovich lo consideren un “clásico” del género. Estamos hablando de *Falsificaciones* (1966), obra compuesta casi exclusivamente por microrrelatos y cuyo corpus se ha ido modificando en ediciones posteriores, como la de 1969 y la de 1977. Su trascendencia en la minificción hispánica viene determinada principalmente porque Denevi es el primero en utilizar de manera sistemática la intertextualidad, recurso estructural en una parte importante de las narraciones del libro. Este autor argentino utiliza con fruición y de manera constante un mecanismo que hoy en día ha llegado a identificarse, de manera exagerada, como rasgo intrínseco del minicuento. En *Falsificaciones*, título que hace referencia a la modificación de historias previas que realiza en la mayoría de los relatos, están presentes gran parte de los libros y tradiciones culturales con los que los autores de minificción suelen establecer un diálogo intertextual. Entre sus páginas encontramos referencias a episodios del *Quijote*, de *Don Juan Tenorio*, de *Hamlet* o tomados de la tradición bíblica, de la mitología grecolatina o de la Historia.

La importancia de *Falsificaciones* reside, además, en la utilización del discurso propio del teatro, de tal forma que existen microrrelatos, como por ejemplo “No hay que complicar la felicidad”, cuya disposición imita la de una brevísima obra dramática. Estos textos, que en algunos casos poseen acotaciones que completan los diálogos de los personajes, son claros antecedentes de un libro fundamental en la minificción española: *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo. Otras formas habituales del minicuento en el que este libro de Denevi es precursor son la serie fractal, “Sentencias del Juez de los Infiernos I y II”, la cita de libros inexistentes, “Tratado de demonología”,

y el texto formado por frases sentenciosas independientes, “Imposturas del señor Perogrullo”.

Pero no sólo por *Falsificaciones* ocupa Marco Denevi un lugar preponderante en la historia de la minificción, existen libros posteriores en los que también incluye microrrelatos. Francisca Noguerol (Noguerol 2008a: 179) ha citado entre ellos, además del ya comentado *Falsificaciones*, *Parque de diversiones* (1970), *Reunión de desaparecidos* (1977) y *El emperador de China y otros cuentos* (1978). Debemos añadir a estos volúmenes una obra de la última etapa de Denevi como es *El jardín de las delicias* (1992). Este libro, publicado en España por Thule en 2005, está formado por casi medio centenar de microrrelatos homogéneos, ya que todos responden al modelo de “mitos eróticos” que indica el subtítulo. Utiliza de nuevo este autor argentino un ejercicio de diálogo intertextual como el de *Falsificaciones*, pero centrándose en la mitología grecolatina, tradición a la que pertenecen los personajes que protagonizan los textos. Además, todos los minicuentos tienen una temática erótica que configura el conjunto como el jardín de las delicias al que hace referencia el título, en una nueva intertextualidad, en este caso con el tríptico de El Bosco.

Completaremos esta nómina de clásicos de la minificción argentina con Adolfo Bioy Casares, autor al que ya nos hemos referido como antólogo, junto a Borges, de la seminal colectánea *Cuentos breves y extraordinarios*. Entre los libros de relatos que publicó este literato bonaerense destaca, por su relación con la minificción, *Guirnalda con amores* (1959). Estamos de nuevo ante un libro misceláneo, disposición que, como venimos comprobando, favorece la inclusión de microrrelatos. Esta obra está ordenada en once libros, de los cuales nos interesan los pares, ya que en ellos aparecen los textos que Bioy Casares llamó “brevedades” o “fragmentos” (en Camurati 1986: 310). En estas secciones de *Guirnalda de amores* encontramos una variada muestra de textos brevísimos. Entre ellos aparecen algunos cercanos a lo aforístico, frases agudas cargadas de ironía como “Resultado”, “Palinodia” o “Digresiones”, los tres pertenecientes al Libro Cuarto. La heterogeneidad del volumen también hace que se incluyan poemas como “A una rosa” o “Aprendiz”. Otros textos se configuran como apuntes de vivencias propias; en estos casos se reproduce la fecha y el lugar donde fueron escritos: como en “El país y el progreso” o “Soledad”. También encontramos narraciones que imitan la disposición discursiva de las entradas de un diccionario, como “De un diccionario biográfico”, o series fractales de segundo nivel, como “Llevar un diario”. Entre los microrrelatos de *Guirnalda de amores* que más han aparecido en las

antologías del género podemos citar “Fábula”, “Escribir”, “Una vida” o “La salvación”.

Estos autores, Borges, Cortázar, Anderson Imbert, Denevi y Bioy Casares, forman el panteón de los autores de minicuentos de esta época en Argentina, por la importancia de sus microrrelatos y por su relevancia en el asentamiento del género. Pero la minificción en el país austral no se acaba en estos cinco literatos, existen otros muchos que ayudaron a la formación del género en uno de los países donde más se cultiva. A continuación repasaremos, siguiendo a especialistas como David Lagmanovich o Francisca Noguero, las obras de otros autores de estas décadas centrales del siglo XX que se pueden relacionar con el microrrelato. Se trata de nombres que aún no ocupan el lugar que merecen en la historia del minicuento, ya sea por la escasa repercusión de sus obras o por su intermitente dedicación al género.

Silvina Ocampo, autora que fue esposa de Adolfo Bioy Casares y amiga de Jorge Luis Borges, publicó junto a ambos la ya comentada *Antología de la literatura fantástica* (1940). En su amplia producción narrativa, y según señala Francisca Noguero (Noguero 2008a: 177), encontramos microrrelatos en libros como *La furia y otros cuentos* (1959) y *Las invitadas* (1961). En el primero de ellos podemos leer algunos textos que se pueden encuadrar dentro de la minificción, como por ejemplo “Informe del cielo y del infierno”, junto con otros que se mueven en el límite entre el cuento breve y el minicuento, este sería el caso de “El mal”, “El sótano” o de “La creación”. En el mismo artículo de Francisca Noguero, documentado repaso a nuestro objeto de estudio en Argentina, se cita un nuevo nombre que añadir a esta lista de autores de mitad de siglo: Santiago Dabove. Tanto la especialista española (Noguero 2008a: 177), como David Lagmanovich (Lagmanovich 1997: 15) coinciden en señalar la presencia de minificciones en *La muerte y su traje* (1961), libro publicado diez años después de la muerte de Dabove con prólogo de Borges. En él aparecen microrrelatos intertextuales, como “Narciso”, y metafísicos, “Acotaciones sobre la muerte”, junto con poemas y cuentos. Destaca la presencia de relatos hiperbreves en la cuarta y última parte del volumen, donde podemos leer “El violinista”, “Dos bocas” o “La muerte del perrito”, todos ellos merecedores de estar en cualquier antología de minificción hispánica.

Siguiendo a Francisca Noguero, otro nombre que aparece citado en su repaso al género en Argentina es el de Eduardo Gudiño Kieffer (Noguero 2008a: 176). Destacado traductor, una de sus primeras obras, *Fabulario* (1960), entronca con la tradición de la fábula tan relacionada en esta época con el microrrelato. Además,

incluye minicuentos en libros como *Para comerte mejor* (1968), *Guía de pecadores* (1972) o *Ta Te Tías y otros juegos* (1980). Menor número de relatos hiperbreves tienen otros dos autores de esta época citados por David Lagmanovich: Juan Ardiles Gray y Fernando Sánchez Sorondo (Lagmanovich 1997: 14-16). El primero tiene microrrelatos en su libro *Cuentos amables, nobles y memorables* (1964), mientras que de Sánchez Sorondo podemos citar *Por orden de azar* (1965).

Tras repasar Argentina, país cuya labor en la formación del género fue decisiva, nos vamos a ocupar de los principales autores mexicanos que escribieron minificción entre los años cuarenta y los sesenta. En esta época de creación del género existe un autor cuya relevancia en México está por encima de cualquier otro: Juan José Arreola. La importancia de este narrador de Jalisco en el microrrelato queda definida por su habitual presencia en las antologías del género y por su influencia en autores posteriores. David Lagmanovich lo incluye en su selecta nómina de “clásicos” del minicuento junto a los Borges, Cortázar, Denevi y Monterroso (Lagmanovich 2006a) y Dolores Koch lo estudia en su seminal trabajo dedicado a cuatro autores mexicanos de relato hiperbreve (Koch 1981). Como ha señalado Lauro Zavala (en Perucho 2008), Arreola, junto con el ya estudiado Torri y Augusto Monterroso, éste de origen guatemalteco, forma parte del primer canon mexicano: el llamado TORREMONTE. Pilar Tejero, por su parte, ha estudiado la narrativa breve del autor azteca relacionándola con el género clásico de la anécdota (Tejero Alfageme 2001).

Esta relevancia de Arreola entre los estudiosos de la minificción viene determinada por la calidad de sus textos, pero también por la constante dedicación al género. Al contrario de lo que ocurría con los Cortázar o Borges, en los que teníamos que espigar sus libros de relatos para encontrar minicuentos, el autor jalisciense mantiene una constancia en el cultivo del género. Son varios los volúmenes dedicados a este género, como comprobaremos en el siguiente repaso a su obra.

Tras el libro *Varia invención* (1949), Arreola publica un título fundamental en la historia de la minificción hispánica: *Confabulario* (1952). Esta obra encontrará varias reformulaciones a lo largo de la vida del autor mexicano, tituladas *Confabulario total* (1962), *Confabulario personal* (1980) o *Confabulario definitivo* (1986), volúmenes en los que se incluyen textos pertenecientes a otros libros. Para hablar de esta cambiante obra vamos a utilizar la versión que se incluye en el libro publicado por Alfaguara de su *Narrativa completa* (1997). En ella se integran una treintena de relatos de variada extensión; de entre los cuentos, todos ellos caracterizados por su brevedad, podemos

destacar “El guardajugas” o “El prodigioso miligramo”. De entre los microrrelatos hay uno que hoy en día se suele tomar como un modelo del género: “La migala”. Este inquietante texto ha sido analizado en profundidad por David Lagmanovich (Lagmanovich 2006a: 189-200), que, además, lo ha tomado como ejemplo de la extensión máxima aceptable, desde su punto de vista, para un minicuento (Lagmanovich 1999). Otros relatos hiperbreves del volumen son “Baby H.P.”, “El faro”, “Monólogo del insumiso”, “Eva” o “Sinesio de Rodas”, ninguno de ellos de extrema brevedad.

Arreola aportó un libro a la larga tradición del bestiario, género cuya revitalización a mediados del siglo XX se debe poner en relación con la minificción. Su *Bestiario* apareció por primera vez en *Punta de plata* (1958), acompañado por dibujos de Héctor Xavier, y en 1972 completado por otras series de textos. Los relatos del bestiario de Arreola se caracterizan por su extrema brevedad, tienen menor extensión que los microrrelatos de *Confabulario* por ejemplo, y por describir sólo animales reales como el rinoceronte, la hiena, la jirafa, o el sapo. Algunos de los fragmentos del bestiario, como por ejemplo “El ajolote”, imitan la entrada de un diccionario o de un manual de zoología, citando a otros autores. Un antecedente del bestiario en la literatura mexicana lo tenemos en el libro de José Durand *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes* (1950).

Como acabamos de indicar, en la edición de 1972 del *Bestiario* se incluyen varias secciones nuevas; dos de ellas están compuestas íntegramente por minificciones: “Cantos de mal dolor” y “Prosodia”. Entre los microrrelatos de la primera está muy presente la intertextualidad, ya que encontramos reformulaciones del *Quijote*, “Teoría de Dulcinea”, o de la historia de Adán y Eva, “Tú y yo”. También encontramos una serie fractal de segundo nivel, titulada “Cláusulas”. En la otra sección a la que hemos hecho referencia, “Prosodia”, Arreola utiliza formas discursivas del periodismo, rasgo propio del microrrelato contemporáneo. Por ejemplo, en “Flash” y en “De l’Osservatore” los textos se estructuran como supuestas noticias tomadas de la prensa, mientras que “Interview” se presenta como una entrevista. Los minicuentos de “Cantos de mal dolor” y “Prosodia”, por su homogeneidad en el cultivo del género, acaban por configurar a Arreola como uno de los grandes nombres de la minificción hispánica.

Terminaremos el repaso de la variada obra de este autor mexicano con otras dos colecciones que aparecen en sus *Narraciones completas* y que guardan relación con nuestro género. La primera lleva por título “Variaciones sintácticas” y está compuesta por una decena de microrrelatos. Entre ellos encontramos nuevos ejemplos del carácter

precursor de Arreola, ejemplificado en la revisión humorística de la historia de Jonás y la ballena que es “De un viajero”, o en la imitación de la disposición discursiva de las recetas que vemos en “Receta casera”. Al final de esta colección de minicuentos hay una serie de textos brevísimos, de un par de líneas de extensión la mayoría, en la que bajo el título de “Doxografías” aparecen relatos mínimos en primera persona atribuidos a distintas fuentes. Si bien todos estos libros se pueden incluir sin duda dentro de la minificción, más complicada es la definición genérica de otra obra de Arreola: *La feria* (1963). Este libro ha sido tradicionalmente considerado como una novela, pero su estructuración en fragmentos breves ha hecho que algunos especialistas, como David Lagmanovich, la consideren un “ciclo minificcional” (Lagmanovich 2006a:188). Esta forma, híbrida entre la novela y el conjunto de microrrelatos, tiene un antecedente directo en la literatura mexicana: *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello.

El siguiente nombre importante en el desarrollo del género en el país azteca es Edmundo Valadés. Su influencia en la minificción viene determinada principalmente por su labor, ya comentada en otro capítulo de nuestra tesis, como antólogo y como director de la revista *El cuento*. En *El libro de la imaginación* (1970), además de recoger microrrelatos de autores de diversas culturas y épocas, Valadés incluye cuatro minicuentos propios: “Final”, “La marioneta”, “¿Por qué?” y “La incrédula”, este último perteneciente a su libro *Las dualidades funestas* (1967). Además de en ésta y en otras antologías, los relatos hiperbreves de este promotor del género aparecen recogidos en *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita* (1986). Según Javier Perucho los microrrelatos de Edmundo Valadés, dispersos en libros, revistas y periódicos, superan el centenar (Perucho 2006a).

Tras haber repasado la obra de estos dos autores fundamentales, completaremos el panorama de la minificción mexicana de las décadas centrales del siglo XX con otros autores menores, por su escasa repercusión o por su dedicación parcial al microrrelato, que aparecen en las antologías. Clara Obligado en *Por favor, sea breve* incluye el minicuento “El lago”, perteneciente al libro *Galería de títeres* (1959) de Guadalupe Amor. En el libro de Lauro Zavala *La minificción en México*, encontramos el texto “Las manos” de Marco Antonio Montes de Oca, fechado en 1965. Podemos encuadrar este escrito dentro del poema en prosa, más que en el microrrelato; de hecho Montes de Oca lo incluirá en su libro *Poesía reunida* (1971). De 1951 son tres minificciones del gran poeta mexicano Octavio Paz que también incluye Zavala en esta antología: “Nota arriesgada”, “Dama huasteca” y “Aparición”. Antonio Sarabia se ha ocupado de la

relación entre Paz y el microrrelato y se ha referido a su libro *Trabajos del poeta* (1949) como “una admirable incursión surrealista entre la prosa poética y el microrrelato” (Sarabia 2008). Cita otros dos libros del poeta mexicano que se pueden poner en relación con nuestro género, aunque, como el anterior, están más cerca del poema en prosa: *¿Águila o sol?* (1951) y *Arenas movedizas* (1949).

Finalizaremos este repaso a los autores mexicanos de la época de formación del género con Sergio Golwarz y José Gorostiza y con sendos libros publicados en la frontera entre los años 60 y los 70. Del primero hemos de citar el libro *Infundios ejemplares* (1969), que Lauro Zavala define como “infundibuliforme”, es decir con una estructura de embudo o menguante (Zavala 2006a: 48). Según señala el profesor mexicano, la obra de Golwarz comienza con un relato de unas 500 palabras, para acabar con un texto cuya único vocablo es “Dios”. Gorostiza, por su parte, incluye algunos textos brevísimos en su libro *Prosa* (1969) y Antonio Fernández Ferrer lo incluye en su antología *La mano de la hormiga*.

Si bien no es mexicano, sino guatemalteco, el siguiente escritor en el que vamos a detenernos guarda mucha relación con este país, ya que vivió gran parte de su vida en territorio azteca. Nos estamos refiriendo a uno de los pilares de la minificción hispánica: Augusto Monterroso. Escritor imprescindible en todo estudio y antología del microrrelato, este literato, nacido en Tegucigalpa en 1921 aunque de nacionalidad guatemalteca, forma parte del canon esencial del género por la importancia que tuvo su obra para la toma en consideración de la narrativa brevísima. A continuación repasaremos uno a uno los libros de Monterroso donde aparecen relatos hiperbreves.

Este autor sorprende al mundo editorial mexicano con el título de su *opera prima: Obras completas (y otros cuentos)* (1959). En este volumen se recogen unos trece relatos, de los cuales la mayoría son cuentos. Monterroso demuestra su maestría en este tipo de narraciones con textos de distinta extensión, algunos de ellos bastante breves, y que lo configuran como un cuentista de primera línea. Sólo son tres los microrrelatos del libro, pero son suficientes para hacer de esta obra un hito de la minificción hispánica. El más extenso de los minicuentos es “Eclipse”, relato ubicado en el siglo XVI, en la conquista española de América. El texto se configura como una despiadada sátira de la prepotencia de los españoles, ejemplificada en un fraile que pretende salvarse de los indígenas mediante su superior inteligencia, pero que acabará sacrificado por un pueblo al que había minusvalorado. “Eclipse” está estructurado en dos partes, separadas por una elipsis temporal, y acaba con una irónica frase del

narrador. Otro de los microrrelatos del volumen, más breve que el anterior, es “Vaca”, sarcástica reflexión sobre la visión de una vaca muerta, por parte de un narrador animalizado: “me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas”.

El tercer microrrelato que se incluye en *Obras completas (y otros cuentos)* no es otro que “El dinosaurio”. Emblema del género, este texto formado por sólo siete palabras, “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, ha trascendido al propio autor y se ha convertido en una de las obras literarias más conocidas de la literatura hispánica. Reproducido en cientos de antologías, libros, periódicos y páginas webs, este juego literario del autor guatemalteco, que ha cumplido ya el medio siglo, mantiene su vigencia y su capacidad de atracción para todos los lectores que lo conocen por primera vez o que vuelven a él. Monterroso publicó en este volumen de relatos un texto que para algunos no pasa de ser una *boutade* y que para otros es una obra maestra. Sea como sea, y como señaló David Lagmanovich, no se puede escribir un libro sobre el microrrelato sin citar “El dinosaurio”. Su importancia no reside sólo en lo rompedor de su extrema brevedad, que hubiera pasado desapercibida si no hubiera aparecido en un libro de cuentos como éste, sino también en la influencia que ha tenido en el forjamiento de la minificción como género autónomo. Además, se trata del minicuento más parodiado, y la modificación de su estructura sintáctica o de su contexto es un ejercicio casi imprescindible para todo autor de relatos hiperbreves. Bastará, para terminar de valorar la trascendencia de “El dinosaurio”, que recordemos que Lauro Zavala publicó *El dinosaurio anotado* (2002), volumen dedicado exclusivamente a esta brevísima narración.

Diez años después de *Obras completas (y otros cuentos)* Monterroso publica *La oveja negra y demás fábulas* (1969). En este libro aparecen unos cuarenta minicuentos, muchos de ellos encuadrables en la corriente de revitalización de la fábula que observamos en algunos autores de minificción. El autor guatemalteco utiliza las enormes posibilidades satíricas de este género, para realizar, con los mimbres de esta forma clásica, una despiadada crítica a las sociedades actuales. Un ejemplo paradigmático de esta tendencia es la narración que da título al conjunto, “La oveja negra”, en el que una sociedad formada por estos rumiantes reproduce los peores comportamientos humanos. En las fábulas del libro aparecen humanizados otros animales, como los monos, las ranas o los burros, pero también objetos, como las montañas y los espejos, e incluso conceptos, como la Fe, el Bien y el Mal.

Pero no sólo de fábulas está formado este volumen de relatos, en él también

encontramos varios casos de microrrelatos intertextuales, como por ejemplo “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, en el que Monterroso modifica con mucho humor la relación entre la pareja protagonista de la *Odisea*. En otro texto de este tipo, “La tortuga y Aquiles”, además de finalizar esta famosa aporía de Zenón de Elea, la actualiza mediante la utilización de un lenguaje que imita el periodístico. En otra reformulación de un texto previo, la historia de *La metamorfosis* de Kafka en “La cucaracha soñadora”, el autor da al texto una estructura circular. Otra tendencia que se puede percibir en varios textos del libro es la temática religiosa o metafísica, siempre desde la perspectiva irónica propia del autor, que vemos por ejemplo en “Caballo imaginando a Dios” o “El Paraíso imperfecto”. En cualquiera de estos relatos, y en el resto de los que forman la colección, se percibe esa mordacidad tan propia de Monterroso, que hace que los textos “muerdan”, según los definió Isaac Asimov al referirse a los relatos de este libro.

El tercer volumen fundamental en la producción minificcional del guatemalteco es *Movimiento perpetuo* (1972). Esta obra se puede encuadrar en la tradición de misceláneas que, como estamos comprobando, recorre la literatura en español del siglo XX y en la que se agazapan a menudo algunos minicuentos. *Movimiento perpetuo* es un conjunto de textos breves de difícil catalogación, pero que en su mayor parte se estructuran como agudas reflexiones sobre diversos temas, muchos de ellos relacionados con la Literatura. Se tratan asuntos como la autoría, “De atribuciones”, el humor, “Te conozco, mascarita”, los palíndromos, “Onís es asesino”, o la obra de autores concretos, “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”. Muchos de los textos son brevísimos, aunque su poca narratividad los configura difícilmente como microrrelatos. Precisamente “La brevedad” es el título de una de sus meditaciones y el trasunto del texto más breve de la colección “Fecundidad”, cuya extrema concisión recuerda a “El dinosaurio”: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea”. Otros textos de la colección de escasa extensión son “El mundo”, “La vida en común” o “A lo mejor sí”. *Movimiento perpetuo*, libro inteligente y lúcido donde los haya, se configura además como una antología sobre la mosca. A través de los paratextos que acompañan cada escrito, Monterroso va ofreciendo fragmentos de diversos autores en los que se habla de este insecto. Mediante estas citas, de escritores como Proust, Marcial, Joyce, Cicerón o Yeats, se va creando lo que en el primer texto, titulado precisamente “Las moscas”, llama “una antología universal de las moscas”.

De Monterroso pasamos a otro de los autores importantes en la formación del

género: el cubano Virgilio Piñera. Las principales aportaciones de este poeta, narrador y dramaturgo a la minificción están en sus libros *Cuentos fríos* (1956) y *El que vino a salvarme* (1970). El primero de estos volúmenes es una pieza clave en la formación del género; tanto por la relevancia de la figura de Piñera, como por la calidad y la temprana fecha del libro, *Cuentos fríos* ocupa por derecho propio un lugar preponderante en la historia de la minificción. Se trata de un volumen en el que, como suele ser habitual, encontramos mezclados microrrelatos y cuentos de extensión normal. Estos últimos son minoría frente a los relatos de dos o menos páginas. Entre los más significativos podemos citar “El parque”, “El infierno” y “En el insomnio”; en este último, Piñera desarrolla con maestría y en unas pocas líneas, es el más breve de la colección, uno de esos argumentos tan propios del minicuento: se nos presenta una situación cotidiana, de la que brota el humor gracias a un inesperado final. En los microrrelatos de *El que vino a salvarme* este autor cubano mantiene su particular humor, relatando acciones tan peregrinas como nadar en seco, “Natación”, o comerse una montaña, “La montaña”.

Además de la figura de Piñera, en Cuba se pueden encontrar otros autores, de menor repercusión eso sí, que cultivan el microrrelato en esta etapa de formación del género. Concepción del Valle cita, en su tesis sobre el minicuento hispanoamericano, varios libros escritos en los años sesenta por literatos del país caribeño (Del Valle Pedrosa 1992). Remite esta especialista a *El fabulista* (1963), obra de Rogelio Llopis, autor también de “Cinco minitextos” publicados en el número 64 (1974) de la revista *El cuento*. En el mismo año que el libro de Llopis aparece otra obra cubana citada por Del Valle: *Catálogo de imprevistos* (1963), volumen de relatos de Julio Matas. En años sucesivos aparecen otros dos libros incluidos entre la bibliografía de la minificción en esta tesis doctoral: *Cuentos para abuelas enfermas* (1964) y *La vieja y el mar* (1965), ambos de Évora Tamayo. Antonio Fernández Ferrer, en su antología *La mano de la hormiga*, incluye relatos hiperbreves de otro autor cubano: Eliseo Diego; en concreto aparecen textos de su libro *Divertimentos* (1946) y del más tardío *Libro de quizás y quién sabe* (1989). Mientras que este último volumen recoge ensayos breves y prosas poéticas, en *Divertimentos* encontramos una importante cantidad de microrrelatos. En la antología de Clara Obligado, *Por favor, sea breve*, aparece un minicuento de la también cubana Ángela Martínez, en concreto “Peligros de la intimidad” de *Memorias de un decapitado* (1965). Dionisio Márquez, en su estudio del relato hiperbreve cubano de los años noventa en el que después nos detendremos, cita un libro de minificciones de esta época: *Stacatto* (1967) de Jesús Abascal (Márquez Arreaza 2003: 30).

Siguiendo con los autores de mediados del siglo XX que aparecen en el libro compilado por Fernández Ferrer, citaremos ahora a dos salvadoreños, nacionalidad que se prodiga poco en este tipo de antologías. El primero de ellos es José María Méndez, autor de *Disparatario* (1957), libro que mezcla aforismos, microrrelatos y piezas teatrales breves. Paisano de Méndez, ambos nacieron en la localidad Santa Ana (El Salvador), es Álvaro Menén Desleal, del que Fernández Ferrer toma minicuentos de sus libros *Cuentos breves y maravillosos* (1963) y *Una cuerda de Nylon y oro y otros cuentos maravillosos* (1969).

Dirigiéndonos ahora hacia el sur, nos ocuparemos de la formación del microrrelato en Venezuela. Si entre los precursores destacábamos a Ramos Sucre, entre los cultivadores del género en la época en la que se forma definitivamente sobresale el nombre de Alfredo Armas Alfonzo. Este autor antecede el auge del minicuento que se da en este país sudamericano en las décadas de los 70 y 80 con su libro *El osario de Dios* (1969). Juan Armando Epple ha definido este volumen como “un mosaico textual de 158 composiciones” (Epple 2006b); Lauro Antillano incide en este carácter fragmentario del libro, señalando que “puede ser leído como una estructura total (novela) o como un conjunto de unidades unificadas (libro de relatos)” (Antillano 2004: 193). Junto con este libro, central en la obra de Armas Alfonzo según señala Víctor Bravo (Bravo 2004: 200), este autor venezolano escribió otros volúmenes de minificciones, utilizando en la mayoría la misma estructura de mosaico que veíamos en *El osario de Dios*. Juan Armando Epple cita los siguientes: *Siete güiripas para don Hilario* (1973), *Cien máuseres, ninguna muerte y una sola amapola* (1975) y *Los desiertos del ángel* (1990).

A un país con muchísima menos tradición de microrrelato que Venezuela pertenece otro de los autores de esta época: Manuel del Cabral. Este autor, nacido en la República Dominicana, carece de la trascendencia en la formación del género de los Monterroso, Arreola o Denevi, pero escribió un libro en el que aparecen minicuentos: *Los relámpagos lentos* (1966). David Lagmanovich señala que los textos de este volumen, formado por prosas breves, están muy cerca del microrrelato y de la parábola (Lagmanovich 2006a: 249-250).

Antes de entrar en la etapa de formación del relato hiperbreve en España, completaremos nuestro repaso con autores de mitad del siglo XX incluidos en antologías o citados en trabajos de investigación. Concepción del Valle hace referencia en su tesis doctoral a *Cuentos mínimos* (1952), de la uruguaya María Montserrat, y a *El*

Arca (1956) del hondureño Óscar Acosta (Del Valle Pedrosa 1992). Tres años después que el libro de Acosta, aparece publicado *Cuentos bárbaros y delicados* (1959), del chileno Jaime Hagel; Juan Armando Epple incluye de este libro el microrrelato “Los errores se pagan” en su antología *Cien microcuentos chilenos* (2002).

Tras este repaso a los distintos países de Hispanoamérica, nos centraremos ahora en España. Nuestro país posee ciertas peculiaridades en el desarrollo de la minificción, que se puede definir como tardía con respecto al americano. Ya nos hemos referido a que el estudio del microrrelato español es muy reciente y en cierta medida este hecho ha venido provocado por la escasez de libros de minicuentos, al menos definidos como tales, hasta los años noventa. Esto hace que la etapa de formación del género se alargue, con respecto a lo que veíamos en Hispanoamérica, y que la de madurez no llegue hasta finales de la década de los ochenta.

En cuanto a los principales cultivadores del género, debemos señalar que, tras la labor de precursores que asignábamos a Gómez de la Serna o Juan Ramón Jiménez, se suele citar como verdaderos iniciadores a Max Aub y Ana María Matute. Después de estos autores era un motivo común hablar de una desaparición del minicuento en España, hasta la llegada, a finales de los ochenta y principios de los noventa, de Javier Tomeo o Luis Mateo Díez. Sin embargo, y gracias a la efervescencia de la investigación sobre el microrrelato, esa laguna se ha ido llenando; de especial claridad en este aspecto es el artículo de Fernando Valls “Soplado vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)” (Valls 2008b y Valls 2008a: 53-110). Antes de ocuparnos de los autores que rescata Valls en las décadas de los cuarenta a los ochenta, repasaremos la obra minificcional de Aub y Matute, dos autores canónicos y habituales en las antologías del género.

Max Aub, escritor español nacido en París, de ascendencia alemana y exiliado en México durante varias décadas, es el autor de *Crímenes ejemplares* (1957). Según Fernando Valls, este libro y *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute configuran “el punto de partida de lo que hoy entendemos como microrrelatos” (en Lagmanovich 2006a: 244). Ambas obras sitúan a España en la historia del minicuento en una época donde ven la luz libros decisivos para el género como las ya comentadas de Monterroso, Borges o Arreola. Si bien el libro aparece en 1957, recordemos que lo hace en México donde está radicado el autor, algunos de los textos que lo forman habían sido publicados con anterioridad, entre 1948 y 1950 en la revista *Sala de espera* (Valls 2008a: 127).

La gran aportación de Aub al minicuento es *Crímenes ejemplares*, pero

Fernando Valls añade al corpus de minificción de este autor textos como “Muerte”, “Ese olor”, “La uña” o “El monte”, pertenecientes al libro *Algunas prosas* (1954) (Valls 2008a: 126 y 153). Centrándonos ya en *Crímenes ejemplares*, se trata de un volumen formado por textos cuya extensión oscila entre la línea y la página, que carecen de título y que poseen unidad. Esta homogeneidad viene determinada, en primer lugar, por el argumento de todos los textos, que se refieren sin excepción a crímenes, como adelanta el paradójico título. Lo hacen desde la perspectiva del asesino, que, en primera persona, explica las razones que le llevaron a cometer el homicidio a un narratario interno que podríamos identificar con un policía o un juez. Este destinatario de la confesión sería el receptor y a la vez el que habría hecho una pregunta común a todos los personajes-narradores que podría ser “¿Por qué lo/la mataste?”.

Fernando Valls ha analizado detenidamente este singular libro en uno de los ensayos incluidos en su libro *Soplando vidrio*, que titula precisamente “¿Por qué la mató? Los *Crímenes ejemplares* de Max Aub?” (Valls 2008a: 125-154). Este especialista señala las similitudes temáticas con el *tremendismo*, corriente literaria de los años 40, pero también las diferencias en el tono de los *Crímenes ejemplares* con respecto a las novelas de este tipo (Valls 2008a: 126). Las explicaciones que ofrecen los asesinos de este libro se pueden ubicar entre el absurdo y el humor más negro; los narradores achacan el origen de sus actos a razones tan peregrinas como que la víctima “era de Vinaroz”, “le olía el aliento”, “por no darle el disgusto” o porque el homicida “tenía una pistola”. Junto con estas explicaciones absurdas encontramos otras que esconden comportamientos más enraizados en las sociedades humanas, como los enfrentamientos ideológicos, “lo maté porque no pensaba como yo”, o el machismo, en el titulado “Errata”. Este posee dos peculiaridades con respecto al resto de los del volumen: tiene título y no está narrado por el asesino en primera persona. En la primera edición, diferente en algunos aspectos a otras posteriores como la de Lumen de 1972 que nosotros estamos consultando, aparece otro texto con estas dos mismas características: “¿Por qué yo?”.

La desigual extensión de los textos configura varias formas de responder a la pregunta elidida que subyace en todos ellos. Los más extensos son microrrelatos más elaborados, en los que el narrador da detalles de la situación que ha provocado el asesinato, acción descrita al final. En los más breves Aub lleva la elipsis al máximo; aprovecha la estructura que ofrece el título del libro, originariamente la sección de la revista titulada “Crímenes”, y el resto de textos para ofrecer la mera explicación, que a

menudo cabe en una frase, de un asesinato del que apenas sabemos nada. La maestría del autor en este manejo extremo de la elipsis lo sitúa como claro precedente de la minificción contemporánea, al utilizar un recurso de gran modernidad mediante el cual, y utilizando palabras de Fernando Valls, “se muestra una mínima parte para ocultar el resto” (Valls 2008a: 137).

También posee *Crímenes ejemplares* rasgos orales y alguna que otra referencia intertextual. En cuanto a los primeros, debemos señalar que vienen determinados por la enunciación en primera persona de la gran mayoría de los textos y por el carácter popular, casi vulgar, del lenguaje de algunos personajes. Además, cumplen el requisito de verosimilitud, que entronca con las palabras del autor en el prólogo, donde presenta el libro como una colección de confesiones auténticas que “pasó de la boca al papel rozando el oído”. La intertextualidad no es muy frecuente, pero encontramos varios casos, comenzando por los ecos cervantistas del paradójico título. Precisamente una cita de otra obra de Cervantes, concretamente del capítulo 37 de la primera parte de *El Quijote*, se incluye al final de uno de los relatos. Valls, en el estudio ya citado, señala otra referencia menos obvia: la utilización en uno de los *crímenes* del título de una obra de Unamuno: *Nada menos que todo un hombre* (Valls 2008a: 133). Estamos, como hemos podido comprobar, ante un libro unitario, pero que a la vez ofrece distintas formas narrativas breves y que en su conjunto se adelanta al microrrelato tal y como hoy lo conocemos.

Ana María Matute completa el exiguo canon del minicuento español de esta época y forma parte del mismo gracias a *Los niños tontos* (1956). Fernando Valls ha escrito un elogioso y detenido análisis de esta obra titulado “*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos”, publicado primero como artículo en la revista *Quimera* e incluido después como capítulo de *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Valls 2008a: 111-124). Al igual que ocurría con *Crímenes ejemplares*, libro que ve la luz un año después que *Los niños tontos*, los relatos del volumen de Matute poseen una unidad, determinada en este caso por el protagonismo dado a los niños. A pesar de esta tendencia y de lo que han querido ver algunas editoriales y bibliotecas, esta obra no se puede incluir dentro de la literatura infantil, ya que sus relatos componen una descripción cruda e inquietante del mundo de los niños.

Los niños tontos está formado por veintiún relatos de breve extensión que en su mayor parte se pueden considerar como minicuentos. En la edición que manejamos, la incluida en el tercer volumen de *La obra completa de Ana María Matute*, publicada por

Destino en 1975, todos los relatos salvo uno oscilan entre la media y las dos páginas de extensión. La excepción es “El niño que encontró un violín en el granero”, algo más largo y que posee además la peculiaridad con respecto a los demás textos de que el protagonista, que como descubrimos al final es un muñeco, tiene nombre: Zum-Zum. La veintena de microrrelatos del libro presentan, como ya hemos adelantado, una visión nada almibarada de la infancia. Los protagonistas de los relatos son niños diferentes; a veces sienten el rechazo de los demás por su aspecto, “La niña fea” o “El corderito pascual”, o por su clase social, “El hijo de la lavandera”. En otros casos estamos ante chiquillos con unas tendencias asesinas que acaban sufriendo animales, “El niño que no sabía jugar”, o sus hermanos pequeños, “El niño de los hornos”. En varias ocasiones, los protagonistas tienen un destino aciago y acaban falleciendo casi por voluntad propia al dirigirse al monte, “El niño del cazador”, al océano, “Mar”, o a una atracción de feria “El tiovivo”.

El título hace referencia a cómo ven los demás personajes a los niños protagonistas; es frecuente que estos chicos sean soñadores y den al resto, especialmente a los adultos, esa imagen de estulticia con la que el título los define. Tenemos varios ejemplos de niños fantasiosos que crean su propio mundo imaginario donde se puede hablar con el diablo, “El niño que era amigo del demonio”, abrazarse a la luna, “Polvo de carbón”, o ver un árbol dentro de un cuarto, “El árbol”. Otros rasgos que definen estos microrrelatos son la relación de los protagonistas con las madres, presentes en muchos de los textos con distinta función; la importancia de la noche, tiempo para la fantasía pero también para la muerte; y el poso lírico de la prosa de Matute. A este respecto podemos citar la reseña de Antonio Vilanova, que definía los textos de *Los niños tontos* como “poemas en prosa” (en Valls 2008a: 114). Con una perspectiva de más de medio siglo podemos disentir de esta aseveración y señalar, con Fernando Valls, que, si bien la prosa tiene elementos líricos, estamos ante textos narrativos, ante microrrelatos.

Gracias a esta espléndida obra Ana María Matute se puede considerar como una pionera en el cultivo del minicuento en España, pero existe otro libro al que se ha prestado menos atención y que también se ha de relacionar con este género: *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961). Formado por dieciséis textos brevísimos, ninguno supera las dos páginas, se trata de un nuevo acercamiento al tema de la infancia mediante escritos que se sitúan entre lo narrativo y lo lírico.

A continuación vamos a tratar de completar, en la medida de lo posible, el

panorama del microrrelato español escrito entre la Guerra Civil y el final de la década de los ochenta. Se trata, como ya hemos dicho, de un periodo poco estudiado pero del que desde hace un tiempo poseemos una guía magnífica en el documentado estudio de Fernando Valls: “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)”. Gracias a este especialista y a su indagación en la narrativa española de esos años, el corpus de microrrelatos ibéricos ha crecido considerablemente. Valls busca textos que se puedan asimilar al minicuento en la obra de autores poco conocidos o en libros secundarios de grandes nombres. Vamos a seguir este estudio que primero fue conferencia, luego artículo y, finalmente, capítulo de su monográfico, para completar la nómina de escritores que en España cultivaron la minificción en su etapa de formación.

Cita Valls, en primer lugar, a Samuel Ros y su microrrelato “Hallazgo” (Valls 2008a: 55). De este mismo autor valenciano se ocupa Domingo Ródenas, quien señala la relación con la estética de la brevedad de algunas piezas de un libro anterior suyo: *Bazar* (1928) (Ródenas de Moya 2008a: 121). De Tomás Borrás, falangista como Ros, analiza Valls el libro *Cuentacuentos* (1948) (Valls 2008a: 58-64). Se trata éste de un volumen formado por una novela corta, diecisiete cuentos y una serie de doce textos más breves titulada “cuentos gnómicos”. Los relatos de esta última sección se pueden leer perfectamente como microrrelatos y no sólo porque su extensión sigue las pautas del género, oscilan entre la media y las dos páginas. Entre estos minicuentos, caracterizados por un fuerte componente irónico, encontramos algunos recursos habituales de la minificción como el uso del diálogo en todo el texto, “Las dos enlutadas”, el golpe de efecto final, “Miércoles de ceniza”, o la desautomatización del género de la fábula, “Hay que escuchar al cerdo”. José Luis González ya había recuperado a este autor para incluir dos textos suyos, pertenecientes a otros libros, en *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Los minicuentos que toma González son “La misión del héroe” del libro *La cajita de sombras* (1946) y “Final de un relato” de *Algo de la espina y algo de la flor* (1954). El periodista y escritor José María Sánchez-Silva también es citado en el artículo de Fernando Valls por dos microrrelatos de su libro *Pesinoe y gente de tierra* (1964): “Carlitos” y “Adán y Eva” (Valls 2008a: 64-65).

Si hasta ahora hemos repasado autores que hoy en día son poco o nada leídos, el caso del siguiente, Camilo José Cela, es muy diferente. El premio Nobel de 1989, uno de los escritores fundamentales de la España del siglo XX, posee en su vasta obra literaria una obra compuesta exclusivamente por narraciones brevísimas: *Los viejos*

amigos (1960). Fernando Valls ya había puesto de manifiesto, unos años antes del artículo que aquí estamos siguiendo y en el que también se ocupa de esta obra de Cela, la importancia de este libro en la historia del microrrelato español (Valls 2001). Se trata de un volumen formado por dos series de cien relatos cada una, en la que la extensión de cada texto se sitúa en torno a las dos páginas. El título del volumen hace referencia a los protagonistas de los minicuentos del libro: los “viejos amigos” son personajes de obras anteriores de Cela que reaparecen aquí. Cada texto es una semblanza de un personaje, el título suele referirse al protagonista, y está encabezado por el fragmento de la obra donde éste aparecía originariamente.

Cierra Valls el repaso al primero de los tres grupos de autores a los que dedica su artículo, con Jorge Campos y Francisco García Pavón. Del primero reproduce y analiza el microrrelato “[El Ser, el Dios, el Todo]” (Valls 2008a: 70-72), incluido en *Dos veces bueno. Antología de microrrelatos*. De García Pavón transcribe “Evasión de cerebros” (Valls 2008a: 72-75), un texto algo más extenso que el anterior y que se incluyó en su libro *El jardín de las boinas* (1980).

El segundo conjunto de escritores españoles incluidos en este estudio que estamos siguiendo está formado, según Fernando Valls, por miembros del llamado Grupo del 50. Entre los libros que cita este especialista encontramos algunos publicados en la década de los noventa, por lo que, siguiendo nuestra clasificación temporal, incluiremos a sus autores en el posterior repaso a la etapa de madurez del género. Sí pertenece a la que hemos llamado época de formación del microrrelato el libro *Las noches lúgubres* (1964) del dramaturgo Alfonso Sastre. En “Soplando vidrio...” se reproduce uno de los minicuentos de esta obra: “Nagasaki”, definido por Valls como “el microrrelato español más antologado” (Valls 2008a: 77). También incluye este especialista en la minificción española un relato hiperbreve de Manuel Pilares; se trata de “Una vez”, texto perteneciente a *Cuentos de la buena y de la mala pipa* (1960). Algo similar ocurre con el libro *Golfos de bien* (1968) de Lauro Olmo, en el que entre varios cuentos encontramos un microrrelato: “Chanín, fú, fú, piii”.

De fecha ligeramente posterior a *Crímenes ejemplares* de Aub y a *Los niños tontos* de Matute es el libro *Aljaba* (1958) del barcelonés Esteban Padrós de Palacio. Este médico y promotor del cuento incluye en *Aljaba* diecinueve relatos de distinta extensión, entre los que podemos citar los siguientes minicuentos: “Náufragos”, “Verlo para creerlo”, “La despedida”, “El espectro”, “El presidente”, “El suicida” y “El pueblo”. El primero de ellos recuerda, por su peculiar humor, algunas de las *Historias*

mínimas de Javier Tomeo. Cierra Valls el grupo de los cincuenta con el minicuento “La tumba giratoria”, perteneciente a *La guerra, el mar y otros excesos* (1966) del gaditano Fernando Quiñones (Valls 2008a: 94-95).

Con respecto a la última sección de autores de “Soplando vidrio...”, realizaremos la misma selección que hemos hecho en el apartado anterior: sólo recogeremos ahora las obras publicadas antes de los años ochenta; del resto nos ocuparemos más adelante. Este criterio nos deja sólo a un autor: Arturo del Hoyo, del que Fernando Valls comenta “En la glorieta” y “El triste” (Valls 2008a: 95-98); ambos pertenecen a *En la glorieta y en otros sitios* (1972).

Hasta aquí llega la nómina de autores de esta época de formación que aparecen en este artículo, pero vamos a completar, en la medida de lo posible, la lista siguiendo otros dos ensayos que se han ocupado de este tema. El primero es del propio Fernando Valls y se titula “La “abundancia justa”: el microrrelato en España” (Valls 2001). Este artículo, que también aparece en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Valls 2008a: 29-52), cita algunos nombres que no están en el posterior y más completo artículo que ya hemos repasado. Entre estos autores podemos recordar, en primer lugar, a Juan Eduardo Cirlot, al que Valls incluye entre los antecedentes del microrrelato español por su obra *80 sueños* (1951), donde se incluyen textos brevísimos en prosa de tono lírico. Del gran narrador vitoriano Ignacio Aldecoa cita Fernando Valls una obra poco conocida pero que se puede poner en estrecha relación con el actual microrrelato: *Neutral corner* (1962). Este libro, incluido también por Irene Andrés-Suárez en la cronología de la minificción hispánica (Andrés-Suárez 2007: 12), está formado por catorce minicuentos sobre boxeo. En su primera edición, de la editorial Lumen de Barcelona, los textos iban acompañados por imágenes de este deporte del fotógrafo Ramón Massats y por citas relacionadas con el boxeo, tomadas de diversos autores.

En el artículo de 2001 se refiere Fernando Valls a uno de los primeros libros del escritor y cineasta Gonzalo Suárez: *Trece veces trece* (1964). En “Soplando vidrio...” añade otra obra de Suárez en la que hay microrrelatos, la más tardía *El asesino triste* (1994). Completa su dedicación al género con la sección de su página web personal (gonzalo-suarez.com) “Acción/Ficción”, en la que ha publicado varios minicuentos. Otro autor citado por Valls es José Ángel Valente, con *Número trece* (1971) y *Nueve enunciaciones* (1982) (Valls 2008a: 37). Manuel Fernández Rodríguez se ocupó de los microrrelatos de este poeta gallego en un artículo para la revista *Lucanor* (Fernández

Rodríguez 1999). Este análisis señala la utilización en sus textos narrativos, recogidos en *El fin de la edad de plata seguido de nueve enunciaciones* (1995), de estructuras tomadas de la alegoría, la parábola y el enigma. Cree Fernández Rodríguez que por su brevedad estos textos pertenecen al género minificcional.

Si se pueden rastrear minicuentos en la obra de grandes nombres de la literatura española de esta época como los citados Cela o Ignacio Aldecoa, también los podemos encontrar en un libro del longevo narrador Francisco Ayala: *El jardín de las delicias* (1971). Es ahora Domingo Ródenas el que nos pone sobre la pista de esta obra, cuyos textos habían aparecido previamente, salvo alguna excepción, en la prensa (Ródenas de Moya 2007: 87). Entre estas narraciones encontramos algunas que fingen ser fragmentos de un periódico, “El caso de la *starlet* duquesita” u “Otra vez los gamberros”, diálogos, “Himeneo”, o reflexiones motivadas por la contemplación de obras de arte, “El ángel de Bernini, mi ángel”. En este mismo artículo completa Ródenas esta historia oculta de la minificción española, que aquí estamos trazando, citando los *Apólogos* de Luis Martín Santos, varias obras de Álvaro Cunqueiro, entre las que destaca *Flores del año mil y pico de ave* (1968), *Trece fábulas y media* (1981) de Juan Benet, e *Historias para burgueses* (1971) de Alonso Ibarrola (Ródenas de Moya 2007: 84-89).

No queremos acabar nuestro acercamiento a esta etapa del microrrelato en España sin citar la importante figura de Antonio Fernández Molina. Este autor publicó varios libros de minificción desde los años 60 y desde hace un tiempo se puede leer gran parte de su contribución al género en la antología *Las huellas del equilibrista* (2005), obra editada por José Luis Calvo Carilla y que hemos incluido en nuestro corpus de estudio para la segunda sección de esta tesis doctoral. Sus relatos hiperbreves están marcados por un fuerte componente imaginativo, que a veces los hace deslizarse hacia el absurdo o incluso hacia el surrealismo. Además del importante compendio ya citado, que estudiaremos en profundidad más adelante, los principales libros de minificción de Fernández Molina son: *En Cejunta y Gamud* (1969), *Dentro de un embudo* (1973) y *Arando la madera* (1975).

Todos los nombres que hemos repasado en estas últimas páginas demuestran que el microrrelato español no pasa de *Crímenes ejemplares* a *Historias mínimas*, sino que existe una tradición de esta forma literaria que no se interrumpe entre 1957 y 1988. Es cierto que estos libros tuvieron en general escasa repercusión, pero gracias al estudio de especialistas como Fernando Valls o Domingo Ródenas conocemos de su existencia.

Entramos ahora en la tercera y última sección de nuestra historia del microrrelato hispánico. Como ya hemos adelantado, partiremos de los años setenta a la hora de definir esta etapa de madurez del género, salvo en España donde comenzaremos en los ochenta. No queremos hacer ver que este bloque temporal es homogéneo y, desde el principio, debemos tener claro que en estas cuatro décadas el minicuento ha sufrido cambios muy importantes, especialmente en su repercusión y en su consideración académica. No es la misma la situación de la minificción en la primera década del siglo XXI que en los setenta, pero consideramos que en todos estos años podemos hablar del mismo fenómeno, forjado a lo largo del siglo XX en gran parte de Hispanoamérica y en España.

Realizaremos este repaso de nuevo país por país, pero sin pretender ofrecer una imagen estanca de cada panorama nacional; lo hacemos por su utilidad metodológica. Al contrario de lo que pasaba en anteriores épocas, donde era complicado establecer una nómina amplia de autores de minificción en la mayoría de los países, en esta etapa del desarrollo del género son muchos los escritores que han optado por esta forma literaria. Por eso, muchas veces vamos a tener que seleccionar sólo aquellos cuya obra haya tenido mayor repercusión. También hemos renunciado a listar los autores de microrrelatos que publican en blogs o en páginas webs; su proliferación en los últimos años, como ya hemos visto con anterioridad, hace inviable este propósito, por lo que nos centraremos en aquellos que hayan visto editado algún libro suyo de minicuentos.

Comenzaremos de nuevo por Argentina, nación que, junto a México, ha marcado el paso al resto de los países de habla hispana en el cultivo y estudio del microrrelato. Realizar un panorama completo de la minificción en este país se antoja una tarea titánica, por lo que nos contentaremos con nombrar a los autores más destacados de las últimas cuatro décadas. Para ello nos volverán a ser de gran ayuda varios monográficos publicados sobre este tema por especialistas como David Lagmanovich o Francisca Noguero. También consultaremos las antologías elaboradas por conocedores del género como el propio Lagmanovich o Laura Pollastri, ya que son un método bastante eficaz para conocer los mejores autores del país. Intentaremos ordenar cronológicamente los autores a los que a continuación vamos a referirnos, pero ya avisamos de que va a ser complicado ser exactos debido a que muchos publican libros de microrrelatos durante varias décadas.

David Lagmanovich comienza su estudio de “El microrrelato hoy” en el país austral (Lagmanovich 2006a: 300-3006) con varios autores que publican libros con este

tipo de narraciones desde principios de los años setenta. Estos literatos siguen la estela de los grandes nombres de la minificción argentina y generalizan su cultivo en el país. Lagmanovich sitúa en el primer lugar de esta nómina a Isidoro Blaisten, autor de varios libros de cuentos donde aparecen también microrrelatos; el más destacado a este respecto es *El mago* (1977), en donde encontramos minicuentos como “Tal vez mañana” o “El principio es mejor”. El mendocino Antonio Di Benedetto publica en 1953 *Mundo animal*, libro con microrrelatos reeditado en 1971. Stella Maris Colombo ha analizado otra aportación fundamental de Di Benedetto al género: *Cuentos del exilio* (1983); en su análisis, Colombo ha comprobado que este autor tomaba “la opción por el silencio como medio de protesta” ante el exilio (Colombo 2005: 8).

Otro autor de minificción que tuvo que salir de Argentina en esta década de los setenta fue Pedro Orgambide, ganador del premio Casa de las Américas de Cuba con *Historias con tangos y corridos* (1976). También incluye minicuentos en *Cuentos con tangos* (1998). Los acontecimientos políticos que en esta época se producen en Argentina están también en el origen del título de *Aquí pasan cosas raras* (1975) de Luisa Valenzuela. Ésta es una de las autoras más importantes de la minificción argentina de los últimos cuarenta años y sus microrrelatos aparecen en libros como: *Los heréticos* (1967), *Libro que no muerde* (1980) o en la antología *Juego de villanos* (2008), además del ya citado anteriormente. En 2004 reunió toda su producción minificcional en el libro *BREVS. Microrrelatos completos hasta hoy*, publicado por la editorial Alción. Luisa Valenzuela ha aparecido en la mayoría de las colectáneas de relatos hiperbreves de Argentina y del resto del mundo de habla hispánica, y sus textos han requerido la atención de especialistas como Sandra Bianchi, que analizó el libro *BREVS* (Bianchi 2008).

Siguiendo con las escritoras argentinas, Francisca Nogueroles cita el libro *El país del humo* (1977) de Sara Gallardo; define esta colección de minificciones como “preñada de lirismo rulfiano” (Nogueroles 2008a: 180). Siguiendo este exhaustivo artículo de Nogueroles, completaremos la nómina de libros publicados en los años 70 por escritores argentinos. César Fernández Moreno continúa la estela de la greguería ramoniana en *Ambages* (1972) y publica relatos hiperbreves dispersos en sus obras y en la prensa. En la onda de Anderson Imbert está, según Nogueroles, Ángel Bonomini, que escribió libros cercanos a la minificción en esta década, como *Los novicios de Lerna* (1972), *Los lentos elefantes de Milán* (1978) y, sobre todo *El libro de los casos* (1975). La trayectoria de otro de los autores de esta década, Juan Rodolfo Wilcock, es bastante

singular; si bien nació en Argentina, acabó instalándose en Italia, donde publicó en los años setenta varios libros en los que hay microrrelatos: *La sinagoga de los iconoclastas* (1971), *El estereoscopio de los solitarios* (1972) y *El libro de los monstruos* (1978). David Lagmanovich, en su artículo “Sobre el microrrelato en la Argentina” (Lagmanovich 1997), añade los nombres de Joaquín Gómez Bas y Fernando Sorrentino, éste último con *Imperios y servidumbres* (1972).

Tras esta década de transición, en los años ochenta los libros de minificción comienzan a aparecer con mayor frecuencia en el país austral y se empieza a tener una conciencia de estar escribiendo un género diferente, algo que viene apoyado por los estudios teóricos que comienzan a definir esta nueva forma narrativa. El primer nombre que debemos citar ineludiblemente en los ochenta es el de Ana María Shua. Además de publicar novelas, cuentos y relatos infantiles, esta bonaerense nacida en 1951 es una de las más importantes autoras de microrrelato de las últimas décadas. Su dedicación al género se ha cristalizado en varias obras dedicadas por entero a la minificción: *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2011). La editorial madrileña Páginas de Espuma reunió todos sus minicuentos en el volumen *Cazadores de letras* (2009), hecho que provocó que un periódico español la entrevistara y le adjudicara el pomposo pero certero título de “reina del microrrelato” (*Público*, 26/03/09).

Otro autor que publicó un par de libros con minicuentos en los años 80 es Rodolfo Modern, de quien David Lagmanovich cita *El día que no murió nadie* (1987) y, sobre todo, la colección de narraciones brevísimas de aire oriental titulada *El libro del señor de Wu* (1980) (Lagmanovich 1997: 16). En el mismo artículo se cita la novela fragmentada de Luisa Mercedes Levinson, *El último Zelofonte* (1984), que según Lagmanovich se puede leer como un conjunto de textos independientes entre los que habría microrrelatos (Lagmanovich 1997: 16). Se da el curioso caso de que Levinson es la madre de otra autora de minicuentos de la que ya nos hemos ocupado: Luisa Valenzuela. Francisca Noguero amplía esta nómina de literatos que cultivan el género en los años ochenta con nombres como el de Adolfo Columbres, y su bestiario *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina* (1984), o Juan Carlos García Reig, con *Bacará* (1983) y *Los días de miércoles* (1986). Además de los autores que cita Noguero, podemos recordar los relatos brevísimos que Ricardo Piglia incluye en la sección “En otro país” de su libro *Prisión perpetua* (1988).

Noguero define las últimas décadas como “los años de gloria” del minicuento

en Argentina y agrupa los libros que en ellas se han producido según su tipología o las condiciones de sus autores (Noguerol 2008a). Siguiendo estas pautas, encontramos libros de textos brevísimos ubicados entre lo narrativo y lo lírico como *Visiones* (1984) de María Rosa Lojo, *Argonáutica* (1984) de Noni Benegas, *Criaturas de los bosques de papel* (1987) de Eugenio Mandrini, *Ría* (1988) de María Irene Araóz, o *Con fondo de jazz* (1998) de Alba Omil. Si la difusa frontera entre la poesía y la narración define estos libros, existen otros cercanos a las formas teatrales como *Saludos a este mundo* (1981) de Héctor Sandro e *Historietas del amor* (1991) y *Muestra en prosa* (1994) de Rolando Revagliatti, o al cómic como *Cuentecillos y otras alteraciones* (2002) de Jorge Timossi.

Completaremos esta extensa nómina de autores con otros dos grupos de literatos que han publicado obras de minificción en los últimos años. En el primero hemos incluido a escritores como el máximo especialista del país, David Lagmanovich, *Los cuatro elementos* (2007), el antólogo Raúl Brasca, *Todo tiempo futuro fue peor* (2004), Ana María Mopty de Kiorcheff, *Entre Sur y Norte* (1993), Eduardo Berti, *La vida imposible* (2002), Fabián Vique, *La vida misma y otras minificciones* (2006), o Juan Romagnoli, *Universos ínfimos* (2009). Entre las últimas generaciones de autores argentinos de minificción, nacidos en los años setenta o en los ochenta, podemos citar algunos que ya poseen libros editados; este sería el caso de Orlando Romano, *Cuentos de un minuto* (1999) y *Cápsulas mínimas* (2008), Alejandro Bentivoglio, *Revólver y otras historias del lado suave* (2006), Ildiko Nassr, *Placeres cotidianos* (2006), Patricia Calvelo, *Relatos de bolsillo* (2006) y Leandro Hidalgo, *Capacho* (2011).

Uruguay carece de una tradición tan asentada como la de sus vecinos argentinos. Son pocos los autores de esta nacionalidad que han destacado en el cultivo del género fuera de las fronteras nacionales, pero hay varios nombres a tener en cuenta. El primero de ellos es el de Cristina Peri Rossi, autora afincada en Barcelona desde hace varias décadas. David Lagmanovich y Clara Obligado incluyen en sus antologías de microrrelatos textos procedentes de dos libros de esta escritora: *Indicios pánicos* (1970) y *Una pasión prohibida* (1986). Eduardo Galeano, personalidad de gran influencia en la cultura latinoamericana, estructura a menudo sus obras en fragmentos de pequeña extensión, como ocurre en *Memoria del fuego* (1982-1986), libro en el que ficcionaliza diversos episodios de la historia de América. David Lagmanovich encuentra minicuentos en *Vagamundo* (1975) y *El libro de los abrazos* (2001) (Lagmanovich 2006a: 298).

De Mario Benedetti, escritor uruguayo conocido por su poesía, Lagmanovich

señala que también tiene relatos de breve extensión dispersos en su producción narrativa (Lagmanovich 2006a: 298). Otra escritora de este país sudamericano que ha cultivado la minificción es Teresa Porzecanski, como se puede ver en su libro *Ciudad Impune* (1986) o en *Primeros cuentos* (1998), del que podemos citar “Perdí mi luna”. Rafael Courtoisie ha publicado *Amador* (2005) en la colección “Micromundos” de la editorial Thule, que, como ya hemos indicado, está dedicada al microrrelato. Sin embargo, la lectura de este libro nos induce a situarlo más cerca del poema en prosa que del minicuento.

En Chile sí existe una mayor presencia del minicuento, tanto en las universidades como en el mundo editorial, y se han celebrado congresos y publicado antologías, como las que ya citamos anteriormente de Juan Armando Epple. Otra muestra de la dedicación chilena al género es la interesante página web *Letras de Chile*, en la que encontramos una sección dedicada a la creación, “Microcuentos”, y otra a la teoría, “Sea breve por favor”. Precisamente en esta última sección aparece el artículo de Epple, titulado “La minificción en Chile” (Epple 2008b), que vamos a seguir para trazar la historia del género en este país sudamericano. Tras los minicuentos de Huidobro, el profesor Epple observa una decadencia del género que apenas tiene algunas manifestaciones dispersas durante las siguientes décadas. Hemos de esperar al inicio de los años 70, fecha en la que comienza la etapa de madurez del microrrelato en Hispanoamérica, para que los autores chilenos comiencen a publicar libros con narraciones de este tipo. En la primera mitad de esta década aparecen obras como las siguientes: *Los desórdenes de junio* (1970) de Adolfo Couve; *La crujidera de la viuda* (1971) y *El que a hierro mata* (1974) de Hernán Lavín Cerda; *Cuentos para cerebros detenidos. Con licencia de los superiores* (1974) de Raquel Jodorowsky y *Epifanía cruda* (1974) de Alfonso Alcalde (Epple 2008b).

Un nombre importante en la minificción chilena es el de Pía Barros, autora que ha mostrado una gran dedicación al género en sus talleres y en varios de sus libros. Entre estos últimos podemos citar *Miedos transitorios* (1985), *A horcajadas* (1990), *Signos bajo la piel* (1995) y, sobre todo, *Llamadas perdidas* (2006), publicado por la editorial Thule y compuesto exclusivamente por microrrelatos. Además, su presencia es habitual en los congresos internacionales de minificción y en las antologías. En muchas de ellas aparece el minicuento “Golpe”, que trata de manera magistral y desde los ojos de un niño un tema que está muy presente en la literatura chilena: el golpe de estado de 1973. De su misma generación y también muy involucrado en la difusión del género es

Diego Muñoz Valenzuela. Autor de libros de minificción como *Ángeles y verdugos* (2002) o *De monstruos o bellezas* (2007), también publica microrrelatos en su bitácora personal (diegomunozvalenzuela.blogspot.com), organiza talleres de escritura de cuentos y ha publicado varias antologías de este género. Además, Muñoz Valenzuela se ha sumado a la iniciativa de la web Librosdementira.org, que publica cuidadas ediciones cibernéticas de libros de autores chilenos; en este formato apareció su volumen *Microcuentos* (2008).

Al igual que ocurre con Lagmanovich en Argentina, uno de los máximos especialistas en el género, Juan Armando Epple, también escribe microrrelatos. Una buena muestra de ello es su libro *Con tinta sangre* (1999). Este hecho de que en una misma persona se den las facetas de investigador y de autor no es infrecuente en el minicuento. Siguiendo con la ingente nómina de autores de minificción chilenos de las últimas décadas, Epple apunta nombres como el de Jaime Valdivieso, *Voces de alarma* (1992), Pedro Guillermo Jara, *Relatos in blue & otros cuentos* (2002) o Gabriela Aguilera, *Con pulseras en los bolsillos* (2007) (Epple 2008b).

Otro nombre importante es el de Lilian Elphick, una de las responsables de la web *Letras de Chile*, con *Ojo travieso* (2007). Completaremos esta nómina del amplio panorama de autores dedicados al género en Chile con nombres como el de Max Valdés, *Ni un rumor en la oscuridad* (2007), Yuri Soria, Alejandro Jodorowsky, Virginia Vidal, Poli Délano o Hernán Rivera.

Venezuela será nuestra siguiente parada en este recorrido por la minificción hispanoamericana. En este país encontramos, como en Chile, una serie de autores canónicos, otros más jóvenes que cultivan el género desde fechas más tempranas, y conspicuos especialistas en esta forma literaria, como Violeta Rojo. Tras contar con iniciadores como los ya citados José Antonio Ramos Sucre o Alfredo Armas Alfonzo, la minificción de esta nación caribeña se desarrolla vigorosamente a partir de la década de los setenta. En ella empiezan a aparecer libros de varios autores que se sitúan entre los más destacados del género en español. Se puede entender el auge del microrrelato en esta década por la tendencia general hacia la brevedad que, según Violeta Rojo, se da en toda la literatura venezolana de los setenta (Rojo 1994).

El primer escritor de minificción que hemos de citar es Luis Britto García, que publica en estos años el primero de sus tres libros de minicuentos: *Rajatabla* (1970). Posteriormente vendrán dos nuevas obras, en cuyos títulos también utiliza la “a” como única vocal: *Abrapalabra* (1980) y *Anda nada* (2004). Estos títulos anuncian los juegos

de lenguaje que encontraremos en algunos microrrelatos como “Subraye las palabras adecuadas”, texto perteneciente a *Rajatabla*. También experimenta Britto con la estructura de los volúmenes; en *Anda nada* hay varias series fractales, mientras que Violeta Rojo incluye *Abrapalabra* entre lo que ella llama “holones”, es decir aquello que “es, simultáneamente, una parte y un todo” (Rojo 2008: 399). Esta especialista define este libro de Britto como “larga novela formada por fragmentos de distintas longitudes que puede leerse fragmentada o como unidad” (Rojo 2008: 400).

Otro notable cultivador del minicuento en Venezuela es Gabriel Jiménez Emán, con obras como *Los dientes de Raquel* (1973), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002) o *El hombre de los pies perdidos* (2005). Tiene, además, otro libro de microrrelatos de sugerente título, *Los 1.001 cuentos de 1 línea* (1981), pero en el que sólo aparece un texto de esa longitud (Valls 2008a: 265). El tercer y último miembro del que Lagmanovich ha llamado “el más importante grupo de microrrelatistas venezolanos contemporáneo” (Lagmanovich 2006a: 289), es Armando José Sequera. En la producción minificcional de este narrador destacan *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* (1977) y *Escena de un spaghetti western* (1986), volumen este último formado por narraciones paródicas.

Junto con estos tres autores canónicos existe un gran número de literatos en Venezuela que han optado por esta forma narrativa. Coetáneo de Jiménez Emán y Sequera es el crítico y antólogo Luis Barrera Linares, que también ha cultivado la minificción en libros como *En el bar la vida es más sabrosa* (1980). De la misma generación de autores nacidos entre el final de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta son Ednodio Quintero, Blanca Strepponi y Julio Miranda. El primero ha publicado *La muerte viaja a caballo* (1974), *La línea de la vida* (1988) y *Cabeza de Cabra y otros relatos* (1993); de Strepponi, autora de origen argentino, tenemos minicuentos dentro del libro colectivo *Voces Nuevas. Narrativa* (1982); Miranda, por su parte, radicado en Venezuela pero nacido en Cuba, publicó en 1992 *El guardián del museo*. Algo más jóvenes son Antonio López Ortega, con libros de relatos hiperbreves como *Naturalezas menores* (1991) y *Lunar* (1997), y Miguel Gomes: *Visión memorable* (1987). Por su parte José Balza, autor nacido en 1939, vio recogida parte de su narrativa breve, tanto cuentos como microrrelatos, en *Caligrafías: ejercicios narrativos 1960-2005* (2004). Algunos de los minicuentos de otro venezolano, León Febres-Cordero, han aparecido en varias antologías, como *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005), y en su libro *Textos sedientos* (2007).

En otro de sus artículos dedicado a la minificción del país caribeño, Violeta Rojo añade a esta nómina una amplia cantidad de obras compuestas principalmente por cuentos, pero entre las que podemos leer algunos microrrelatos (Rojo 2000). Entre las publicadas en los años 70 podemos señalar: *Imágenes y conductos* (1970) de Humberto Mata, *Andamiaje* (1977) de José Gregorio Bello Porras o *Zona de tolerancia* (1978) de Benito Yrady (Rojo 2000: 15). En la siguiente década, la presencia de la minificción en Venezuela va creciendo y Rojo añade, a los ya citados, libros como *Una sola rosa y una mandarina* (1985) de Oswaldo Trejo, *Textos para antes de ser narrados* (1980) de Alejandro Salas o *Hace mal tiempo afuera* (1986) de Salvador Garmendia, entre otros muchos (Rojo 2000: 15-16). En los noventa aparecen obras como *Edición de lujo* (1990) de Alberto Barrera o el bestiario *Libro de animales* (1994) de Wilfredo Machado (Rojo 2000: 17-18).

Repasaremos libros más recientes siguiendo otro artículo de Violeta Rojo “Nuevas (y viejas) tendencias breves: dieciocho venezolanos en la minificción” (Rojo 2008). En él hace una exhaustiva enumeración de los volúmenes de microrrelatos editados en este país sudamericano entre 2002 y 2006. De esta reciente etapa citaremos por ejemplo *Poética del humo. Antología personal* (2003) de Wilfredo Machado; *Ciento breve* de Karl Krispin (2004); *Maleza* (2004) de María Celina Núñez; *Crónicas solitarias* (2004) de José Alberto Chacón o *Relatos* (2005) de Manuel Victorino Muñoz.

Casi siempre es complicado apuntar rasgos que compartan todos los autores de minificción de un país. Por la amplitud y variedad de registros que presenta el género en cada nación, esta labor sólo la pueden realizar, logrando un buen resultado, aquellos especialistas que tengan una visión general y profunda de los principales autores que cultivan el microrrelato en ese territorio. En Venezuela la profesora Violeta Rojo cumple estos requisitos, como ha demostrado en varios artículos, libros y antologías, por lo que seguiremos uno de sus trabajos (Rojo 2005) para trazar una breve caracterización del minicuento de este país.

En este breve monográfico, que funciona como prólogo a una antología de la minificción venezolana realizado por ella misma, Rojo aporta nueve características del género en su país, citando escritores que han cultivado el género para ejemplificarlas. En primer lugar apunta la ausencia de autores que se dediquen en exclusiva al microrrelato, característica extrapolable a otras latitudes y que sólo empieza a encontrar algunas excepciones en jóvenes autores de épocas muy recientes. También señala la cercanía que en muchos casos tiene el minicuento con el poema en prosa, y sus

similitudes con géneros más extensos como la novela. Evoca también la ambivalencia de muchos textos, que se pueden leer como microrrelatos o como capítulos de narraciones extensas. Indica también Rojo la preeminencia de la muerte y el criollismo entre la miríada de temas existentes, los intertextos de segundo nivel, que imitan no las fuentes sino las reelaboraciones, y la escasez de mujeres que han publicado relatos hiperbreves.

Este breve estudio transversal de la minificción venezolana que hace Violeta Rojo nos sirve para constatar que la mayoría de los rasgos nacionales, al menos en el caso de Venezuela, coinciden con los del resto de países en los que se escriben minicuentos en español. De todas formas, la labor de esta especialista es de agradecer, fundamentalmente por la nutrida nómina de autores que va citando y que ilustran cada uno de los rasgos del género en el país sudamericano.

En Colombia se dan los elementos necesarios para que podamos hablar de una tradición nacional de minificción. Existen precursores del género, como el ya citado Luis Vidales, revistas que se han ocupado de difundirlo, esencialmente *Ekuóreo*, antologías, congresos y varios especialistas con publicaciones sobre este tema. Pero lo más importante de todo es que en Colombia se han escrito en las últimas décadas numerosos libros con microrrelatos, como a continuación comprobaremos. David Lagmanovich cita varias obras publicadas en los años setenta (Lagmanovich 2006: 283), época donde comienza, como en muchos de los países que estamos repasando, una época de auge de la minificción que irá creciendo hasta la llegada del siglo XXI. Henry González coincide con el especialista argentino e indica, al referirse a la tercera época del microrrelato colombiano que él sitúa en los años setenta y ochenta, que “El minicuento [...] se consolida en esta etapa y se convierte en un “nuevo género” (González Martínez 2002b: 6).

Uno de los nombres más importantes de esta época es Luis Fayad, autor de *Obra en marcha I* (1975) y de *Un espejo después y otros relatos* (1995), entre otros libros. David Sánchez Juliao por su parte publicó *El arca de Noé* (1976), bestiario formado por 80 minicuentos. Jairo Anibal Niño es otro de los principales autores de esta primera época del auge del microrrelato en este país; sus microrrelatos se encuentran en libros como *Puro pueblo* (1977) o *Toda la vida* (1979). De esta misma década de los setenta Lagmanovich cita a otros autores colombianos como Andrés Caicedo, *Destinitos fatales* (1971), Álvaro Cepeda Samudio, *Los cuentos de Juana* (1972) y Manuel Mejía Vallejo, *Las noches de la vigilia* (1975) (Lagmanovich 2006a: 283).

En el inicio de los ochenta, el microrrelato sigue manteniendo su vigencia en Colombia y aparecen nuevos autores, muchos de los cuales publican sus textos en la revista *Ekuóreo*, a la par que van dando a la imprenta volúmenes propios. Entre estos escritores podemos citar a Julián Malatesta, Nicolás Suescún, *El extraño y otros cuentos* (1980), Javier Tafur, *Duenderías* (1983), o Jaime Alberto Vélez, *El zoo ilógico* (1982). Este último autor continúa publicando obras con microrrelatos en las décadas siguientes: *Un coro de ranas* (1999), *El león vegetariano y otras historias* (2000) y *Bajo la piel del lobo* (2002).

Entrando ya en los años noventa, época en la que como en toda América comienzan a florecer las antologías de microrrelatos, podemos acercarnos en primer lugar al libro *Las semillas del tiempo: epifanos* (1992), escrito por Juan Carlos Botero y en el que, junto a casi medio centenar de minicuentos, se incluye un estudio sobre el género. Guillermo Velásquez Forero publicó unos años después *Luz de fuga* (1996), compuesto por más de cien relatos hiperbreves, y más recientemente *La bestia divina* (2008). En el heterogéneo libro de Fabio Osorio Montoya *Tríptico, poemas trazos cuentos* (1998) observamos, además de poemas y dibujos, tres decenas de minicuentos. El escritor y profesor Fabio Martínez dedica a recoger sus cuentos breves, así se conoce al género en Colombia, su libro *Breve tratado del amor inconcluso* (2000). Entre las últimas generaciones de narradores colombianos que se han dedicado a la minificción, podemos citar a Esteban Dublín, que además de publicar textos en diversas antologías y blogs, dio a la imprenta el libro *Preludios, interludios y minificciones* (2010).

Como en otros lares, en este país encontramos también especialistas en minificción que publican libros de creación con sus propios minicuentos. Este sería el caso de Harold Kremer, antólogo y codirector de *Ekuóreo*, con *Minificciones de rumor de mar* (1992); de su compañero Guillermo Bustamente Zamudio con *Oficios de Noé* (2005); de Nana Rodríguez Romero, que estudió el género en *Elementos para una teoría del minicuento* (1996) y lo cultivó en *El sabor del tiempo* (2000); y de Rubén Darío Otálvaro Sepúlveda, antólogo y escritor. Acabaremos este repaso a los microrrelatistas colombianos con la figura de Triunfo Arciniegas, que reunió sus minicuentos escritos durante varias décadas en *Noticias de la niebla* (2003).

Como vemos, en Colombia ha habido desde los setenta un importante panorama de relato hiperbreve, que se ha desarrollado gracias a los escritores, antólogos y especialistas que hemos citado. Quizá lo único que pueda envidiar esta nación con respecto a otros países de su entorno es alguna figura que destaque en el canon de la

minificción; no tuvo a mitad de siglo Colombia a un escritor de microrrelatos tan representativo como Monterroso o Denevi, ni en la actualidad existen literatos cuya obra alcance la difusión de los libros de José María Merino o Ana María Shua.

Un país cuyos autores no suelen aparecer en las antologías del género es Perú. Sin embargo, podemos citar al menos dos escritores que han cultivado el microrrelato y le han dedicado al menos una obra completa. El primero de ellos es Fernando Iwasaki, limeño afincado desde hace dos décadas en Sevilla y del que, junto a algunos textos dispersos en antologías y revistas, debemos destacar *Ajuar funerario* (2004). El otro autor peruano es Ricardo Sumalavia, del que debemos citar *Enciclopedia mínima* (2004).

A la hora de establecer el corpus de obras de minificción encontramos ciertos problemas debido a que este género no ha quedado definido hasta épocas muy recientes. Por eso es de gran utilidad para estudios de enfoques transnacionales como el nuestro, la existencia de trabajos realizados por especialistas que elaboran inventarios de los microrrelatos escritos en un territorio concreto. Estos ensayos suelen catalogar como minicuentos textos que originariamente se encuadraban en otras clasificaciones, pero que a la vista de sus rasgos pertenecen a este género. En nuestro repaso a la historia de la minificción ya hemos trabajado basándonos en este tipo de estudios en Venezuela o en Argentina, pero los que ahora manejaremos serán de mayor ayuda al ocuparse de países secundarios en el canon del género en Hispanoamérica: Panamá, Guatemala y Cuba.

Para el estudio de esta forma narrativa brevísima en la literatura panameña de las últimas décadas, partiremos de un artículo de Ángela Romero (Romero Pérez 2004), presentado originariamente como ponencia en el II Congreso Internacional de Minificción, y que se presenta como una ampliación de otro estudio de la misma autora publicado en el número 211-212 la revista *Quimera* (Romero Pérez 2002). En el artículo de 2004, Romero señala las dificultades que entraña el rastreo de la minificción de Panamá, ya que ésta “ha sido una modalidad que se ha cultivado de forma aislada y en el plano editorial no se ha recogido de manera orgánica” (Romero Pérez 2004: 142). De todas formas, recopila un número importante, casi una treintena, de autores que han cultivado el género en las últimas décadas. La mayoría de ellos, y como veíamos en la cita de Romero, no han publicado libros dedicados en exclusiva al género y a menudo han tenido que valerse de revistas para hacer públicos sus textos. En este sentido destaca *Maga*, publicación dirigida por Enrique Jaramillo Levi desde la Universidad

Tecnológica de Panamá, como máximo baluarte del género en el país centroamericano. Muchos de los microrrelatos enumerados por Romero vieron la luz en esta revista, especialmente en el número 47-48, dedicado a recoger reseñas sobre el género y ejemplos de minicuentos panameños.

Pero la figura de Jaramillo Levi no es sólo importante en cuanto a la minificción panameña se refiere por esta revista, este profesor es, además de antólogo, ya citamos su compendio *La minificción en Panamá* (2004), autor de relatos hiperbreves. Ejemplos de esta forma literaria encontramos en sus libros *Duplicaciones* (1973), *El fabricante de máscaras* (1992), *Cuentos de bolsillo* (2001) y *En un abrir y cerrar de ojos* (2002). En el prólogo a su antología del microrrelato panameño, Jaramillo Levi señala la dispersión del cultivo del género en este país, pero cita dos autores que son una excepción por su constante dedicación al minicuento: Claudio de Castro y Rey Barría (Jaramillo Levi 2004: 12-13). Del primero señala libros como *La niña de Alajuela* (1985) y *El camaleón* (1992), mientras que Rey Barría ha publicado *Los casi cuentos* (1978) y *En un lugar de la mancha* (1991).

A continuación repasaremos otros autores panameños cuyos microrrelatos aparecen tanto en la antología de Enrique Jaramillo Levi como citados en alguno de los dos artículos de Ángela Romero. En los ochenta tenemos libros como *El candelabro de los malos ofidios y otros cuentos* (1982) de Rogelio Sinán; *El puente* (1983) de Juan Antonio Gómez; o *Viaje alrededor del patio (cuentos de vecindario)* (1987) de Raúl Leis. En los noventa podemos citar *Contra reloj* (1992) de Benjamín Ramón; *Inauguración de la fe* (1995) de Consuelo Tomás; o *La ciudad calla* (1997) de Félix Armando Quirós Tejeira. El siglo XXI se inicia en Panamá, en cuanto a libros que contienen microrrelatos, con *Catálogo de claroscuros* (2000) de Rafael de León-Jones; *Corazones en la pared* (2000) de Yolanda J. Hackswah; y *Receta para ser bonita y otros cuentos* (2002) de Enrique Endara.

El otro país centroamericano al que hacíamos referencia, Guatemala, se encontraba al inicio de esta última etapa de desarrollo de la minificción en una situación diferente a la de Panamá. Al contrario que en este país, los autores guatemaltecos tenían un referente nacional, aunque exiliado durante años, en Augusto Monterroso. Una vez más existe un estudio monográfico dedicado al microrrelato del país del que nos ocupamos: el autor es Juan Fernando Cifuentes y el título del ensayo, publicado en el número 9 de *El cuento en red*, es “Acerca de la minificción en Guatemala” (Cifuentes 2004). En este trabajo el autor repasa los nombres más importantes del minicuento

guatemalteco, escritores cuyos textos engrosan una antología que el propio Cifuentes había preparado.

Tras comenzar con Augusto Monterroso, el primer autor que cita Cifuentes es Otto-Raúl González. Se trata de un escritor de trayectoria vital similar a la del clásico guatemalteco de la minificción, ambos nacen en 1921 y se exilian en México en la misma época, y que también dejó un buen número de microrrelatos. Éstos aparecen en libros como *De brujos y chamanes* (1980) y *Gente educada* (1986). Más reciente es *Sea breve* (1999); bajo este significativo título encontramos setenta y un microrrelatos prologados por Lauro Zavala y en los que no faltan referencias a Borges o a Monterroso. De una generación posterior son los dos siguientes autores que cita Cifuentes: Carlos Navarrete y José Barnoya García; del primero debemos recordar *Ejercicios para definir espantos* (1979), mientras que Barnoya cultiva la minificción en *Las últimas palabras* (1990).

Según Cifuentes la convulsa situación política que vivió Guatemala durante muchas de las décadas del siglo XX se vio reflejada en la minificción (Cifuentes 2004). Un ejemplo de ello lo encontramos en el libro de microrrelatos *Semana menor* (1984) de Marco Augusto Quiroa, de marcado tinte antimilitarista. Muy diferentes son los minicuentos de Francisco Nájera, incluidos por ejemplo en el libro *En el espejo de la mirada* (1990) y caracterizados, según el artículo que aquí estamos siguiendo, por su patetismo (Cifuentes 2004: 37). Este mismo especialista define al siguiente autor guatemalteco del que se ocupa, René Leiva, como “el autor de mayor ingenio en la construcción de la brevedad” (Cifuentes 2004: 37).

Entre los escritores nacidos en los inicios de la década de los cincuenta destaca Cifuentes a Aída Toledo, con su libro *Pezóculos* (2001), y a Max Araujo, que cultivó la fábula brevísima en *Cuentos, fábulas y antifábulas* (1980). Acaba citando este especialista a una serie de autores de generaciones más recientes como Mildred Hernández, Eduardo Halfon, Ronald Flores, Javier Antonio Payeras y Maurice Echevarría (Cifuentes 2004: 41). Clara Obligado, por su parte, incluye en su antología *Por favor, sea breve* (2001), el microrrelato “Dibujos de ciego. XI” perteneciente al libro *Poesías completas y algunas prosas* (1970) del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón.

Tras Panamá y Guatemala, cerraremos este repaso a países cuya minificción suele tener menos repercusión con Cuba. El artículo que nos valdrá de guía en esta ocasión apareció también en la revista de Lauro Zavala, *El cuento en red*. Se trata de un

profundo análisis de Dionisio Márquez Arreaza, que se ocupa del microrrelato isleño de los años noventa (Márquez Arreaza 2003). Completaremos nuestra revisión del relato hiperbreve de esta época en Cuba, basándonos en el estudio de Ana Belén Martín Sevillano sobre el cuento de los “novísimos” cubanos en los noventa (Martín Sevillano 2002).

El primer autor que cita Márquez es Eduardo del Llano Rodríguez, de quien incluye en su corpus de estudio la obra *El elefántico verde* (1993), obra en la que retoma moldes clásicos actualizados por autores de minificción, como la fábula y la anécdota (Márquez Arreaza 2003: 25). De mayor relevancia en la minificción cubana es Ernesto Santana, del que tanto Márquez como Martín Sevillano citan microrrelatos que este autor incluye en volúmenes como *Nudos en el pañuelo* (1993) o *Mariposas nocturnas* (1999). En el artículo de Ana Belén Martín se apunta que los textos brevísimos de Ernesto Santana tienden “al aforismo de carácter filosófico u ontológico o la anécdota onírica, siempre con una marcada textura poética” (Martín Sevillano 2002: 304). José Ángel Pérez, otro de los autores de esta época, entronca en los minicuentos de *Lapsus calami* (1996) con la obra de otros escritores, especialmente con Jorge Luis Borges (Márquez Arreaza 2003: 25). *Sueño de un día de verano* (1998) de Ángel Santiesteban Prats está compuesto por microrrelatos protagonizados por militares y con el tema de la guerra de fondo (Márquez Arreaza: 2003: 24-25). Cierran el corpus del estudio de Dionisio Márquez los libros *Un infinito punto de luz al final* (1999) y *Templos y turbulencias* (inédito) de Daniel Díaz Mantilla.

Ana Belén Martín completa la nómina de autores cubanos de minificción de esta época con Radamés Molina, autor de microrrelatos filosóficos publicados en revistas; Rolando Sánchez Mejías, con minicuentos líricos en libros como *Derivas I* (1994) o *Historias de Olmo* (2001); José Luis Arzola y Enrique del Risco (Martín Sevillano 2002: 306-308). Otra obra cubana de la que se suelen extraer textos para las antologías de microrrelatos es la miscelánea *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) de Guillermo Cabrera Infante, pero en muchas ocasiones es difícil mantener su adscripción al género narrativo.

Volveremos, para finalizar este breve acercamiento al microrrelato cubano de las últimas décadas, al artículo de Dionisio Márquez. Siguiendo a este especialista podemos incluir entre las características principales del minicuento isleño de los años noventa: la metatextualidad, la polifonía, la intertextualidad y la lectura contextual (Márquez Arreaza 2003: 24). Quizá el último rasgo, la presencia del contexto sociocultural, sea la

que más individualice la minificción de este país caribeño con respecto a las demás naciones del ámbito hispánico.

Tras estos tres países cuyos autores de microrrelatos no suelen entrar en el canon panhispánico del género, nos acercaremos, para finalizar este repaso a la época de madurez del minicuento, a México y España. Ya hemos ido comprobando cómo el país azteca fue durante todo el siglo XX uno de los motores de la minificción, con autores como Arreola y críticos como Lauro Zavala. Al contrario de lo que ocurría con Panamá, Guatemala o Cuba, la bibliografía sobre el microrrelato mexicano es bastante amplia y tomaremos como referencia varias fuentes para establecer un corpus de autores de este país en las últimas décadas. Como sucedía en países como Argentina o Chile, el gran desarrollo del género en México en los últimos años hace imposible que la nómina sea exhaustiva, por lo que nos contentaremos con citar una serie de nombres relevantes y significativos.

Comenzaremos este repaso con lo que Javier Perucho, otro especialista de primer orden, ha llamado “el tercer reflujo de escritores de brevedades” y que está formado principalmente por René Avilés Fabila, Raúl Renán, José de la Colina, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco (Perucho 2006b). Detengámonos en primer lugar en la obra de minificción de René Avilés Fabila, definida por Perucho como una conjugación de tres ingredientes: fantasía, política e imaginación (Perucho 2006a). De su amplia producción narrativa David Lagmanovich selecciona y define tres libros de microrrelatos: *Cuentos y descuentos* (1986), cargado de referencias a la cultura popular, *Los animales prodigiosos* (1989), un acercamiento a la fábula y al bestiario, y *Cuentos de hadas amorosas y otros textos* (1998), con actualizaciones de mitos clásicos (Lagmanovich 2006a: 279). En libros anteriores de cuentos ya habían aparecido algunos microrrelatos; éste sería el caso de “Franz Kafka” y “Aviso en la jaula del Ave Fénix” de *Fantasías en carrusel* (1978 y ampliado en 1995), recogidos por Clara Obligado en *Por favor, sea breve*. Su importancia en el desarrollo del género queda también atestiguado por la frecuente publicación de sus textos en la revista *Puro cuento* y por ser seleccionado por Dolores Koch para su seminal artículo sobre el microrrelato mexicano. En éste, en el que Avilés Fabila comparte páginas nada menos que con Torri, Arreola y Monterroso, la especialista cubana señala la relevancia de este escritor por la inclusión en sus textos brevísimos de estilos no literarios, como el periodístico (Koch 1981: 129).

Del hispanomexicano José de la Colina, que nació en Santander pero se exilió en el país azteca en 1940, Perucho ha indicado que “sus microcuentos se convierten en una

miscelánea creativa” (Perucho 2006a). En otro artículo, el mismo especialista indica que sus microrrelatos aparecieron durante años dispersos en publicaciones de distinto tipo y que en ellos huía de la temática habitual de los autores exiliados y utilizaba abundantemente el recurso de la intertextualidad (Perucho 2008: 27). Sus libros de minificción han sido tardíos y entre ellos hay que citar *Tren de historias* (1998), que recoge relatos hiperbreves, cinco cuentos y un soneto; *Álbum de Lilith* (2000), breves historias de mujeres; y *Portarrelatos* (2007), obra donde destacan varias versiones de *La metamorfosis* de Kafka.

Otro autor de esta hornada que utiliza con frecuencia la intertextualidad es Raúl Renán; en sus microrrelatos “el palimpsesto sobrepasa la mera estrategia literaria”, según ha apuntado Javier Perucho (Perucho 2006a). Un ejemplo de ello lo tenemos en su minicuento “Circe” de *Los silencios de Homero* (1998) o en textos de su libro *Gramática fantástica* (1983). Salvador Elizondo, por su parte, queda definido por Lauro Zavala como un autor cercano a Arreola, por el carácter poético de su narrativa brevísima (Zavala 2003b: 20). Su obra más destacada en el campo de la minificción es *El grafógrafo* (1973), que, como es habitual en este género, presenta una serie de relatos que van del microrrelato al cuento. Acabaremos esta generación de autores mexicanos con José Emilio Pacheco, escritor en cuya obra encontramos con frecuencia episodios de la historia del país azteca (Pacheco 2006a). Al hablar de este autor debemos recordar en primer lugar que en sus “Inventarios” fue el creador del término “microrrelato”, género que ha cultivado en obras como *La sangre de Medusa* (1990) o en el bestiario *Álbum de zoología* (1985).

De la “cuarta época” del microrrelato mexicano, tal y como la define Javier Perucho, debemos destacar en primer lugar a Guillermo Samperio. Este autor ha sabido reflejar en sus obras “los temas, hablas y sujetos arquetípicos de la ciudad de México” (Perucho 2006a). Uno de sus libros más destacados en el campo de la minificción es *Gente de la ciudad* (1986), cuya finalidad según Rafael Pontes era dar “su visión personal de la Ciudad de México” mediante una serie de narraciones brevísimas “escépticas y perturbadoras” (Pontes Velasco 2004: 270). Otros de sus libros de minicuentos son *Cuaderno imaginario* (1990) y *La cochinilla y otras ficciones breves* (1999). Además, Samperio tiene una *boutade* que podemos relacionar con la obsesión de críticos y autores por la extensión de los microrrelatos: se llama “Fantasma” y tras su sugerente título no aparece texto alguno.

Felipe Garrido, otro autor de la generación de Samperio, no aparece tan a

menudo en las antologías del género fuera de las fronteras mexicanas, sin embargo en el país azteca es considerado como uno de los mejores escritores nacionales de minificción. Da fe de ello el hecho de que Lauro Zavala lo haya incluido junto a José de la Colina y a Guillermo Samperio en el segundo canon del microrrelato mexicano, el llamado CGS (en Perucho 2007: 28). Podemos leer sus minicuentos en *La musa y el garabato* (1992), donde recoge minicuentos publicados previamente en la prensa, o en *Tepalcates* (1995).

En esta cuarta época, Javier Perucho cita a cuatro mujeres mexicanas que cultivaron el microrrelato y señala acertadamente que en el resto de Hispanoamérica, con la salvedad quizá de Argentina, la escasez de autoras dedicadas al género es mucho mayor (Perucho 2006b). Dos de ellas, Martha Cerda y Mónica Lavín, son encuadradas en otro artículo dentro del microrrelato postmoderno (Zavala 2003b: 21). Martha Cerda escribió una novela, *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), en la que según Lauro Zavala incluyó minicuentos insertos (Zavala 1996). De Mónica Lavín, Zavala toma varios microrrelatos de su libro *Retazos* (1996) para su antología. Las otras dos escritoras son Ethel Krauze, con *Relámpagos* (1995), y Rosa Nissán. A estas escritoras podemos añadir, para constatar la abundancia de autoras de minificción en territorio azteca, los nombres de Carmen Leñero, *Birlibirloque* (1987), Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra* (1982) o Margo Glantz.

Cierra Perucho la trayectoria del microrrelato mexicano citando nombres como los de Rosa Beltrán, Luis Humberto Crosthwaite, Marcial Fernández y Javier García Galiano (Perucho 2006b). Más repercusión fuera de las fronteras nacionales han tenido los minicuentos de otros dos escritores de las últimas generaciones a los que alude David Lagmanovich: Jaime Muñoz Vargas y Rogelio Guedea (Lagmanovich 2006a: 281-281). El primero ha publicado libros tan originales como *Monterrosaurio* (2008), compuesto por variaciones de “El dinosaurio”, o *Polvo somos* (2006), obrita compuesta por diez relatos de tema futbolístico. Rogelio Guedea es, además de profesor en una universidad neozelandesa y destacado poeta (ganó el premio Adonáis en 2008), un prolífico autor de minificciones. Las ha reunido en libros como *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005) o *Para/Caídas* (2007) o *Pasajero en tránsito* (2010).

Para no hacer este repaso al microrrelato mexicano interminable, la producción minificcional de este país es de las más vastas del mundo hispánico, completaremos la lista elaborada hasta aquí con los autores citados por otros especialistas. Una vez más

recurrirémos a Lauro Zavala, quien, en uno de sus primeros acercamientos al género, define como cuentos muy cortos los que están entre las 200 y mil palabras (Zavala 1996). Entre los volúmenes mexicanos que incluyen este tipo de minificción cita *Castillos en la letra* (1986) de Lazlo Moussong; *Las vocales malditas* (1988) de Óscar de la Borbolla; *Amores enormes* (1991) de Pedro Ángel Palou; *Léerere* (1992) de Dante Medina; *Cuadernos patafísicos* (1992) de Hugo Enrique Sáez; y *La casa en Mango Street* (1994) de Sandra Cisneros (Zavala 1996).

Tras México, incorporaremos el último país de habla hispana a nuestro repaso a la minificción de las últimas décadas: España. Como ya hemos señalado con anterioridad, la ordenación temporal de las etapas del género difiere en este país con respecto a la mayoría de las naciones americanas. El microrrelato español, por su desarrollo tardío, no alcanza cierta madurez hasta bien entrados los años ochenta e incluso podríamos decir que hemos de esperar a los noventa. También hemos indicado ya que la recepción teórica del género es mucho más reciente en España, pero, afortunadamente, desde hace unos años tenemos suficientes estudios sobre el tema para completar la nómina de libros con microrrelatos. Comenzaremos este repaso con los autores más reconocidos, partiendo del capítulo que dedica David Lagmanovich al minicuento de España (Lagmanovich 2006a: 255-273). Después recogeremos la obra de autores menos conocidos o poco vinculados al género, de la mano de Fernando Valls y de la antología de Clara Obligado principalmente.

La primera obra con la que suelen comenzar las menciones a la historia de la minificción española, al menos en su época moderna, es *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo. Este autor aragonés afincado desde hace décadas en Barcelona, incluyó en este libro una serie de textos breves, entre la media página y las cinco, con estructura teatral. Estos exiguos diálogos, acompañados por acotaciones que a menudo hacen participar al público como un personaje más, están marcados por el humor absurdo de los parlamentos. Junto con este importante volumen, Javier Tomeo también ha cultivado la minificción en libros como *El alfabeto* (1997), 28 microrrelatos sobre las letras, *El nuevo bestiario* (1994) o *Bestiario* (2000).

El otro gran libro con el que se inaugura la etapa de apogeo del minicuento español es *Los males menores* (1993) de Luis Mateo Díez. Esta obra se puede considerar por pleno derecho como el primer clásico moderno del microrrelato de nuestro país, tanto por la calidad de sus textos, rara vez superada en libros posteriores, como por su repercusión. La primera edición de la obra, publicada en 1993, incluía

junto a treinta y seis relatos hiperbreves unos siete cuentos, bajo el marbete de “Álbum de esquinas”, que desaparecieron del volumen en 2002. En la edición de Espasa Calpe de este año, además de recoger únicamente minicuentos, aparecía una extensa introducción de Fernando Valls y un apéndice didáctico de Enrique Turpin. Estamos por lo tanto ante la que seguramente sea la primera edición crítica de un libro de minificción hispánica. Este único libro, Luis Mateo Díez no ha vuelto a publicar ninguno de microrrelatos, le ha servido a su autor para entrar en el panteón del género en España.

A Luis Mateo Díez se le considera miembro, junto con Juan Pedro Aparicio y José María Merino, del llamado “grupo leonés”. Los tres comparten ciudad de origen, León, generación, nacieron a comienzos de la década de los cuarenta, y dedicación al microrrelato. José María Merino, tras publicar de manera dispersa minicuentos durante la década de los noventa, incluyó un gran número de narraciones de este tipo en sus libros *Días imaginarios* (2002) y *Cuentos del libro de la noche* (2005). Esta última obra tiene la peculiaridad de que cada uno de los relatos va acompañado por una ilustración, que en ocasiones ha sido realizada por el propio autor. Merino reunió su minificción completa, la de los dos libros antes citados junto con algunos inéditos, en el volumen *La glorieta de los fugitivos* (2007), obra ganadora del Premio Salambó. Además, este autor ha escrito sagaces reflexiones teóricas sobre el género, como la titulada “De relatos mínimos”, que aparece recogida en su libro *Ficción Continua* (2004). Juan Pedro Aparicio también publicó su primer libro íntegro de minificciones bastante tarde: *La mitad del diablo* (2006). Dos años después apareció *El juego del diávolo* (2008), completando así una especie de díptico simétrico, los microrrelatos se ordenan de mayor a menor tamaño en la primera obra y al contrario en la segunda, dedicado en exclusiva a la narrativa brevísima.

Otro nombre fundamental en la minificción española es Juan José Millás, incluido en el canon de este género por sus “articuentos”. Ejemplos de este género híbrido entre el periodismo y la minificción, y creado por el propio Millás, vienen siendo publicados desde hace varios años en periódicos españoles como *El País*. Fernando Valls reunió un número importante de estos heterogéneos textos en el volumen *Articuentos* (2001), ampliado por Seix Barral en *Articuentos completos* (2011). Previamente habían aparecido otros en el libro de Millás *Algo que te concierne* (1995). Más adelante nos ocuparemos de la definición genérica de los “articuentos”, ya que hemos incluido el primer libro citado en nuestro corpus de estudio.

La escasez de autoras que se dediquen al minicuento, al menos en comparación

con el número de hombres, es también una constante en España. Sin embargo, existen varias escritoras interesantes y por encima de todas ellas destaca la donostiarra Julia Otxoa. Además de escribir poesía y literatura infantil, ha publicado los siguientes libros de relatos: *Kískili-Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *La sombra del espantapájaros* (2004), *Un lugar en el parque* (2010) y *Un extraño envío* (2006). En este último, que salió en la editorial Menoscuarto, recoge tanto cuentos como microrrelatos escritos en la década anterior.

Siguiendo con los autores españoles cuya obra minificcional ha tenido mayor repercusión, hemos de citar al premio Cervantes del año 2002: José Jiménez Lozano. Los microrrelatos de este autor, que han sido analizados por María Jesús Beltrán (Beltrán Brotons 2008), aparecen en sus libros: *El cogedor de acianos* (1993) y *Un dedo en los labios* (1996). El primero está compuesto por unos noventa y un minicuentos de menos de dos páginas de extensión, mientras que en *Un dedo en los labios* encontramos medio centenar de relatos protagonizados por mujeres, los primeros de los cuáles tienen tema bíblico. De la misma generación que Jiménez Lozano, nació cuatro años después, es Rafael Pérez Estrada, cuya principal libro de microrrelatos apareció en el mismo año que *El cogedor de acianos*: 1993. Esta obra a la que nos estamos refiriendo es *La sombra del obelisco* (1993), a la que habría que sumarle *El domador* (1995) y *El ladrón de atardeceres* (1998).

Con los autores citados hasta aquí tendríamos un primer canon de la minificción española de las últimas décadas, aunque la lista debe ser completada con nombres menos recurrentes en las antologías del género y con autores más jóvenes. Comenzaremos con los primeros, autores de dilatada carrera literaria, pero cuya dedicación al minicuento ha sido marginal dentro de su producción narrativa y en el canon de esta forma literaria. Seguiremos una vez más el revelador capítulo de Fernando Valls “Soplado vidrio”, que ya nos guió en la etapa anterior del microrrelato español (Valls 2008a: 53-110).

Manteniendo el orden cronológico de la fecha de publicación de los libros, hemos de comenzar con *La piedra Simpson y otras ochenta piececillas de dudosa verosimilitud* (1987) de Alberto Escudero. Como el título indica con el término “piececillas”, la mayoría de los relatos, salvo el que da nombre al volumen, son de escasa extensión. Destaca este libro por la presencia en él de varios textos de original disposición discursiva: imitan prospectos médicos, informes, adivinanzas, etc. Del leonés Antonio Pereira, destacado autor de cuentos, Valls cita *Picassos en el desván*

(1991). Junto con relatos de extensión mayor, en esta obra aparecen unos siete microrrelatos entre los que sobresale “Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos”, título que encabeza una brevísima historia sobre un “autor sin obra” que ha conseguido escribir ese único y perfecto verso.

El siguiente libro al que nos vamos a referir es de un autor al que sí se le había puesto en relación con la minificción antes de la cita de Valls: Juan Eduardo Zúñiga. De este escritor destaca el volumen de relatos *Misterios de las noches y los días* (1992), formado por cuentos breves y microrrelatos, en los que Rita Catrina Imboden ha observado su carácter mayoritariamente fantástico (Imboden 2001). Un año después aparece una obra de difícil clasificación de Rafael Sánchez Ferlosio: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993). Este volumen es un cajón de sastre en el que el autor de *El Jarama* incluye aforismos, greguerías, citas de otros autores, piezas mínimas de teatro, minicuentos, etc. La mayoría de los textos carecen de título y se observa una abundante utilización de referencias intertextuales. Del narrador Medardo Fraile, Fernando Valls cita varios microrrelatos incluidos en su libro *Contrasombras* (1998) (Valls 2008a: 86-91); mientras que de Ramón Gil Novales indica la publicación de varios relatos hiperbreves inéditos en la edición de 2005 de su obra *El sabor del viento y otros relatos* (2005) (Valls 2008a: 106). De Gustavo Martín Garzo hemos de recordar *El amigo de las mujeres* (1992), dedicado en exclusiva al sexo femenino.

En otro artículo, recogido también como capítulo en el libro *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Valls completa en la medida de lo posible el catálogo de los libros con ejemplos de este género publicados en España en la década de los noventa (Valls 2008a: 42). A continuación reproduciremos esta lista, obviando los volúmenes ya citados y añadiendo otros posteriores de los autores que Valls incluye en su repaso a unos años de gran desarrollo del género en nuestro país, aunque de menor repercusión mediática que en el siglo XXI. Entre las autoras citadas por este especialista, además de la ya comentada Julia Otxoa, están Neus Aguado, con *Paciencia y barajar* (1990) y Carmela Greciet con *Des-cuentos y otros cuentos* (1995). También aparecen en este rápido repaso a los libros de los años noventa *Sopa nocturna* (1994) de Ángel Guache, *Cuentos de X, Y y Z* (1997) publicado bajo las iniciales de F. M., *Relación de seres imprescindibles* (1999) de Anelio Rodríguez y *Verdades a medias* (1999) de Pedro Casariego Córdoba. Entre los autores que han seguido publicando libros con microrrelatos en la década siguiente están el onubense Hipólito G. Navarro, con *El aburrimiento, Lester* (1996), *Relatos mínimos* (1996) y *Los tigres albinos* (2000),

y Pedro Ugarte con *Noticias de tierras improbables* (1992) y *Materiales para una expedición* (2003). A esta nómina podemos añadir autores citados por Nuria Carrillo (Carrillo Martín 2009: 122) como Luis del Val, *Cuentos del mediodía* (1999), Felipe Benítez Reyes, *Un mundo peligroso* (1994), José Ferrer Bermejo, *La música de Ariel Caamaño* (1992), Raúl Ruiz, *El alfabeto de la luna* (1992), y Julio Frisón, *No deis patadas a las piedras* (1993). En la mayoría de los casos se trata de libros que mezclan cuentos y microrrelatos.

En la primera década del siglo XXI la explosión del género en nuestro país, con colecciones de editoriales, congresos, multitud de páginas webs, ha visto como coexistían libros de autores “canónicos”, como los ya citados Merino u Otxoa, con otros de autores más jóvenes. Entre éstos últimos debemos citar en primer lugar al hispanoargentino Andrés Neuman y al barcelonés David Roas. De Neuman, precoz y sagaz representante de casi todos los géneros literarios, debemos destacar, en cuanto a su contribución a la minificción, los libros *El que espera* (2000), donde al final incluía una reflexión sobre el microrrelato, *El último minuto* (2001) y *Alumbramiento* (2006). David Roas, por su parte, ha publicado *Los dichos de un necio* (1996), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010) e *Intuiciones y delirios* (2012); en varios de estos volúmenes aparecen tanto cuentos como relatos hiperbreves.

Concluiremos nuestra historia del microrrelato hispánico con una serie de autores españoles que han publicado libros de minificción en la última década. Muchos de ellos han sido citados en el blog de Fernando Valls, *La nave de los locos*, de donde tomamos las referencias de los libros, y pertenecen a la generación de autores nacidos en los años sesenta. Juan Gracia Armendáriz publicó en 2008 *Cuentos del jíbaro*, libro de minificciones que hay que sumar a *Noticias de la frontera* (1996). En 2007 aparecían otros dos libros reseñados por Valls en su bitácora: *Astrolabio* (2007) de Ángel Olgoso y *No habría sido igual sin la lluvia* (2007) del finalista del premio Nadal de 2009 Rubén Abella. En 2008 encontramos obras como *El imperio de Chu* (2008) de Manuel Moyano, *Dos minutos: microrrelatos* (2008) de José Alberto García Avilés, *Solo de lo perdido* (2008) de Carlos Castán, *La marca de Creta* (2008) de Óscar Esquivias y *Piedad* (2008) de Miguel Mena. En 2009 podemos citar *Revelaciones y magia* (2009) de Miguel Ángel Zapata, *La máquina de languidecer* (2009) de Ángel Olgoso, *Cuentos mínimos* (2009) de María José Barrios y *La soledad del farero y otras historias fulgurantes* (2009) de Fermín López Costero; mientras que en 2010 aparecieron *Un koala en el armario* (2010) de Ginés S. Cutillas, *Dislexia(s)* (2010) de Javier B.,

Hiperbreves S.A. Sólo 175 microrrelatos (2010) de Raúl Sánchez Quiles y *Fuera pijamas* (2010) de Antonio Serrano Cueto. Por último, de 2011 son *Teatro de ceniza* (2011) de Manuel Moyano y *Zoom* (2011) de Manuel Espada.

Un caso diferente a todos estos libros y que abre una nueva vía poco explorada en la minificción es *Cuentos como pulgas* (2006) de Beatriz Osés. Esta obra está compuesta por microrrelatos dirigidos al público infantil e hicieron merecedora a la autor del Premio Lazarillo en la edición de 2006.

Hasta aquí llega nuestro repaso a los autores y a las obras de minificción escritas en español. Creemos que este capítulo era indispensable en nuestro estudio del microrrelato hispánico, ya que carecemos hasta ahora de una lista exhaustiva de libros de este género en nuestro ámbito cultural. Hemos querido incluir el mayor número posible de autores, pero, como ya hemos ido señalando, este tipo de nóminas son incompletas por definición. De todas formas, hemos intentado realizar una sólida historia del microrrelato que nos sirva de contexto para el estudio teórico del género que realizaremos en la segunda sección de nuestra monografía.

3.4. EL MICRORRELATO EN OTRAS LENGUAS

El ámbito hispánico de nuestra tesis doctoral hace que nos hayamos centrado en el estudio del microrrelato en castellano. Creemos que una excesiva amplitud de miras haría más complicado realizar un estudio pormenorizado según el esquema de trabajo que hemos seguido. Sin embargo, esto no implica que no debamos poner en contexto la minificción hispánica, acercándonos a las manifestaciones de esta forma narrativa en otras culturas cercanas a la nuestra. En este capítulo estudiaremos los microrrelatos escritos en otros idiomas, pero siempre con el afán de ponerlo en relación con el hispánico. No pretendemos hacer un estudio general de este género en todas las culturas, algo que se escapa de los objetivos de nuestra tesis, sino tan sólo referirnos a la vigencia de la narrativa brevísima en otras literaturas. Lo haremos, como ya hemos señalado, desde la perspectiva que nos impone estar estudiando la minificción en español. Este breve apartado pretende ser, además, una llamada de atención a la necesidad de una perspectiva comparatista en el estudio del minicuento hispánico y de la conveniencia de que existan estudios que, con una intención más amplia que éste, interrelacionen ambas realidades.

Comenzaremos este acercamiento con el microrrelato escrito en inglés. En esta lengua existe una sólida tradición de relatos brevísimos que nos servirá para hacer un estudio más general. Nos centraremos en las antologías que han recogido este tipo de textos, muy importantes frente a la escasez de volúmenes de autor único, y a la recepción crítica de los mismos en el ámbito anglosajón. Incidiremos en las relaciones que se pueden establecer entre estos textos y los hispánicos, ponderando sus coincidencias y desemejanzas. La segunda parte de este apartado de nuestra tesis repasará, de manera menos exhaustiva, la minificción en otras lenguas de ámbitos culturales cercanos al español. Para ello nos serviremos de obras de autores señeros que, al menos desde una perspectiva hispánica, se pueden incluir dentro del género aquí tratado. Utilizaremos para esta aproximación textos de autores como el checo Franz Kafka, el húngaro István Örkény, el polaco Slawomir Mrozek o el francés Régis Jauffret. También citaremos los casos de minificción en las demás lenguas oficiales de España, especialmente en el catalán, donde posee cierta tradición.

En el ámbito anglosajón nos vamos a ocupar de los dos centros de esta cultura:

Estados Unidos e Inglaterra. La minificción en inglés se caracteriza por una falta de concreción de sus límites y por la escasez de estudios teóricos sobre el género que nos arrojen luz sobre el mismo. Existen, por el contrario, varias antologías de relatos hiperbreves, algo que contrasta con la ya citada escasa producción de volúmenes de autor único. La primera y principal diferencia que encontramos entre el microrrelato escrito en inglés y el hispánico es la extensión máxima de los textos que se consideran dentro de tal forma. Más adelante iremos constatando el número de páginas que poseen este tipo de relatos en el ámbito anglosajón, pero podemos adelantar ya que su extensión suele ser mayor que la de los minicuentos en español. Este hecho determina que si bien la concisión se da en textos tan breves como son los microrrelatos en inglés, la elipsis no sea tan extrema como en el español.

También difieren estas formas literarias de ambas culturas en que la intertextualidad, tan presente en la minificción hispánica, apenas aparece en la del otro idioma, o al menos su presencia no es tan relevante como en la nuestra. Por el contrario, sí es habitual otro elemento que se suele identificar con el minicuento en español, aunque debemos recordar que lo consideramos un elemento habitual aunque no imprescindible: el final sorprendente. Solemos encontrar argumentos cuya tensión se resuelve en las últimas líneas de manera inesperada. También tienen en común ambas culturas la indefinición a la hora de fijar el término que defina a esta forma narrativa; en Inglaterra o Estados Unidos los más utilizados son: “*Flash fiction*”, “*Short short fiction*”, “*Sudden fiction*” o “*Micro Stories*”. Algunos críticos utilizan cada uno de estos términos para referirse a un texto de diferente extensión, algo que ha ocurrido también en nuestra lengua.

A continuación repasaremos cómo entienden la minificción los antólogos, críticos y escritores anglosajones. Creemos que esta perspectiva debe ser tenida en cuenta no sólo al estudiar los microrrelatos en inglés, sino como contrapunto para los acercamientos al hispánico, ya que la perspectiva en la que muchas veces nos situamos suele estar llena de lugares comunes y reiteraciones. A este respecto hemos de recordar que uno de los primeros artículos sobre minificción hispanoamericana es obra de un estadounidense, Donald A. Yates, y data de 1969. Después, nos detendremos en las antologías anglosajones, mayoritariamente norteamericanas, del género. Como ya comentamos, estos compendios son de una gran utilidad en la difusión de textos breves y también para su estudio. Además, en algunos de estas colectáneas hallaremos relatos brevísimos escritos en otros idiomas, lo que nos ayudará en posteriores páginas de este

apartado. Por supuesto, también aparecen en estas antologías microrrelatos hispánicos, lo cual nos da una nueva perspectiva de nuestro canon de minificción, como ya puso de manifiesto David Lagmanovich (Lagmanovich 2005b). Finalizaremos este breve recorrido por el minicuento en inglés citando algunos ejemplos de autores que lo han cultivado, recordando tanto a grandes autores en los que el “Flash fiction” era una rareza, como a escritores menos conocidos pero que poseen interesantes volúmenes dedicados por completo al género.

Comenzaremos con la esclarecedora intervención de Robert Shapard en el V Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Neuquén (Argentina) en Noviembre de 2008. Hemos de tener en cuenta que en este encuentro participaron, casi exclusivamente, especialistas y autores de minificción hispánica, por lo que la ponencia de Shapard, profesor en la Universidad de Texas y autor de varias antologías del género, tuvo especial relevancia al proponer la perspectiva anglosajona. En esta intervención, publicada con posterioridad en *El cuento en red* bajo el título de “Panorama de la situación de la minificción en los Estados Unidos: Micro, Flash y Súbita” (Shapard 2009), ofreció un repaso general al microrrelato escrito en inglés, que nos servirá de puerta de entrada a la minificción anglosajona.

En primer lugar nos detendremos en la extensión y en la querrela terminológica, caballos de batalla en los que coinciden los especialistas de ambas culturas. Shapard utiliza un nombre diferente según el número de páginas del relato: “*Microfiction*” para textos de en torno a media página; “*Flash fiction*” para los de dos; y “*Sudden fiction*” para los de cuatro. En la introducción de una de sus antologías, Shapard, junto a James Thomas, contabilizaba mediante palabras la extensión de los relatos, una medida más habitual en la literatura anglosajona que en la hispánica. Señalaban estos profesores norteamericanos que mientras que las *flash fiction*, también conocidas como *skinny fiction*, *mini fiction* o *quick fiction*, suelen tener sobre 250 palabras, las *sudden fiction* se pueden alargar hasta 1.500 (Shapard y Thomas 2007: 15). En la introducción de otra antología, James Thomas explica la elección del término “*flash fiction*”, que radica en la naturaleza de textos que, al ocupar una o dos páginas, se pueden ver de una ojeada, de un vistazo (Thomas, Thomas y Hazuka 1993: 13).

Como ocurre en nuestro ámbito teórico, en el mundo anglosajón varía la significación de cada término y los límites del género de un especialista a otro. Irving Howe, otro reconocido antólogo de la minificción en inglés, utiliza, en el compendio que realiza junto a Ilana Weiner Howe, el término “*short short stories*”, que acorta en

“*short shorts*” (Howe y Weiner Howe 1982). En la introducción de esta antología, Irving Howe establece los límites de estos relatos entre las 1.500 y las 2.500 palabras, frente a las más de 3.000 de los cuentos. Con respecto a este asunto, la extensión de los relatos, debemos tener en cuenta que tradicionalmente en la literatura anglosajona los cuentos han sido más largos que en la hispánica.

Para completar el acercamiento a este espinoso tema, citaremos la extensión y el término que adjudican al género un escritor y la editora de una revista que publica este tipo de relatos. Jason Sanford establece el límite de los *short shorts* en las mil palabras, aunque señala que otros autores lo reducen a las quinientas o incluso a las cien (Sanford 2004). Camille Renshaw, editora de *Pif Magazine*, utiliza “*microfiction*” para referirse a textos que poseen una media de cuatrocientas palabras y que en algunos casos pueden alcanzar las 750 (Renshaw 1998). Podemos comprobar cómo existe en Estados Unidos la ausencia de un término definitivo y de una extensión concreta, lo que nos haría pensar que ambas cualidades son inherentes a un género que, por un lado, es novedoso, lo que explicaría la indefinición terminológica, y cuyo rasgo más llamativo es su brevedad. Volveremos a ocuparnos de estos dos conflictivos asuntos más adelante, al repasar las principales antologías anglosajonas de microrrelatos.

Retomando la ponencia de Robert Shapard en Neuquén, este profesor norteamericano realizó un análisis general del estado de la minificción anglosajona. Señala el buen momento que vive el microrrelato en su país, donde son frecuentes las antologías y el género está presente en algunas radios y teatros mediante la lectura en vivo de las narraciones. A la escasez de teoría académica que se ocupe del mismo, contraponen Shapard la abundante publicación de relatos hiperbreves en revistas literarias y en Internet. Como en el ámbito hispánico, en Estados Unidos son muchas las publicaciones cibernéticas que acogen no sólo ficciones sino también reflexiones teóricas sobre el género, como las ya citadas de Sanford y Renshaw. Como botón de muestra de estas revistas digitales podemos señalar la sección “*Micro fiction*”, ubicada dentro de *Pif Magazine* (pifmagazine.com); *Vestal Review* (vestalreview.net), publicación dedicada en exclusiva a la *flash fiction*; *Brevity* (creativenonfiction.org/brevity), que publica textos ensayísticos de menos de 750 palabras; o *Flash* (chester.ac.uk/flash.magazine), publicada desde 2008 en Internet y en papel por la Universidad de Chester, Reino Unido.

Uno de los lugares comunes de la crítica hispánica es considerar al microrrelato como una forma cercana a lo lírico. La necesidad de que exista una trama, implícita a

todo texto narrativo, no es óbice para que muchos especialistas hayan puesto énfasis en las similitudes entre el poema y el minicuento. En la crítica anglosajona también encontramos constantes referencias a esta relación; lo podemos comprobar en la definición que ofrece del género Irving Howe: “Fieramente condensada, casi como un poema lírico explota en un estallido revelador... y se confina a un solo poderoso incidente de peso simbólico” (en Mora 1985: 29). Charles Baxter coincide en este aspecto con Howe y sitúa a las *short short stories* entre la poesía y la narrativa (en Shapard y Thomas 1989: 25).

Otro de los aspectos que señala Howe en su definición, y con el que coincidimos plenamente, es el hecho de que la minificción se concentra en un solo incidente. Mucho se ha hablado de la concisión, aunque normalmente en el plano estilístico; en el diegético esta característica intrínseca al microrrelato se puede constatar en cómo las tramas de estos relatos pivotan sobre un acontecimiento único. En relación a esto, Howe señala la importancia de la intensidad en los *short shorts*, un género que sólo tiene una oportunidad para “golpear” al lector (Howe y Weiner Howe 1982: XII).

En esta misma introducción, Irving Howe apunta otros rasgos de este género literario que en su mayoría podemos aplicar a la minificción hispánica. En cuanto al tiempo narrativo, señala este especialista que este tipo de relatos carecen de desarrollo temporal y que el texto aparece como varado en un instante concreto, lo que da una sensación de “atemporalidad” (Howe y Weiner Howe 1982: XIII). Reconoce Howe en la mayoría de los textos de su antología dos características coincidentes con los acercamientos hispánicos al género: por un lado la presencia de un final abrupto, que no completa sino que más bien rompe la acción descrita hasta ese momento; por otro, la importancia de una “economía narrativa”, que a menudo desemboca en textos crípticos y enigmáticos (Howe y Weiner Howe 1982: XIV).

Por su parte, el autor y profesor Charles Baxter, en la introducción a una de las antologías de Shapard y Thomas, también ofrece varias reflexiones de especial interés para el enfoque comparatista que estamos siguiendo en este apartado de nuestra monografía. Apuesta por desterrar la extensión como índice de la calidad de una obra literaria (en Shapard y Thomas 1989: 18). Además, señala que los relatos que aparecen en la antología, provenientes por cierto de diversas culturas y lenguas, no sólo tienen en común su brevedad, sino que en ellas encontramos historias del mismo tipo (en Shapard y Thomas 1989: 20). En lo referente a los personajes, Baxter cree que mientras que en un relato más extenso el lector puede ver como actúan los protagonistas, en los *short*

shorts, éstos reaccionan ante una situación previa y ya desarrollada (en Shapard y Thomas 1989: 20). Otros rasgos aplicables a la minificción hispánica que encontramos en esta interesante reflexión de Charles Baxter son la presencia del humor, la ubicación de las tramas en espacios cotidianos y la exigencia que imponen estos relatos de una lectura más atenta (en Shapard y Thomas 1989).

Un antólogo del género, como es Mark Budman, redundante sobre esta última característica que indica Baxter, y que varios especialistas del microrrelato hispánico han puesto de manifiesto, en la introducción de un volumen más reciente. Según Budman, el lector de los *short shorts* ha de poner atención en cada palabra, del mismo modo que si estuviera leyendo un poema (en Budman y Hazuka 2007: 10). En cuanto a la recepción de este tipo de relatos, recoge además otro rasgo repetido cuando se habla del microrrelato en español: la necesidad de un lector avezado por las variadas interpretaciones que poseen algunos de estos textos. Asimismo, opina que “La *flash fiction* es idealmente apropiada para un mundo de satisfacción instantánea como el de hoy en día” (en Budman y Hazuka 2007: 11 / La traducción es nuestra). Esta afirmación, discutible y peligrosa desde nuestro punto de vista, entra en conflicto con la de un escritor como Jason Sanford que niega que los microrrelatos sean consecuencia de nuestro acelerado ritmo de vida, poniendo como ejemplo el éxito actual de las novelas extensas (Sanford 2004).

Este breve repaso a los rasgos que la crítica estadounidense otorga a la minificción nos ha servido para comprobar las múltiples coincidencias con nuestros postulados. A continuación nos ocuparemos de algunas de las principales antologías anglosajonas del género, comenzando por aquellas que sólo incluyen textos escritos originariamente en inglés. Este análisis nos valdrá no sólo para conocer mejor esta forma de difusión y sus semejanzas y diferencias con las hispánicas, sino también para seguir descubriendo elementos definitorios de los *short shorts*.

No comenzaremos con la primera cronológicamente, sino con la única de las que vamos a repasar que ha sido traducida al español. En 1986 Robert Shapard y James Thomas publicaron en Estados Unidos la antología titulada: *Sudden fiction: American short-short stories* (1986), que tres años después fue traducida a nuestra lengua con el nombre de *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos* (1989). Este volumen, editado en España por Anagrama, es una de las primeras antologías de minificción que aparecen en nuestro país, y se adelanta en un año a *La mano de la hormiga* de Antonio Fernández Ferrer. Una muestra de su carácter pionero son los términos que se utilizan

en el título, que tienen que traducir directamente los nombres en inglés por la ausencia aún de una terminología en nuestra lengua.

Siguiendo la versión española, que coincide con la americana, podemos observar en primer lugar que la extensión de los relatos incluidos en el libro oscila entre la página de “Domingo en el zoo” de Stuart Dybek y las seis de “Películas” de Charles Johnson. La media de estas siete decenas de relatos se puede establecer en torno a las tres o cuatro páginas, la extensión que años después Shapard mantiene como la que define las *sudden fictions* (Shapard 2009: 45). En cuanto a la nómina de autores que aparecen en el libro, todos ellos norteamericanos como indica el subtítulo, encontramos nombres importantes de la literatura estadounidense. Por un lado podemos citar la presencia de narradores clásicos del siglo XX como Ernest Hemingway, Ray Bradbury o Tennessee Williams, autores cuyos *sudden fictions* fueron escritos en la primera mitad de la pasada centuria. Junto a estos hay una gran presencia de autores más recientes y de gran importancia en la literatura de los años ochenta como Joyce Carol Oates, Raymond Carver o John Updike.

Son varios los textos que acompañan los relatos de esta completa edición de Anagrama de *Ficción súbita*. Encontramos, en primer lugar, una introducción de Robert Shapard, al final, una completa bibliografía que muestra el origen de los relatos y lo más interesante de todo: una serie de reflexiones sobre el género a cargo de varios de los autores incluidos en la antología. Estas breves poéticas están ordenadas por los editores en cuatro secciones y razonan de muy diferentes formas sobre la extensión, los orígenes, el nombre más adecuado o sobre su propia experiencia como escritores de *sudden fictions*. Este útil apéndice tiene su correlación en la minificción hispánica en las breves consideraciones que anteceden los minicuentos de *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, antología del género preparada por Neus Rotger y Fernando Valls. En la bibliografía podemos comprobar cómo muchas de las *sudden fictions* no fueron publicadas originariamente en libros de sus autores, sino que aparecieron en otras antologías o en revistas tan dispares como *TriQuarterly*, *Vanity Fair* o *Playboy*.

En cuanto a los relatos de la antología, encontramos reelaboraciones de temas tradicionales, como “Pigmalión” de John Updike, la ruptura de normas ortográficas para caracterizar a un personaje, como en “Habisos” de Paul Milensky, o varios textos de estructura mayoritariamente dialogística, como “Fábula” de Robert Fox o “Canción en Royal Street” de Richard Blessing. El carácter transgresivo del género se observa, por ejemplo, en la ordenación de algunos relatos: el texto de “Cuestionario para Rudolph

Gordon” de Jack Matthews está formado por un centenar de preguntas e instrucciones numeradas; “El matón” de T. Coraghessan Boyle cuenta la historia de un asesino a sueldo en diecisiete capítulos de mínima extensión.

La labor como antólogos de Shapard y Thomas se completa con otros libros de este tipo que han ido publicando en las últimas décadas. Bajo el mismo formato que *Sudden fiction*, apareció unos años después *Sudden fiction international. Sixty short-short stories* (1989), libro en el que Robert Shapard y James Thomas ampliaban el origen de los textos y superaban las fronteras estadounidenses. Estos *short shorts* vuelven a ocupar parecida extensión a los de la obra anterior: entre dos y siete páginas, con una media que podemos situar en las cuatro hojas. Pero lo que caracteriza este compendio es la diversidad cultural de los autores de los relatos; en *Sudden fiction international* encontramos sesenta textos de escritores de países como China, Alemania, Chipre o Francia. También existe una representación variada de autores de países de habla inglesa y de narradores hispánicos. De estos últimos podemos leer cuentos breves, que no microrrelatos, de Borges, Cortázar, Fernando Sorrentino, García Márquez, Hernán Lara Zavala, Julio Ortega y Luisa Valenzuela. Entre los escritores de otros países, Shapard y Thomas vuelven a mezclar autores menos conocidos con grandes figuras de la literatura del siglo XX, entre los que se incluyen premios Nobel como el alemán Heinrich Böll, el japonés Yasunari Kawabata o la británica Doris Lessing y otros de gran prestigio como Italo Calvino o Isaac Babel.

Esta representativa y variada nómina de autores les sirve a los editores para constatar la presencia de los *short shorts* en muchas literaturas nacionales. En la nota inicial, Shapard y Thomas relatan la búsqueda de estos relatos breves que realizaron por todo el mundo y que les llevó a comprobar que mientras que en algunas países como China eran muy populares, en otros como la cercana Corea apenas existían (Shapard y Thomas 1989: 15). En los relatos, a pesar de su heterogénea procedencia, hallamos varias similitudes entre ellos y coincidencias con la minificción hispánica, como el carácter metaficcional de “Happy ending” de Margaret Atwood y de “The fifth story” de Clarice Lispector; o la ordenación del texto imitando formatos no ficcionales como “Acknowledgments” de Paul Theroux, que simula los agradecimientos de una obra de investigación. También hallamos la estructuración del relato en fragmentos o “minicapítulos”: “The last days of a famous mime” del australiano Peter Carey. Este libro tuvo una continuación de los mismos editores casi dos décadas después en *New sudden fiction. Short-short stories from America and Beyond* (2007). En esta

compilación Shapard y Thomas presentan de nuevo sesenta *short shorts* de varios países, escritos ya en el siglo XXI.

En cuanto a relatos más breves, lo que en Estados Unidos se llama *flash fiction* y que se acerca a lo que nosotros entendemos como microrrelato, existen dos antologías en las que participaron estos mismos especialistas. En la primera de ellas, titulada *Flash Fiction. 72 very short stories* (1992), James Thomas, Denise Richards y Tom Hazuka eligen setenta y dos textos en inglés de entre 250 y 750 palabras. Más recientemente, Shapard y Thomas han vuelto a unirse para realizar otra antología de relatos hiperbreves con la misma extensión: *Flash Fiction Forward: 80 Very Short Stories* (2006).

Otras colectáneas de textos en inglés recogen los microrrelatos presentados a concursos, como el que convocaba la Universidad de Florida para textos de menos de 250 palabras y cuyos ganadores aparecieron en *Micro fiction: an anthology of really short stories* (1996) de Jerome Stern. Más *flash fiction* anglosajonas, recordemos que este término se refiere a obras de menos de dos páginas, aparecen compiladas en *You have time for this. Contemporary American short-short stories* (2007), volumen editado por Mark Budman y Tom Hazuka.

Para completar la nómina de antologías anglosajonas de minificción que recogen textos de diversas culturas, vamos a detenernos en otros dos volúmenes. El primero de ellos corrió a cargo de Steve Moss: *The world's shortest stories* (1998); en él se recogen relatos de exactamente cincuenta y cinco palabras. Por supuesto, este número no es espontáneo, ya que responde a una petición del editor a los autores para que escribieran textos de esa extensión exacta. El otro libro es, junto con los de Shapard y Thomas, la antología de *sudden fiction* más destacada publicada en Estados Unidos: *Short shorts. An anthology of the shortest stories* (1982). Esta compilación, realizada por Irving Howe e Ilana Weiner Howe, va encabezada por una sugestiva introducción del primero de los editores, que ya hemos comentado y que sirvió de guía a Gabriela Mora en su pionero capítulo dedicado a la minificción (Mora 1985: 29-34). La antología está formada casi en su totalidad por cuentos breves, ya que algunos alcanzan las diez páginas. El único texto que podemos considerar como microrrelato proviene precisamente del mundo hispánico y es “El eclipse” de Augusto Monterroso. Entre los escritores presentes en el volumen encontramos a algunos de los mejores representantes del relato breve: Chejov, Hemingway, Kafka, Joyce o Maupassant. Los escritores de nuestro ámbito lingüístico representados, además del citado Monterroso, son Borges, Octavio Paz, García Márquez y, de nuevo, la autora de minificción Luisa Valenzuela.

Al igual que ocurría en Hispanoamérica y en España, en Estados Unidos también podemos citar varios casos de antologías temáticas. Entre los motivos unificadores de estos volúmenes están el estar escritas por mujeres, *Word of mouth: 150 short-short stories by 90 women writers* (1991) de Irene Zahava, o la temática de ciencia ficción, *Microcosmic tales: 100 wondrous science fiction short-short stories* (1980), editado por Isaac Asimov, M. H. Greenberg y J. D. Olander.

Completaremos este acercamiento a la minificción anglosajona citando algunos casos de autores concretos que han destacado en el cultivo del género. Esta nómina es por supuesto incompleta, pero queremos llamar la atención, para futuras estudios más profundos, de la existencia de microrrelatos en escritores ingleses o norteamericanos de distintas épocas. Hemos seleccionado sólo a unos pocos de los que han aparecido en las antologías o cuyas obras han sido estudiadas desde esta perspectiva. Nos será de gran utilidad para este repaso a la minificción en inglés, y para la del resto de lenguas, el artículo “El microrrelato y la teoría de los géneros” de David Roas (Roas 2008). En la segunda sección de este trabajo, el autor cita varios escritores que cultivaron formas narrativas cercanas a lo que hoy entendemos por microrrelato. Roas se ocupa de varias tradiciones occidentales para ubicar en la historia de la minificción varios libros que contienen relatos de menos de tres páginas, el límite que él utiliza.

Precisamente en este artículo encontramos los primeros autores a los que vamos a referirnos. Roas señala la presencia de narraciones brevísimas en dos obras de finales del siglo XIX: *The Celtic Twilight* (1893) de W. B. Yeats y *Fantastic Fales* (1899) de Ambrose Bierce (Roas 2008: 70-71). Este mismo especialista incluye también en los orígenes de la minificción en inglés los libros *The Daring Young Man On The Flying Trapeze* (1934) de William Saroyan y *Fables for our time* (1939) de James Thurber (Roas 2008: 73).

Otro interesante artículo sobre el microrrelato anglosajón fue publicado por Juan Ramón Vélez García en la revista española *Espéculo*: “Un antecedente de la minificción: *Fifty-One Tales* de Lord Dunsany” (Vélez García 2004). El autor del libro estudiado por Vélez García es el británico Lord Dunsany, nacido en Londres en 1878 y perteneciente a una aristocrática familia irlandesa. Entre sus varias colecciones de relatos Juan Ramón Vélez escoge para su análisis *Fifty-One Tales* (1915), volumen formado por ese número, cincuenta y uno, de relatos breves. Vélez realiza un pormenorizado estudio del libro en el que va mostrando cómo los textos de *Fifty-One tales* cumplen los rasgos que Dolores Koch asigna a la minificción. Entre estas

características están la brevedad, no superan las dos páginas, la intertextualidad, el final ambivalente o la hibridez genérica. Tras ir poniendo ejemplos de cada uno de estos elementos en los relatos de Lord Dunsany, el autor concluye que “no sería gratuito incluir a Lord Dunsany en la nómina de autores que, con mayor o menor asiduidad, se han visto tentados en algún momento de su trayectoria literaria por el cultivo de la narrativa (más) breve” (Vélez García 2004). Este trabajo de investigación nos muestra cómo se puede, y se debe, ampliar la lista de libros que configuran los inicios de la minificción, y cómo es válida la aplicación de las características que hemos dado al minicuento hispánico, para el estudio de microrrelatos de otras culturas.

Dando un salto hacia delante en el tiempo, nos ocuparemos ahora de Ernest Hemingway, uno de los narradores más destacados de la literatura anglosajona de la pasada centuria. Ya hemos nombrado anteriormente la frecuente presencia de este escritor norteamericano en las antologías de *sudden fiction*; ahora estudiaremos con más detenimiento sus relatos menos extensos. Para ello utilizaremos el volumen *The short stories* (1995) de la editorial Simon & Schuster. Entre el medio centenar de relatos compilados en este libro, encontramos una gran mayoría de cuentos, pero también otros textos más breves que podemos relacionar con la minificción. Existen varios de tan sólo un par de páginas, como “On the quay of Smirna”, “The revolutionist”, “One reader writes” o el microrrelato recogido por Shapard y Thomas en su primera antología y de título significativo: “A very short story”. Más abundantes son los relatos que en nuestra cultura se consideran cuentos breves, pero que en la anglosajona, y como hemos venido apuntando, se suelen incluir en antologías de minificción. Entre los más representativos de este tipo podemos señalar “A clean, well-lighted place”, incluido en la antología de Howe y Weiner Howe y ambientado en un café español. Este conciso acercamiento a la narrativa breve de Hemingway lo configura como una pieza clave de la minificción en inglés, y nos muestra la conveniencia de un estudio en profundidad de estos textos del autor estadounidense.

Completaremos esta sucinta nómina de autores de minificción anglosajona citando a Samuel Beckett, incluido por Fernando Valls en el corpus del minicuento europeo por algunos de sus relatos (Valls 2008a: 328) y a Joyce Carol Oates. Esta prolífica autora estadounidense, habitual de las antologías de *short short fiction*, ha publicado un gran número de novelas y libros de relatos entre los que destaca, por su relación con el objeto de nuestro estudio, *The assignation: stories* (1989). Este volumen está compuesto por unas cuatro decenas de relatos, entre los que la mitad se pueden

considerar como *short shorts*.

En otra de las lenguas occidentales de mayor tradición literaria, la francesa, la minificción no tiene una gran tradición, o al menos no ha sido estudiada del mismo modo que se ha hecho en el mundo hispánico o en el anglosajón. De todas formas, podemos encontrar relatos brevísimos en algunos de los grandes autores francófonos. Esta tradición comenzaría, según David Roas, con las narraciones brevísimas que podemos encontrar en *Coeur double* (1891) y *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob y con algunas *Histories naturelles* de Jules Renard (Roas 2008: 70-71). Se da la circunstancia de que *Vies imaginaires* fue reeditada hace unos pocos años por Thule en su colección Micromundos. Más cercanas a los actuales minicuentos son las *Nouvelles en trois lignes*, textos publicados por Félix Fénéon en el periódico *Le Matin* en 1906 (Roas 2008: 71). El otro libro en francés con ejemplos de narrativa brevísima que cita Roas en este artículo es *Anthologie nègre* (1921) del escritor suizo Blaise Cendrars (Roas 2008: 72).

Para completar la presencia de la minificción en la obra de otros literatos franceses, nos guiaremos de los microrrelatos galos que recoge Antonio Fernández Ferrer en su antología *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990). Veamos a continuación si podemos rastrear minificciones en la obra narrativa de autores como Lautréamont, Valéry, Merimée o Queneau.

En las *Oeuvres complètes* (1970) de Lautréamont, editadas por Gallimard, encontramos una serie de obras en prosa escritas por el autor de *Los Cantos de Maldoror*. Entre ellas podemos destacar unos *Petits tableaux parisiens*, en los que describe en forma de breves viñetas algunos lugares de la capital de Francia. Estos textos, que se pueden entroncar con otros de naturaleza similar en la cultura hispánica de finales del XIX o principios del XX, están lejos de la minificción actual. Otro autor galo de esta época, Prosper Mérimée, también escribió algún relato hiperbreve como el titulado “La perla de Toledo”. Este texto, de apenas un par de páginas, está ambientado en España, como su célebre *nouvelle* Carmen, y lo podemos leer en español en la colección *Mateo Falcone y otros cuentos*, editado por Espasa-Calpe en 1940.

En la literatura decimonónica escrita en francés debemos recordar también el poema en prosa. Ya hemos apuntado la influencia que muchos críticos otorgan a obras como *Gaspard de la nuit* (1840) de Aloysius Bertrand o *Petits poèmes en prose* o *Le Spleen de Paris* (1862) de Baudelaire en la formación del microrrelato hispánico. De

todas formas, y como ya hemos demostrado, la ausencia de narratividad de estos textos los alejaría de la minificción. Algo más cercanos a lo que hoy entendemos por microrrelato estarían algunos de los relatos de *Histoires brisées*, libro de Paul Valéry publicado póstumamente en 1950. Entre los textos más breves de este volumen hay algunos cuya extensión los acerca a la minificción: “Calypso”, “Histoire de Hera” o “Journal d’Emma, nièce de Monsieur Teste”. Además, hemos de recordar que Borges y Bioy Casares toman de este libro uno de los relatos incluidos en su antología *Cuentos breves y extraordinarios*. En esta misma colectánea de minificción también aparecen relatos de otros autores franceses, entre los que destacan dos fragmentos de *Le Cornet à dés* (1917) de Max Jacob, obra compuesta por poemas en prosa.

En los años sesenta se formó en Francia el Oulipo, acrónimo en francés del “Taller de literatura potencial”. Este grupo, cuyos miembros más activos eran Georges Perec, Raymond Queneau y François Le Lionnais, heredó de las vanguardias el interés por realizar una literatura experimental. Uno de los autores citados, Queneau, publicó unos años antes un libro que se puede considerar como antecedente del Oulipo: *Ejercicios de estilo* (1947). Esta obra está compuesta por noventa y nueve versiones de una misma y mínima historia; las variaciones incluyen distintas perspectivas como la dubitativa, la subjetiva, la negación, la repetición, etc. Se puede relacionar este singular libro con la minificción por la brevedad de los relatos y porque el carácter experimental del mismo no es ajeno a nuestro género. Antonio Fernández Ferrer es autor de una versión, más que una traducción, de *Ejercicios de estilo* al castellano.

Señalábamos, al repasar la historia de la minificción hispánica, la presencia de microrrelatos en libros de carácter heterogéneo de los años sesenta o setenta, verbigracia *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. En Francia encontramos un volumen en esta época que podemos definir como misceláneo y en el que encontramos relatos de extrema brevedad: *Choses et autres* (1972) del escritor y guionista Jacques Prévert. En este volumen podemos leer poemas, piezas teatrales mínimas, aforismos y varios relatos hiperbreves.

En todos estos autores francófonos que hemos repasado hasta este momento, los textos cercanos a la minificción son sólo una mínima parte de su producción y en ningún caso estos escritores tienen conciencia de género. Tenemos que esperar al siglo XXI para encontrar una obra compuesta exclusivamente por microrrelatos, tal y como los entendemos desde una óptica hispánica. Este libro es *Microfictions* (2007) de Régis Jauffret, volumen que se puede considerar como un hito en la minificción en Francia y

cuya influencia aún no podemos calibrar. Jauffret es un autor marsellés, de sólida trayectoria literaria, que sorprendió al publicar en la editorial Gallimard una obra de difícil catalogación en la cultura gala. *Microfictions* está compuesto por quinientos minicuentos de una página y media de extensión, ordenados alfabéticamente según sus títulos.

La definición genérica de esta obra ha sido controvertida, ya que si bien el título la ubica dentro de la minificción, el subtítulo la define como “roman”, es decir, como novela. Algunos críticos se han dejado llevar por esta indicación genérica y la han definido como una novela “polifónica” (Kunz 2008: 69). Sin embargo, una lectura atenta nos muestra que estamos ante textos independientes, ante una larga serie de microrrelatos en francés. Todos los textos están escritos en primera persona y descubren el lado más sórdido y vil de la sociedad actual, sus “psicopatologías”, como ha señalado Marco Kunz (Kunz 2008: 69). Se trata, en definitiva, de un libro de gran calidad literaria, fue merecedor del premio France Culture-Télerama 2007, y que puede ayudar a crear una tradición de microrrelatos en Francia.

Siguiendo con este breve rastreo por las literaturas europeas más importantes, nos detendremos ahora en la minificción escrita en alemán, de la que tenemos algunos ejemplos en varios autores, entre los que destaca Franz Kafka. Este autor checo, uno de los literatos más influyentes del siglo XX, escribió toda su obra narrativa en alemán. En España destaca, con respecto al tema de nuestra tesis, el volumen editado por Thule bajo el título de *En la calle del alquimista* (2006). Esta obra recoge relatos de *Contemplación* (1913) y *Un médico rural* (1919), junto con otros inéditos. El hecho de encuadrar el volumen dentro de la colección Micromundos, de la que ya hemos hablado, pone de manifiesto la postura de los editores de considerar a Kafka como uno de los precursores de la minificción.

Nuestro estudio del autor de *La metamorfosis* irá más allá de esta obra y trataremos de hacer un censo de los relatos de Kafka que se pueden considerar como precedentes directos de la minificción. Para ello nos basaremos en el volumen que recoge sus *Cuentos completos* (2003), que José Rafael Hernández Arias tradujo y editó para Valdemar. En este libro se recogen un total de ochenta y tres relatos ordenados cronológicamente y que poseen una extensión que va de una página a las casi ochenta de “La metamorfosis”. Es significativa la gran cantidad de relatos brevísimos que encontramos en la producción narrativa de Kafka, y que lo convierten en uno de los pocos autores europeos de su época que apuestan por lo que hoy consideramos

antecedentes del microrrelato. Nos centraremos aquí en los relatos de hasta dos páginas, límite que para nosotros tiene la minificción hispánica, lo que nos deja un corpus amplio, de varias decenas de relatos.

En el libro podemos leer varios relatos hiperbreves en los que apenas se desarrolla una mínima trama, como sería el caso de “El deseo de ser un indio” o “Los árboles”. En otros se parte de una anécdota nimia, como el desdén de una muchacha en “La negativa”, la visión de una prenda en “Vestidos”, o el inicio de un viaje en “La partida”. En todos ellos el argumento se reduce a su mínima expresión, lo que no es óbice para encontrar, en algunas ocasiones, detalladas descripciones como la de una bella chica en “El pasajero”. En un alto porcentaje, los minicuentos de Kafka tienen un narrador en primera persona, a veces con ecos a la biografía del autor, que en ocasiones se desdobra en dos personajes que dialogan: “Tendría que...”. La temática de estos relatos suele derivar hacia lo metafísico, como en “La excursión a la montaña” o “La ventana que da a la calle”, o hacia lo onírico o surrealista, como en “El puente”, “Ayer vino una debilidad” o “De noche”. También encontramos microrrelatos en los que juega un papel importante la familia del protagonista, especialmente el padre: “El gran ruido” o “Regreso al hogar”. Algunos de ellos adelantan tendencias frecuentes en la minificción actual como la intertextualidad, “La verdad sobre Sancho Panza” y “Poseidón”, o la reformulación de géneros antiguos: “Una fábula breve”.

Son casi cuatro decenas los textos de estos *Cuentos completos* que se pueden considerar microrrelatos *avant la lettre*. Algunos de ellos se publicaron originariamente en libros ya citados como *Contemplación* y *Un médico rural*, mientras que otros pertenecen a la gran producción narrativa de Kafka que se publicó tras su muerte, tomada de sus cuadernos o incluso de sus diarios. Tanto el gran número de relatos brevísimos, como su calidad literaria y la dimensión de la figura del escritor checo, determinan que debamos considerarlo como una pieza básica en la, aún por escribir, historia del microrrelato universal.

Siguiendo con la literatura escrita en alemán, nos centraremos ahora en otro autor canónico cuya producción minificcional es marginal: Bertolt Brecht. De la variada producción de este escritor nos interesa su libro *Historias de almanaque* (1949), obra miscelánea en la que encontramos cuentos, poemas y una serie (fractal) llamada “Historias del señor Keuner” en la que centraremos nuestra atención. Se trata de un conjunto de treinta y ocho microrrelatos, ninguno supera las dos páginas de extensión, protagonizados por el señor Keuner, llamado señor K. en los textos. En ellos se presenta

una mínima trama o un diálogo de carácter gnómico, en el que el señor K., a través de sus palabras o acciones, responde a otros personajes anónimos sobre cuestiones de orden moral. Podemos encuadrar estos minicuentos de Brecht dentro del género de la parábola, ya que responden tanto por su intención didáctica como por la utilización de ejemplos prácticos, al canon de este género. Como la antes citada fábula de Kafka, estas “Historias del señor Keuner” se imbrican en la tendencia actual del microrrelato de actualizar géneros narrativos mínimos. La diferencia entre las parábolas de Brecht y las actuales, es que los autores de nuestra época diluyen la enseñanza moral, que sí aparece en el autor alemán, y se quedan con la estructura narrativa que ofrece este género.

Robert Walser es otro autor germanófono al que se le puede relacionar con la minificción. De nacionalidad suiza, Walser desarrolló su actividad literaria en el primer tercio del siglo XX. Fernando Valls, al enumerar los principales libros europeos donde se pueden encontrar microrrelatos, citaba el volumen *La habitación del poeta. Prosas y poemas inéditos* (2005), en el que la editorial Acanalado reunía una serie de textos dispersos de Walser (Valls 2008a: 328). También podemos señalar los “microgramas” de este autor suizo, escritos a mano y publicados años después de su muerte primero en Alemania, y recientemente en España por la editorial Siruela: *Escrito a lápiz: microgramas (1924-1932)* (2005).

En esta misma época, la primera mitad del siglo XX, escribió también el austriaco Alfred Polgar, del que la editorial Acanalado ha reunido recientemente una treintena de relatos en el volumen *La vida en minúscula* (2005). Si bien hay en esta obra algunas narraciones más extensas, la mayoría se sitúan en la frontera entre el microrrelato y el cuento breve, es decir en torno a las tres páginas. Entre los más cortos, de apenas una página, destacan la crítica al nazismo de “Curalotodo” o la historia de un niño mentiroso que no se deja amedrentar por las amenazas de su niñera de “El escalón”. También encontramos una serie fractal formada por tres textos y titulada “Ciudades a las que nunca conseguí llegar”. Rafael Narbona, en una reseña de *La vida en minúscula*, considera a Polgar como un heredero de otro autor austriaco en lengua alemana: Peter Altenberg (Narbona 2005). Debemos incluir también a Altenberg en este breve repaso a la historia de la minificción en alemán por sus prosas breves, textos que se mueven entre el poema en prosa y el esbozo narrativo.

En Italia encontramos algunas narraciones brevísimas en *Gog* (1931) de Giovanni Papini, pero hay una obra que se erige por encima del resto en la minificción de este país: *Centuria. Cien breves novelas-río* (1979) de Giorgio Manganelli.

Calificado por algunos de manera errónea como una novela polifónica, este volumen presenta, como anuncia su subtítulo, un centenar de relatos de escasa extensión. Desde la perspectiva actual podemos considerar *Centuria* como un conjunto homogéneo de microrrelatos, caracterizado por la coherencia en la extensión de los textos: todos ocupan en torno a una página y media. El número de los relatos recuerda a otra obra de la literatura italiana, el *Decamerón* de Boccaccio, mientras que la secuencia uniforme de minicuentos y la referencia a la novela del subtítulo adelantan la ya citada obra de Régis Jauffret *Microfictions*. Los relatos hiperbreves de *Centuria* están caracterizados por la ausencia de un título identificativo, están encabezados por el número que ocupan en el volumen, y por el anonimato de los personajes. Si en *Microfictions* hallábamos relatos autodiegéticos, en el libro de Manganelli estamos ante un narrador heterodiegético, que describe de manera omnisciente las acciones de personajes sin nombre, definidos tan sólo por palabras como “señor” o “joven”. Estos difusos caracteres, apenas desarrollados, protagonizan una serie de historias en las que lo cotidiano se desliza en ocasiones hacia lo fantástico. Junto a estos relatos hay otros, menos numerosos en *Centuria*, en los que se sustituyen estos prosaicos personajes por fantasmas, dinosaurios, dragones o hadas.

La lengua más cercana, al menos geográficamente, al español, el portugués, está viviendo en los últimos tiempos un importante desarrollo de la minificción, en el que podemos presuponer la influencia directa del microrrelato hispánico. En Portugal encontramos ya al menos una revista, un par de antologías y libros de autor único dedicados exclusivamente al minicuento. La publicación a la que nos referimos es digital y tiene el significativo nombre de *Minguante* (minguante.com). Se trata de una revista que desde Junio de 2006 dedica sus páginas a la “micronarrativa” y que publica textos de no más de 200 palabras. *Minguante* es una publicación trimestral en la que en cada ejemplar aparecen microrrelatos que giran en torno a un tema concreto: los espejos, la superstición, la traición, el fado, los vicios, etc. La nómina de autores que han colaborado en la revista es amplísima, y destacan por su juventud y por ser en su gran mayoría lusohablantes: brasileños y sobre todo portugueses. Creemos que es un hecho muy significativo que los únicos escritores que han publicado en *Minguante*, sin ser de Portugal o de Brasil, provienen de países de habla hispana. Jóvenes autores de minificción como el español Santiago Eximeno o el chileno Mario Meléndez están presentes en esta revista portuguesa.

La web de *Minguante* aloja, además de esta publicación, variados contenidos

sobre la minificción. Encontramos breves reflexiones sobre el género, “*microteorias*” las llaman, tomadas en muchos de los casos de especialistas o autores hispánicos como Lauro Zavala, Juan Armando Epple, Julia Otxoa o Ana María Shua. Esta utilización de nuestro corpus teórico denota la influencia de la minificción hispánica en esta web portuguesa. También encontramos en este espacio en la Red una serie de libros virtuales, los llamados e-books, de minificción en portugués. La web se completa con una serie de entrevistas y de reseñas de libros relacionados en su mayoría con la literatura brevísima. Entre los libros comentados aparecen clásicos de la minificción como Kafka, Max Aub, István Örkény o Augusto Monterroso.

En la lengua portuguesa, como ocurre en otras culturas como la hispánica, encontramos en las primeras décadas del siglo XX libros de carácter misceláneo en los que podemos leer antecedentes del actual microrrelato. Un ejemplo concreto de ello lo tenemos en *Libro del desasosiego* del gran escritor luso Fernando Pessoa. Se trata de una obra editada en 1982 y compuesta por varios centenares de fragmentos, la mayoría sin título, que el autor lisboeta redactó de 1913 a 1935. Los textos de este volumen, atribuido a su heterónimo Bernardo Soares, están en prosa y se caracterizan por su brevedad; algunos de ellos se acercan al poema en prosa, otros al aforismo, mientras que un gran número presenta estampas o breves viñetas de tono cercano al diario. La escasa extensión de los textos y el hecho de estar en prosa, además de la influencia de la enorme figura de Pessoa, justifican que lo incluyamos como antecedente de la minificción en portugués; sin embargo, la ausencia de narratividad de la mayoría de los fragmentos lo sitúa lejos del microrrelato. David Roas cita otro libro de textos brevísimos escrito por un autor capital en las letras portuguesas: *Diccionario de milagros* de Eça de Queiroz; esta obra no fue publicada en vida del autor y apareció póstuma en 1900 (Roas 2008: 70).

En una de las “*microteorias*” que aparecen reproducidas en la web de *Minguante*, Henrique Manuel Bento Fialho cita dos autores fundamentales en la historia de la minificción portuguesa: Mário-Henrique Leiria y Ana Hatherly. Del primero señala dos libros unidos entre sí: *Contos do Gin-Tonic* (1973) y *Novos Contos do Gin seguidos de algumas Fábulas do Próximo Futuro* (1974); mientras que de Hatherly cita sus “tisanas”, textos cercanos al poema en prosa que ha publicado en varios volúmenes desde los años sesenta. Entre los libros más recientes sí se da, como ocurre en el ámbito hispánico, la conciencia de estar escribiendo un género diferente. Tres ejemplos de ello son *Sem Contos Longos* (2007), del brasileño Wilson Gorj, y *Caravana* (2008) y *Doctor*

Avalancha (2010), del portugués Rui Manuel Amaral. Esta última obra fue publicada por la colección Microcosmos de la editorial Angelus Novus, creada recientemente y compuesta hasta ahora por el libro de Amaral y por la traducción de *La oveja negra y otras fábulas* de Augusto Monterroso. Este proyecto, aún balbuciente, que busca crear una colección dedicada al microrrelato, muestra bien a las claras el creciente interés que este género despierta en Portugal. Como última muestra de la pujanza de la minificción en lengua portuguesa citaremos tres antologías que han aparecido en los últimos años. En Portugal la editorial Exodus publicó la *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa* (2008), mientras que en Brasil apareció *Contos do bolso* (2005) en la editorial Casa Verde y *Os cem menores microcontos brasileiros do seculo* (2004) en Atelie.

Tras detenernos en literaturas más cercanas a la hispánica, al menos geográficamente a España, como la inglesa, la francesa o la portuguesa, a continuación citaremos unos cuantos autores del Este de Europa a los que hemos de incluir en este esbozo de Historia Universal del microrrelato que estamos realizando en este capítulo. Comenzaremos por León Tolstoi, uno de los más destacados narradores rusos, del que muchas veces se olvidan otras facetas como la de pedagogo. Su dedicación a la educación cristalizó en la obra *Silabario* (1872), en la que se incluyen una serie de cuentos que buscaban que los niños rusos aprendieran a leer. Se trata de relatos sencillos y de una extensión que en muchas ocasiones, como en “El mujik y los pepinos” o “El niño abandonado”, entra dentro de los límites del microrrelato actual. De estilo parecido y con la misma intención didáctica Tolstoi escribe sus *Cuentos populares* (1886), entre los que también hallamos relatos de breve extensión como “Melania y Akulina”, “Dios y el diablo” o “El origen del mal”. Antón Chéjov, otro de los grandes escritores rusos de finales del siglo XIX, también escribió varios relatos de escasa extensión, en torno a las dos páginas, como ha puesto de manifiesto David Roas (Roas 2008: 68).

Mucho más cercanos a la minificción que los relatos de Tolstoi son los incluidos en *Cuentos de un minuto* (1968), del húngaro István Örkény. Como ocurría con los microrrelatos de Kafka, existe una traducción al español de esta obra que en 2006 publicó la editorial Thule en su colección Micromundos. Este hecho ya adelanta que hemos de considerar a los *Cuentos de un minuto* de Örkény como una pieza clave en la Historia de la minificción europea. La edición de Thule, que es la que vamos a seguir para comentar la obra, incluye casi un centenar de textos que pertenecen, siguiendo la perspectiva de nuestro estudio, al cuento breve y, en su mayor parte, al microrrelato. La

cercanía de los *Cuentos de un minuto* a la minificción hispánica no reside sólo en su brevedad, como ocurría en otros libros antes citados, sino que el carácter transgresor de muchos de los relatos entronca directamente con nuestros minicuentos.

Entre los mecanismos que configuran este carácter rompedor de la obra de Örkény, está por ejemplo la inversión en la extensión habitual del título y del texto. Un texto que ha causado sorpresa a muchos lectores hispánicos como es “El sabor de una medialuna...” de Luisa Valenzuela, tiene un antecedente directo en las páginas de *Cuentos de un minuto*. Como ocurre con el de la autora argentina, Örkény escribe un relato en el que el título ocupa varias líneas y el relato apenas una. Vamos a reproducir ambos a continuación, para constatar este juego de extensiones que acomete el autor húngaro: “Manifiesto que podría pasar por un suspiro, dirigido a un trozo de hierro de destino desconocido, el cual, a lo largo de las tormentas de la historia, se ocultó silenciosamente en un baulito repleto de trastos, ya que ni mi abuelo, ni mi padre, ni yo tuvimos el valor de tirarlo a la basura, y el que venga detrás de mí tampoco lo tendrá”. El texto que acompaña este extensísimo título es el siguiente: “-Me sobrevivirás, pedazo de cosa”.

Varios de los *Cuentos de un minuto* siguen esta vertiente rupturista que configura a Örkény como una especie de Monterroso magiar. Por ejemplo, encontramos la inclusión de ilustraciones que complementan el texto, “Conciudadanos”, el protagonismo de un personaje real, “1949”, o enumeraciones, “Un problema menos”. También es habitual en el libro la imitación de la disposición discursiva de textos no ficcionales, lo que hemos llamado “la otra intertextualidad”; así, podemos leer minicuentos con la apariencia de anuncios, “Aviso publicitario”, textos periodísticos, “Noticia”, o encuestas, “Investigación de la opinión pública”. En definitiva, los *Cuentos de un minuto*, con su humor irónico y absurdo y su concepción desprejuiciada de la narrativa, hacen que debamos a considerar a Örkény como un autor que prefigura la actual minificción hispánica.

En muchas ocasiones la literatura del Este de Europa llega al idioma español con cuentagotas y, salvo unos pocos autores canónicos, es difícil encontrar una buena traducción de autores checos, húngaros o polacos. Sin embargo, la labor de algunas editoriales nos permite leer en castellano obras escritas en lenguas eslavas. Este sería el caso de muchos de los microrrelatos escritos por el polaco Slawomir Mrozek, que han sido traducidos al español para su publicación en la editorial catalana Acantilado. En volúmenes como *Juego de azar* (2001), *La vida difícil* (2002), o *La mosca* (2005), todos

editados por esta empresa barcelonesa, encontramos microrrelatos y cuentos breves de este dramaturgo y narrador. La crítica ha puesto de manifiesto el carácter satírico de la obra literaria de Mrozek, que se condensa a menudo en relatos de menos de dos páginas que podemos asimilar a la minificción.

Centrándonos por ejemplo en *La mosca*, podemos observar cómo algunos de los minicuentos destilan un humor irónico, mientras que en otros la sátira es más directa. Entre estos últimos hallamos mordaces escarnios hacia el capitalismo y hacia el comunismo. Del primero de ellos se critican los excesos del consumismo, en “Ketchup”, o su afán imperialista, en “La doncella”. Este último microrrelato es una fábula política que transforma la historia de la Bella Durmiente de tal forma que el príncipe se llama Capitalismo y la doncella Rusia. La Unión Soviética y los regímenes comunistas también sufren los dardos afilados de los relatos de Mrozek; en uno de ellos, “Las vacaciones”, se cuenta el triste final que la Historia ha deparado a las estatuas de Stalin; mientras que otro de ellos está protagonizado por un hombre que quiere huir de Rusia, “El emigrante”. Además, algunas minificciones tienen como telón de fondo la situación política de la Polonia de la época, el libro está escrito a principios de los años noventa. Pero Mrozek no es sólo un escritor político, sus sátiras van dirigidas en muchas ocasiones a poner en evidencia comportamientos habituales en todas las sociedades.

Completaremos este repaso mundial a la minificción con tres autores pertenecientes a literaturas que desde el punto de vista hispánico pueden parecer exóticas: la japonesa y la hebrea. Del primer país debemos recordar la figura de Yasunari Kawabata, autor bien conocido en Occidente porque recibió el premio Nobel de Literatura en 1968. Su vinculación a la minificción está justificada por las *Historias de la palma de la mano*, una serie de relatos breves que escribió desde los años veinte hasta poco antes de su muerte, acaecida en 1972. También japonés es Taruho Inagaki, de quien David Roas reivindica como perteneciente a la minificción su libro *Mil y un cuentos de un segundo* (1923) (Roas 2008: 73). El autor en lengua hebrea al que también podemos vincular al microrrelato es Etgar Keret. Nacido en Israel en 1967, ha destacado en los últimos años por sus cuentos, novelas gráficas e incursiones en el cine. Entre sus volúmenes de relatos destaca especialmente *Extrañando a Kissinger* (1994), cuya traducción al español publicó en 2007 la editorial mexicana Sexto Piso. Se trata de un libro compuesto por cuentos breves y algunos relatos cuya extensión los acercaría a la minificción.

Tras este repaso al microrrelato mundial, nos ocuparemos, para finalizar este capítulo, de los escritos en las otras lenguas oficiales de España: el catalán, el gallego y el vasco. Como ha ocurrido con la minificción en los demás idiomas, tan sólo queremos constatar la existencia de escritores que en estas lenguas cultivan el género. No pretendemos realizar una historia completa de esta forma narrativa en estas lenguas, trabajo aún por realizar y que escapa de los objetivos de nuestra tesis, sino terminar de poner en contexto el minicuento hispánico.

Por el volumen de publicación, su tradición y por su relevancia en toda Europa, la literatura catalana es la más importante de las tres a las que nos hemos referido. En cuanto a la minificción, también parece ser la lengua en la que la vigencia del género es mayor. Fernando Valls constata este hecho trazando una cronología del microrrelato catalán que sigue el artículo “En quatre ratlles” de Sebastià Roig (Valls 2008a: 50-51). Cita a una decena de autores que han cultivado esta forma narrativa en varias épocas. En la primera etapa del minicuento en catalán podemos ubicar a tres de estos autores: el mallorquín Llorenç Villalonga, y los catalanes Carles Sindreu y Francesc Trabal. Del primero deberíamos incluir en la historia del microrrelato en este idioma sus *Contes sintètics* (1927), que habían aparecido anteriormente en el diario mallorquín *El Día*, y de Sindreu un libro de la misma década: *Radiacions y poemes* (1928). David Roas añade a la nómina de autores de minificción en catalán de esta época a Francis Ponge, por *Douze petits écrits* (1926), y a J. V. Foix, por una serie de relatos hiperbreves publicados en prensa entre 1929 y 1931 y reunidos recientemente en el volumen *Telegramas* (2005) (Roas 2008: 73).

De una generación posterior son Joan Perucho y Pere Calders. Fernando Valls traduce en su libro sobre el microrrelato español varios de los “cuentos portátiles” de Calders, relatos de unas pocas líneas que se pueden considerar como minificciones (Valls 2008a: 50). En cuanto a Perucho, autor que también escribió en castellano, en su extensa trayectoria literaria encontramos varios libros con textos narrativos mínimos. El libro *Diana y el Mar Muerto* (1953) está compuesto por fragmentos brevísimos en prosa, pero que casi siempre se ubican más cerca de lo lírico que de lo narrativo. Dentro de la recuperación de géneros antiguos se pueden incluir *Lapidario portátil* (1972), *Bestiario fantástico* (1976) y *Jaula para pequeños y felices animales* (1982). Los textos de este último libro apenas superan la página de extensión y se pueden relacionar con los bestiarios de los autores de minificción hispánica.

En cuanto a los escritores en lengua catalana más recientes, Valls cita a Josep

Albanell, Joaquim Carbó, Jaume Cabré, Vicenç Pagès y dos narradores cuya obra ha tenido mayor repercusión en el resto de España: Quim Monzó y Sergi Pàmies. El primero de ellos es hoy en día uno de los mejores escritores de cuentos de toda Europa, y prácticamente toda su obra ha sido traducida al castellano y publicada por la editorial Anagrama. Precisamente en este sello apareció *Ochenta y seis cuentos* (2001), recopilación de relatos publicada en catalán dos años antes y traducida por el también escritor Javier Cercas. La mayoría de los textos de esta compilación son cuentos, aunque existen unos pocos ejemplos de microrrelatos. Entre estos podemos citar “Uf, dijo él” y “En un tiempo lejano”, pertenecientes al libro *Uf, dijo él* (1978). También son minicuentos varias de las narraciones de *El porqué de las cosas* (1993): “La sumisión”, “La inopia”, “Pigmalión”, “La bella durmiente” y “El cuento”. En la narrativa de Sergi Pàmies ocurre algo similar: en varios de sus libros de cuentos encontramos microrrelatos, pero no parece haber conciencia de género. En *La gran novela sobre Barcelona* (1997), “Fraternidad” entra dentro de los límites del minicuento; mientras que en *Si te comes un limón sin hacer muecas* (2006) pasa lo mismo con “El pozo” y “Una fotografía”. A los autores que cita Fernando Valls podemos añadir por ejemplo Joan Pinyol, con *Noranta-nou maneres de no viure encara a la lluna* (2001) y *Micromèxics* (2007), y Josep Torrent Alabau, con *Fum, pedres, miralls* (2007).

En gallego, como en catalán, es habitual la organización de concursos de microrrelatos y existe también una tradición de cuentos brevísimos. Podemos ubicar el origen de la minificción en esta lengua, como en castellano, en las primeras décadas del siglo XX. En torno a la revista *Nós*, fundada en Orense en 1920, surgió una generación con el mismo nombre que dejó una serie de ficciones breves en su publicación. Entre los autores de esta Xeración Nós destaca Alfonso Rodríguez Castelao, con sus “cousas” y “retrincos”.

Más tarde encontramos minicuentos entre los relatos de uno de los principales autores de esta lengua: Rafael Dieste. Autor polifacético y bilingüe, en su obra narrativa en gallego sobresale *Dos arquivos do trasno* (1926). La versión definitiva de este volumen fue publicada en 1962 y consta de veinte cuentos de escasa extensión. Entre los más breves, no superan las dos páginas, podemos citar “Na morte de estreliña”, “O grandor do mondo”, “Pampín” o “Na ponte de ferro”. También están cerca de la minificción algunas de las semblanzas que Álvaro Cunqueiro incluyó en sus libros *Xente de aquí e de acolá* (1971) y *Os outros feirantes* (1979). Mucho más reciente es el libro *Inmolación esférica* (2007) de Xavier Frías Conde, compuesto exclusivamente por

microrrelatos.

Salvo excepciones como Bernardo Atxaga, la literatura escrita en vasco es poco conocida y difundida en el resto de España. Para repasar los autores de minificción en esta lengua nos valdremos del artículo de Mari Jose Olaziregi titulado “El cuento contemporáneo en euskara” (Olaziregi 2006). Cita esta especialista, en relación con el microrrelato, a Joseba Sarrionandia, de quien dice que en sus relatos brevísimos “se puede percibir la tendencia hacia la hibridación” (Olaziregi 2006: 273). Sus minicuentos aparecen en los libros *Ez gara geure baitakoak / No somos de nosotros mismos* (1989) y *Han izanik hona naiz / De allí mismo vengo* (1992). El otro autor vasco al que menciona Olaziregi es Iban Zaldúa, al que considera como el mejor representante del microrrelato en vasco y al que relaciona con Borges, por sus juegos metaliterarios, y con Julio Cortázar, por la inclusión de la fantasía en lo cotidiano (Olaziregi 2006: 276). Zaldúa ha incluido minificciones en libros de cuentos como *Biodiskografiak* (2011). Jon Kortázar, en el artículo “La música del microrrelato” (Kortázar: en prensa), añade el nombre de Mikel Zarate. En este trabajo se centra en el análisis del libro *Larrialdietarako irteera / Salida de emergencia* (2006) de Txuma Murugarren, compuesto casi exclusivamente por minicuentos. Este volumen sería la excepción de lo que apunta Kortázar a propósito de la minificción en euskera: “no se constatan libros completos en el que el microrrelato sea el único género central en la configuración del libro” (Kortázar: en prensa).

Valga este capítulo de nuestra monografía como contextualización al minicuento escrito en español. Como hemos podido comprobar en las páginas anteriores, existen relatos en las más variadas lenguas cercanos al concepto que poseemos de minificción en la literatura hispánica. Además, hemos observado que muchos de los rasgos de nuestros microrrelatos también aparecen en la narrativa brevísima de otras lenguas. Lo que falta en la mayoría de las literaturas estudiadas es la conciencia de estar ante una forma narrativa diferente que ha brotado en el mundo hispánico en las últimas décadas.

4. TEORÍA Y ANÁLISIS DEL MICRORRELATO CONTEMPORÁNEO

4.1. METODOLOGÍA

Comenzaremos esta segunda sección de nuestra tesis doctoral, en la que estudiaremos el microrrelato hispánico desde un punto de vista teórico, explicando la metodología que vamos a seguir en nuestro análisis. Creemos que en un trabajo académico como éste es imprescindible dejar claro el modo como hemos trabajado. Tras explicar brevemente nuestro marco teórico, nos detendremos en nuestro corpus ficcional. Primero justificaremos nuestra selección, para presentar en profundidad después los libros y los autores elegidos.

El enfoque de nuestro acercamiento al microrrelato escrito en español es global; creemos que un análisis completo de este género literario debe ocuparse tanto de su historia, como hemos hecho en los apartados anteriores, como del análisis de sus rasgos literarios. Para realizar esta segunda parte utilizaremos los mecanismos metodológicos que las distintas corrientes de la Teoría de la Literatura han ofrecido para el estudio de una obra o de un género. En nuestro trabajo partiremos de las principales reflexiones que la Crítica ha ofrecido sobre los aspectos que vamos a tratar. Por ello, tendremos siempre en cuenta las palabras de los especialistas que se han ocupado de los distintos temas que analizaremos: la noción de género literario, los rasgos estilísticos, los temas, el título, los distintos elementos narrativos, etc.

Junto a estas aportaciones generales sobre los ítems de nuestro monográfico, también tendremos en cuenta las distintas reflexiones que los especialistas en minificción han arrojado sobre cada uno de estos asuntos. Al contrario de lo que ocurre con la Teoría Literaria, donde hay que seleccionar las aportaciones más relevantes, el estudio teórico del microrrelato no es aún muy abundante y en algunos aspectos se puede decir que es deficitario. Por ello, es más factible lograr una mayor exhaustividad a la hora de tener en cuenta a los especialistas que se han ocupado de cada aspecto de la minificción. Como ya señalamos en el capítulo dedicado al estado de la cuestión, el corpus de estudios académicos sobre el microrrelato es reducido y lleno de lugares

comunes. De todas formas, en este nivel de análisis también seleccionaremos las aportaciones que, a nuestro juicio, son más relevantes, especialmente en los temas, como la extensión o la noción de género, que más han sido tratados.

Si bien vamos a tener muy en cuenta tanto las aportaciones teóricas generales, como las relativas al minicuento, nuestro trabajo no pretende ser un mero resumen de lo ya dicho hasta ahora. Queremos proponer también nuestra propia visión sobre el microrrelato, huyendo de dogmatismos y justificando siempre nuestras aportaciones, defensa que llevaremos a cabo mediante ejemplos sacados de los libros de nuestro corpus de trabajo. Creemos que la Teoría de la Literatura debe partir siempre de los textos, por lo que para nuestra tesis doctoral hemos analizado cada uno de los libros de microrrelatos seleccionados.

Esta triple perspectiva será la que siempre manejemos en los siguientes capítulos de nuestro trabajo. Trataremos de imbricar la teoría literaria, las teorías sobre el microrrelato y nuestro propio estudio del género y de sus textos, para poder realizar un acercamiento completo y esclarecedor al minicuento.

Si bien en nuestro trabajo tendremos en cuenta todas las manifestaciones de la minificción escrita en español, creemos que para realizar un análisis eficaz hemos de acotar nuestro campo de estudio. La acotación espacial es la más amplia de todas las que vamos a hacer, ya que hemos seleccionado libros de microrrelatos escritos en español, independientemente de su lugar de publicación. Los libros de nuestro corpus han sido escritos por autores de diferentes nacionalidades del ámbito hispánico, si bien hay una mayoría de autores españoles. Este hecho responde simplemente a que creemos que el microrrelato peninsular ha sido históricamente, salvo importantes excepciones, menos estudiado que el escrito en América. De todas formas, el origen del autor no será en ningún caso relevante en nuestro trabajo, ya que no es nuestra intención señalar los rasgos de la minificción en cada país, sino acercarnos a la realidad global del microrrelato hispánico.

En cuanto a la acotación temporal de los libros estudiados, aspecto fundamental en cualquier género literario, nos hemos decidido por analizar aquí los minicuentos publicados durante la etapa de madurez del género. Como ya hemos indicado, y como han apuntado especialistas como David Lagmanovich, el microrrelato alcanza su máxima expansión a partir de los años setenta y especialmente desde finales de los ochenta. Es en torno a estas fechas cuando los autores y los teóricos comienzan a tener conciencia de la existencia de una forma narrativa autónoma, en la que se van

aquilatando unos rasgos propios. Podríamos haber realizado un estudio diacrónico de la minificción, pero creemos que es más interesante centrarnos en una etapa concreta, la más reciente. Hemos tomado como referencia el año 1988, fecha de publicación del que muchos consideran un hito en el género: *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Esta será la obra que sirva de inicio a nuestro corpus, que se extenderá hasta el año 2008. Todos los libros de nuestro corpus han sido publicados en estos veinte años, pero hemos de tener en cuenta que algunos recogen microrrelatos pertenecientes a volúmenes de décadas anteriores. Por ello, es difícil ser tajantes en la fecha de los textos, pero queremos tomar ese lapso temporal como referencia.

Otro de los aspectos de nuestro corpus que puede causar malentendidos es la presencia en él de libros que recogen cuentos y microrrelatos. Es innegable la relación del minicuento con su “hermano mayor”, y es habitual que los autores publiquen volúmenes de relatos pertenecientes a ambos géneros. Nosotros utilizaremos sólo los relatos hiperbreves para nuestro estudio, pero los cuentos van a ser de gran utilidad en nuestro trabajo. La indefinición genérica que caracteriza a la minificción hará que, para establecer sus límites, debamos confrontarlo con el cuento; la presencia de narraciones de este género en los volúmenes de nuestro corpus nos permitirá observar las diferencias y constatar, en el caso de que se den, las separaciones que los autores o editores establecen entre ambos.

El número de libros que componen nuestro corpus es de veinticinco; creemos que es un número lo suficientemente amplio para ser representativo, pero sin dejar de ser manejable. La selección de los autores ha sido una tarea complicada; hemos optado en primer lugar por seleccionar aquellos nombres más representativos de la minificción hispánica, tomando como referencia su presencia en antologías y estudios dedicados al género. También hemos procurado incluir a algunos autores de generaciones más recientes y cuya minificción no es aún tan conocida, pero que ya ocupan un lugar importante en la historia del género. No buscamos en ningún caso crear un canon del microrrelato contemporáneo con nuestra selección, nuestro objetivo al elegir estos veinticinco libros ha sido poseer un material de estudio representativo y variado.

Una vez seleccionado el autor, otra dificultad que en muchos casos hemos tenido que afrontar es la elección de una obra concreta. Hay escritores que han publicado varios volúmenes de minicuentos, como por ejemplo Ana María Shua; ante esto nos hemos visto obligados de nuevo a escoger la obra que, a nuestro juicio, es más representativa o que posee unas características singulares. En varias ocasiones, los

libros de nuestro corpus son antologías que seleccionan lo mejor de la producción minificcional de un autor. En muchos casos no es el literato el que elige las narraciones, sino que esta labor corre a cargo de un editor. Este tipo de colectáneas nos servirán también para analizar la labor de los editores en la minificción.

A continuación vamos a reproducir la lista completa de libros de microrrelatos que vamos a tomar como base para el estudio del género en nuestro trabajo de investigación. Tan sólo reproducimos el título de la obra, el año de publicación y el nombre del autor; en el apartado de la bibliografía de nuestra tesis se pueden consultar las referencias completas a las ediciones que hemos manejado. Los títulos de esta lista están ordenados según el año de nacimiento del autor del libro.

El jardín de las delicias. Mitos eróticos (1992) de Marco Denevi.

Las huellas del equilibrista (2005) de Antonio Fernández Molina.

Los cuatro elementos (2007) de David Lagmanovich.

Cuentos del lejano Oeste (2003) de Luciano G. Egido.

Historias mínimas (1988) de Javier Tomeo.

Juego de villanos (2008) de Luisa Valenzuela.

Andanada (2004) de Luis Britto García .

La mitad del diablo (2006) de Juan Pedro Aparicio.

La glorieta de los fugitivos (2007) de José María Merino.

Los males menores (1993) de Luis Mateo Díez.

Con tinta sangre (1999) de Juan Armando Epple.

Articuentos (2001) de Juan José Millás.

El hombre de los pies perdidos (2005) de Gabriel Jiménez Emán.

Casa de geishas (1992) de Ana María Shua.

Un extraño envío (2006) de Julia Otxoa.

Llamadas perdidas (2006) de Pía Barros.

El perfume del cardamomo. Cuentos chinos (2008) de Andrés Ibáñez.

Ajuar funerario (2004) de Fernando Iwasaki.

Los tigres albinos (2000) de Hipólito G. Navarro.

Astrolabio (2007) de Ángel Olgoso.

Horrores cotidianos (2007) de David Roas.

La vida misma y otras minificciones (2006) de Fabián Vique.

Cuentos mínimos. Relatos hiperbreves (2008) de Orlando Romano.

Del aire al aire (2004) de Rogelio Guedea.

El que espera (2000) de Andrés Neuman.

Una vez reproducido nuestro corpus, vamos a detenernos en cada uno de los autores seleccionados y en sus libros. Creemos que es importante conocer bien las circunstancias de publicación de cada una de las obras: la editorial en la que aparece, si va acompañada de algún prólogo, si recoge narraciones de otros libros, etc. Además, nos referiremos a la trayectoria literaria de cada autor, y no sólo a los volúmenes de minificción publicados, para analizar cómo llegan los escritores de minicuentos al género. Otro dato que consideramos relevante es la opinión que los autores tienen del propio género. Algunos de ellos, como David Lagmanovich, Juan Armando Epple o David Roas, son destacados especialistas en el estudio de la minificción y son varios los trabajos teóricos que han aportado al estudio del minicuento. Del resto también podemos encontrar reseñas sobre cómo entienden ellos este género mínimo, ya que la mayoría han expresado su opinión en diversos foros. Será de gran utilidad para esta parte de la presentación de nuestro corpus la antología *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005), editada por Neus Rotger y Fernando Valls. En esta compilación cada autor aportaba, además de varios microrrelatos de su cosecha, una breve poética del género; la mitad de nuestros escritores aparecen en esta antología, por lo que tenemos un documento valiosísimo para conocer su opinión.

Comenzaremos nuestra presentación de los libros analizados para nuestra tesis por *El Jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992) del argentino Marco Denevi (1922-1998). La primera edición fue publicada en Argentina por Corregidor; en 2005 la editorial Thule reeditó el libro en su colección de minificción Micromundos. *El jardín de las delicias* está compuesto, en la edición de Thule que es la que hemos seguido para nuestro análisis, de 42 microrrelatos. Se trata de una obra breve y con una fuerte unidad interna, ya que todas las narraciones responden al modelo que anuncia el subtítulo: son “mitos eróticos”. El autor argentino, tomando como modelo la mitología griega y latina, escribe relatos hiperbreves de tema erótico y ubicadas en la Antigüedad Clásica. En el prólogo que aparece en la edición que manejamos, Denevi explica las fuentes de las que ha tomado algunos de los argumentos y personajes y reconoce que en ocasiones ha empleado el recurso de la cita a un autor ficticio.

Como ya comentamos en el repaso a la historia de la minificción, Marco Denevi ocupa un lugar fundamental en el género y ha sido considerado por David Lagmanovich como un “clásico” del mismo. Sus microrrelatos se encuentran en libros como *Parque*

de diversiones (1970), *Reunión de desaparecidos* (1977) y *El emperador de China y otros cuentos* (1978), además del que forma parte de nuestro corpus. Pero si Denevi ha merecido el interés de lectores y críticos de minicuentos ha sido, sin lugar a duda, por *Falsificaciones* (1966), libro que ya comentamos y que adelanta el uso de la intertextualidad tan patente en *El jardín de las delicias*. Además de sus narraciones breves, cuentos y microrrelatos conviven en varias de sus obras, Denevi fue dramaturgo y novelista. La primera faceta no es muy habitual, como iremos comprobando en las siguientes páginas, entre los autores de nuestro género, que suelen dedicar el grueso de su obra literaria a la narrativa. En cuanto a su producción novelística, podemos destacar su ópera prima titulada *Rosaura a las diez* (1955).

La presencia de Marco Denevi en nuestro corpus es simbólica: pretende ejemplificar en un escritor concreto los lazos que unen a la generación que forjó el género en las décadas centrales del siglo XX, con la que lo ha llevado en los últimos veinte años a su madurez actual. Denevi se puede ubicar sin problemas dentro del primer grupo, y en un lugar destacado según ha señalado David Lagmanovich, pero la publicación a principios de los noventa de *El jardín de las delicias* alarga su dedicación al microrrelato hasta la última década del siglo. La elección de esta obra concreta, menor si comparamos su repercusión con la que tuvo *Falsificaciones*, viene justificada no sólo por la fecha de publicación, sino por la singularidad de un volumen que posee una unidad inhabitual en la minificción.

Un papel similar al de Marco Denevi en Argentina cumple, en España, Antonio Fernández Molina (1927-2005). Se trata de un escritor que durante varias décadas fue incluyendo microrrelatos en varios de sus libros de narraciones. Fernández Molina ejemplifica a una generación de autores españoles, estudiados por Fernando Valls en su artículo “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)” (Valls 2008a), cuya aportación al género ha sido intermitente y dispersa. El caso de este escritor es paradigmático de una situación que han vivido muchos de estos escritores: sus narraciones brevísimas han sido encuadradas dentro del microrrelato a posteriori, muchos años después de ser publicadas. La obra minificcional de Fernández Molina fue recogida hace unos años por José Luis Calvo Carilla en *Las huellas del equilibrista* (2005), donde se compilan minicuentos dispersos en libros, en prensa e incluso algunos inéditos. Estos textos abarcan cuatro décadas, de 1961 y 2005, por lo que tenemos una visión panorámica de la dedicación de Fernández Molina al microrrelato.

Autor multidisciplinar, cultivó desde la poesía al ensayo pasando por la novela, este escritor y pintor de origen manchego llegó a la minificción, según indica Calvo Carilla en el prólogo de *Las huellas del equilibrista*, por considerarlo el género más cercano a la lírica (en Fernández Ferrer 2005). En esta misma introducción, José Luis Calvo señala el alejamiento del realismo que se percibe en la narrativa de Fernández Molina y cómo éste “ha aprovechado a fondo las virtualidades literarias que proporciona el reducido marco narrativo del relato breve” (en Fernández Ferrer 2005: 28).

Al igual que ocurría con Marco Denevi, la minificción de Antonio Fernández Molina fue escrita, en su mayor parte, cuando apenas se tenía conciencia teórica o editorial de su existencia. Esto hace que sea difícil encontrar reflexiones teóricas sobre el microrrelato enunciadas directamente por el autor. Los editores de *Ciempíes* solventan la ausencia de una poética del autor manchego sobre el género, algo que como hemos comentado se pidió a todos los autores antologados, con las opiniones de Fernández Molina sobre el minicuento sacadas de una charla mantenida con Calvo Carilla. En ella, el autor de *En Cejunta y Gamud* apuesta por el término “relato breve”, cita a Gómez de la Serna en la génesis de la minificción y señala que “es un género para especialistas de la lectura, para gente con un cierto nivel de instrucción” (en Rotger y Valls 2005: 17).

El caso de David Lagmanovich (1927-2010), coetáneo de Antonio Fernández Molina, es muy diferente al de los dos autores anteriores. A pesar de haber nacido en la década de los 20, su producción minificcional es muy reciente, y se ha producido en la etapa de madurez del género. Pero la principal diferencia entre ambos es que David Lagmanovich fue un conspicuo estudioso del microrrelato, género al que ha dedicado numerosos artículos y varios libros y antologías. La importancia de sus reflexiones teóricas sobre este género se puede constatar en nuestro propio monográfico, donde citamos con frecuencia sus aportaciones al estudio de la minificción. La presencia de un profesor en la nómina de autores que cultivan el género no es un hecho extraño, ya que se da con cierta frecuencia el caso de personas que poseen ambas facetas, como veremos en otros literatos de nuestro corpus.

Como autor, David Lagmanovich ha cultivado la poesía, y el microrrelato. En relación a este género podemos destacar *La hormiga escritora* (2004), *Historias del mandamás y otros relatos* (2009) y *Los cuatro elementos* (2007), libro este último en el que nos detendremos por pertenecer al corpus que manejamos en nuestro estudio del

microrrelato. Se trata de una obra publicada por la editorial Menoscuarto dentro de su colección Reloj de Arena, dedicada a la narrativa breve, y que recoge un centenar y medio de minicuentos. Las narraciones están agrupadas en ocho secciones, donde se unen los textos según su temática, su extensión o su tipología.

Como ya señalamos al comienzo de este capítulo, creemos que es interesante reflejar la opinión que los autores de los libros de nuestro corpus poseen sobre un género de tan difícil definición como éste. Aparentemente, recabar el punto de vista de David Lagmanovich sobre este asunto es bastante sencillo, basta con ir a alguno de sus múltiples artículos. Pero creemos que en este apartado de nuestro trabajo debemos discernir entre las dos facetas de su relación con el microrrelato, la académica y la de autor, y reflejar, en la medida de lo posible, su visión del género desde su perspectiva de escritor. Tomaremos como referencia la breve poética de Lagmanovich que encontramos en *Ciempies*, antología donde aparecen cinco de sus minicuentos. En esta reflexión sobre el género que cultiva y estudia, el que fuera profesor de la Universidad de Tucumán repasa características de la minificción como la ruptura de expectativas, la brevedad o la parodia. Pero, a nuestro juicio, la más interesante y acertada de sus opiniones es la que sitúa al microrrelato como un género “que se burla de los géneros”, es decir, que rompe las convenciones sedimentadas en la Literatura (Lagmanovich 2005c: 25). Otro libro donde se puede ver este punto de vista de autor en Lagmanovich es en su imprescindible *El microrrelato. Teoría e historia* (2006); uno de los capítulos, el XV, lleva por título “Manual de instrucciones: cómo leer, escribir y analizar microrrelatos” y se acerca al género desde estas tres perspectivas (Lagmanovich 2006a).

El siguiente título de nuestro corpus, siguiendo como hemos anunciado la fecha de nacimiento de los autores, sería *Cuentos del lejano Oeste* (2003) de Luciano González Egido (1928). Este autor salmantino es dueño de una tardía pero más que notable obra narrativa, entre la que destaca su novela *El corazón inmóvil* (1995), con la que ganó el Premio Nacional de la Crítica. En cuanto a su narrativa breve, ha publicado, además del libro de nuestro corpus de estudio en el que nos detendremos a continuación, la colección de relatos titulada *Veinticinco historias de amor y algunas más* (2004). Ensayista y periodista, Egido ha sido galardonado con otros premios como el Miguel Delibes (1993) y el Premio Castilla y León de las Letras (2004).

En cuanto a *Cuentos del lejano Oeste*, es el primer libro de los que estamos repasando que posee dos rasgos que encontraremos en varias de las obras de nuestro corpus. El primero de ellos es la ordenación creciente de las narraciones del volumen;

de tal forma que cada relato es más extenso que el anterior. Comienza Egido con un texto, llamarlo microrrelato es estirar los límites de este género narrativo, de dos palabras, y finiquita el libro con un cuento que llega a las dieciocho páginas. Entremedias podemos leer seis decenas de narraciones que transitan entre el relato hiperbreve y el cuento. Éste sería el segundo rasgo que no encontrábamos en los libros de Denevi, Fernández Molina y Lagmanovich: *Cuentos del lejano Oeste* incluye microrrelatos y cuentos. Ya hemos defendido la necesidad de estudiar la convivencia de ambos géneros en un mismo libro, como ocurre en este volumen editado por Tusquets. A la hora de analizar los minicuentos del libro, el objeto de nuestro trabajo de investigación, se nos presentaba la dificultad de señalar el límite exacto entre los microrrelatos y los cuentos. Sin entrar ahora en el análisis de la extensión, nos detendremos en un capítulo posterior en este espinoso asunto, podemos adelantar que hemos elegido las dos páginas como la frontera del género. De todas formas, esta extensión no es tajante, y podrá variar según las condiciones de cada libro de nuestro corpus.

Si la cercanía al cuento es uno de los rasgos que caracterizan a la minificción, otro en el que coinciden muchos de los especialistas es su heterogeneidad. El minicuento coquetea sin complejos con otras formas discursivas, sean éstas narrativas o no. Un ejemplo de ello lo tenemos en los microrrelatos cuya disposición textual imita la de las obras de teatro; el caso más significativo de esta tendencia es sin duda alguna el de *Historias mínimas* (1988). Esta colección, publicada por Anagrama y compuesta por casi medio centenar de textos breves, es obra del aragonés Javier Tomeo (1932). Este narrador, afincado en Barcelona desde hace varias décadas, ha publicado un amplio número de novelas, entre las que se encuentran *Amado monstruo* (1984) o *La ciudad de las palomas* (1990). También ha escrito varios y heterogéneos libros de relatos como *El nuevo bestiario* (1994), *El alfabeto* (1997) o *Cuentos perversos* (2002).

La inclusión de *Historias mínimas* en nuestro corpus responde no sólo a la búsqueda de material donde analizar la tendencia híbrida del microrrelato, sino también a la importancia de esta obra en la evolución de la minificción, especialmente en España. Durante mucho tiempo se mantuvo que no se cultivó el género en este país entre los años cincuenta, década en la que aparecieron los señeros libros de Max Aub y Ana María Matute, y 1988, fecha de publicación de la obra de Tomeo. Hoy, y gracias al trabajo de varios especialistas, esta idea se ha desterrado, pero *Historias mínimas* se mantiene como un hito en la historia de la minificción en España. La presencia de textos

incluidos en este libro en antologías de minicuentos es habitual, a pesar de que la disposición textual de los relatos puede hacer dudar de la pertenencia del libro al género. La opinión de los especialistas ha sido mayoritaria a favor de considerar como microrrelatos los textos de *Historias mínimas* y de incluir el volumen en la genealogía del género en España. Un ejemplo de ello lo tenemos en un artículo de Irene Andres-Suárez en el cual define como narrativos los textos de *Historias mínimas* y señala que el autor utiliza los mecanismos típicos de la minificción (Andres-Suárez 2010: 141).

La opinión de Javier Tomeo sobre este libro queda reflejada en las actas del IV Congreso Internacional de Minificción, publicadas bajo el título de *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (2008). Este volumen acaba con una sección llamada “Testimonios de escritores”, en las que se recogen las reflexiones de once autores sobre el género. La aportación de Tomeo se centra, más que en el microrrelato, en desentrañar cómo escribió sus *Historias mínimas* (Tomeo 2008). Apenas tenemos referencia directa a la minificción, salvo en una frase en la que reconoce su confusión terminológica, pero algunas de las reflexiones sobre el libro se pueden relacionar con los mecanismos propios del género. Señala el autor aragonés que en estos textos suelen aparecer pocos personajes y que su configuración del espacio intenta ser “lo más clara y sencilla posible” (Tomeo 2008: 589); creemos que ésta es una forma de expresar la búsqueda de la concisión que obsesiona a todo escritor de minificciones.

En la misma sección de *La era de la brevedad* aparecen otros autores de nuestro corpus de estudio, entre los que está Luisa Valenzuela (1938). Esta escritora argentina posee una dilatada trayectoria como novelista, pero ha destacado especialmente como autora de cuentos y minificciones. Ambos tipos de relatos han aparecido mezclados en muchos de los volúmenes de Valenzuela, y no es sino en fecha muy reciente cuando tenemos obras de esta autora formadas exclusivamente por microrrelatos. La primera de ellas se llamó *BREVS. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004) y la segunda es una antología de sus minicuentos: *Juego de villanos* (2008). Publicado en la colección Micromundos de la editorial barcelonesa Thule, este volumen, que forma parte de nuestro corpus de trabajo, recoge relatos hiperbreves de varios libros y épocas de la trayectoria de Luisa Valenzuela. Según queda reflejado en el índice de *Juego de villanos*, los microrrelatos siguen un orden cronológico y abarcan cuatro décadas. La procedencia de las narraciones nos muestra varias etapas, muy diferenciadas, de la dedicación de esta autora porteña al minicuento. Las primeras tres narraciones pertenecen a *Los heréticos* (1967) y *El gato eficaz* (1972). Pero es en la segunda mitad

de la década de los 70 cuando Valenzuela, al igual que muchos compatriotas argentinos, publica un número importante de minicuentos: en *Juego de villanos* encontramos 11 textos de *Aquí pasan cosas raras* (1976) y 19 de *Libro que no muerde* (1980). Después, al menos por lo que refleja la antología que manejamos, parece haber un alejamiento del género, puesto que sólo se recoge un minicuento de los libros publicados en los siguientes décadas: la serie fractal, “4 príncipes 4” de *Simetrías* (1993). Quizá el interés que suscitó el microrrelato, género que había cultivado tantos años atrás, en el final de la década de los noventa y en los inicios del nuevo siglo, le llevó a volver a él. En *Juego de villanos* encontramos también 16 minicuentos que aparecieron por primera vez en *BREVS* (2004) y otros 34 inéditos que la autora escribió entre 2006 y 2008.

Esta intermitente aunque fecunda dedicación a la minificción queda explicada en las varias reseñas que Valenzuela ha dedicado al género en los últimos años. Estas poéticas, en las que nunca falta el humor, han sido recogidas en *Ciempies* (Valenzuela 2005), en *La pluma y el bisturí* (Valenzuela 2008b), en *La era de la brevedad* (Valenzuela 2008c) y en el epílogo de *Juego de villanos* (Valenzuela 2008a: 118-123). La autora argentina ha puesto de manifiesto en todas estas reflexiones su perspectiva del género y ha reconocido su pertenencia a lo que llama la “secta de los minicuentistas” (Valenzuela 2008a: 118).

La mayoría de los libros de nuestro corpus pertenecen a autores españoles o argentinos, pero nuestro estudio pretende tener una visión global de la situación del microrrelato en todo el mundo hispanohablante. Por ello, hemos incluido escritores que no son de ninguno de los dos países antes citados, como por ejemplo Luis Britto García (1940), importante autor venezolano de minificciones. Además de varias obras de este género, como *Rajatabla* (1970), *Abrapalabra* (1980) y *Andanada* (2004), Britto ha publicado novelas, obras de teatro y ensayos. En 2002 le fue concedido el Premio Nacional de Literatura de su país. *Andanada*, el libro que incorporamos a nuestro material de estudio y que también publicó Thule en su colección Micromundos, recoge siete decenas de microrrelatos del autor venezolano. Estas narraciones están agrupadas en ocho secciones temáticas y destacan por la frecuente unión en series fractales y por la temática política de varias de ellas, algo poco habitual en la minificción.

Luis Britto García participó en el IV Congreso Internacional de minificción y su punto de vista sobre el género de la minificción queda expresado a través de su aportación a *La era de la brevedad* (Britto García 2008). En esta extensa poética, la más larga de las varias que aparecen en el volumen, Britto se acerca a los géneros breves,

“leves” los llama él, y además del minicuento se ocupa del aforismo, del título, del piropo (sic) y de “las últimas palabras”. Desliza estas reflexiones mediante una serie de frases breves y sentenciosas que a menudo abandonan lo ensayístico para deslizarse hacia el terreno de la ficción. En lo que se refiere al microrrelato, que es lo que aquí nos interesa, redonda en la defensa de la brevedad como piedra filosofal del género y glosa la importancia de “El dinosaurio” de Monterroso, cayendo en la tentación, algo frecuente en los autores de minicuentos, de la reescritura del texto del autor guatemalteco.

La ordenación de los libros de nuestro corpus según el año de nacimiento de sus autores carece de cualquier afán de agruparlos por generaciones. Sin embargo, los tres escritores en cuyos libros vamos a detenernos a continuación sí que comparten una serie de rasgos vitales y literarios que trascienden la mera fecha de sus natalicios. Nos estamos refiriendo a Juan Pedro Aparicio, José María Merino y Luis Mateo Díez, que forman lo que algunos críticos han llamado el “grupo de León”. Dejando a un lado las dudas sobre si los tres autores forman o no un grupo homogéneo, nos vamos a referir brevemente a los proyectos literarios comunes de estos tres leoneses. Juntos crearon la figura de un intelectual exiliado, llamado Sabino Ordás, al que dedicaron *Las cenizas del Fénix* (1985), una supuesta recopilación de sus artículos. Aparicio, Merino y Díez han coincidido además en varias antologías, e incluso algunas de ellas han estado dedicadas en exclusiva a la obra de los tres. Este sería el caso de *Cuentos de la calle de la Rúa* (1997) y *Palabras en la nieve: un filandón* (2007). La segunda de estas colectáneas recoge quince microrrelatos de cada uno de los tres autores, que quieren entroncar con la tradición rural de contar historias al calor de la lumbre, llamada en León “filandones”.

Tras este repaso del grupo, vamos a acercarnos ahora a cada uno de los autores por separado, comenzando por Juan Pedro Aparicio (1941). Junto con alguna incursión en la poesía y en la literatura de viajes, Aparicio ha destacado fundamentalmente como narrador, donde ha publicado desde microrrelatos a novelas, pasando por cuentos y novelas cortas. En lo que se refiere a sus aportaciones a la minificción, además de incluir algún minicuento en volúmenes de cuentos, se reduce a dos obras recientes. La primera de ellas, *La mitad del diablo* (2006), pertenece a nuestro corpus de estudio, y forma junto a la segunda, *El juego del diávolo* (2008), lo que en otro trabajo llamamos un “díptico simétrico” (Pujante Cascales 2008a). En el primero de los dos libros, los microrrelatos están ordenados de manera creciente, mientras que en el segundo ocurre

lo contrario: cada narración posee una extensión mayor que la anterior. Según constata Juan Pedro Aparicio en el título del volumen de 2008, la ordenación de ambos textos da una forma parecida a la de un diávolo. El título de *La mitad del diablo* también responde a la naturaleza de ambos libros; Aparicio escribió un total de 333 narraciones, aunque luego prescindió de algunas en los volúmenes.

En el prólogo de *La mitad del diablo* encontramos, además de la presentación del volumen, una poética de Aparicio sobre el género. En ella propone el autor leonés un nuevo término que se sume a los incontables que tratan de definir las narraciones brevísimas: “literatura cuántica”. Además, señala que ha vuelto al cultivo del microrrelato tras haber escrito algunos de estos textos hace tres décadas y que se trata de un género con un origen muy antiguo (Aparicio 2008). En *Ciempies* incluye entre los rasgos de la minificción la importancia del humor, del movimiento y su ubicación entre dos polos: la elipsis y la invención (Aparicio 2005: 93).

El segundo de los autores del “grupo de León”, José María Merino (1941), tiene una trayectoria parecida, en lo que a microrrelatos se refiere, a la de Juan Pedro Aparicio. Tras algunas incursiones muy puntuales en el género, sus libros de microrrelatos aparecen en la primera década del siglo XXI. Su corpus de obras con minicuentos comienza con *Días imaginarios* (2002), sigue con *Cuentos del libro de la noche* (2005) y llega a su cenit con *La glorieta de los fugitivos: minificción completa* (2007). En esta obra, como indica el propio título, se recogen todos los relatos hiperbreves publicados anteriormente por Merino en los dos libros citados, en antologías e inéditos. Posteriormente ha incluido microrrelatos en *El libro de las horas contadas* (2011). En cuanto al resto de su producción literaria, hemos de destacar varias novelas, por ejemplo *El caldero de oro* (1981) y *La orilla oscura* (1985), colecciones de cuentos, obras de narrativa infantil y algunos volúmenes de poesía.

Centrándonos ya en el libro de Merino que entra dentro de nuestro corpus, *La glorieta de los fugitivos: minificción completa*, vamos a comenzar indicando el origen de los microrrelatos de esta recopilación. La primera parte del volumen, llamada “Ciento once fugitivos”, está formada por ese número de minicuentos procedentes de los dos libros citados anteriormente, *Días imaginarios* y *Cuentos del libro de la noche*, y por una serie de textos que quedan definidos como “inéditos y dispersos”. La segunda sección es muy interesante por el hecho de aparecer publicados por primera vez en este volumen y por tratarse de lo que podríamos llamar una “poética ficcional” de la minificción. Bajo el título de “La glorieta de los fugitivos (veinticinco pasos)” Merino

recoge dos decenas y media de minicuentos en los que desliza reflexiones sobre el género. Se trata de una serie fractal leída en el IV Congreso Internacional de Minificción, celebrado, como ya hemos apuntado, en Neuchâtel en 2006. En este encuentro de especialistas y escritores Merino elaboró una decena de textos, que aparecen como apéndice en esta segunda sección del libro bajo el título de “Diez cuentines congresistas”. En ellos son frecuentes las referencias a autores o investigadores que participaron en el congreso de la ciudad suiza.

Esta importante presencia en *La glorieta de los fugitivos* de microrrelatos relacionados, de un modo u otro, con la meditación teórica del género no es algo extraño en la trayectoria de José María Merino. El leonés es, probablemente y si exceptuamos a los especialistas que también escriben ficción, el autor de microrrelatos que con mayor detenimiento, y acierto, ha aportado su punto de vista teórico sobre el género; tenemos varios ejemplos de ello en prólogos, artículos o intervenciones en congresos. Una de sus primeras reflexiones sobre el minicuento, publicada bajo el título de “De relatos mínimos” en 2002, fue recogida en su libro *Ficción continua* (2004). En ella repasa su origen, los géneros cercanos y estima en dos páginas su extensión máxima (Merino 2004). En un breve texto que sirve como pórtico a *La glorieta de los fugitivos*, Merino constata la variedad terminológica existente en la definición del género y apuesta por el término, creado por él mismo, de “nanocuentos” (Merino 2007: 13). También ha prologado un libro de cuentos y microrrelatos, *Un extraño envío* (2006) de Julia Otxoa, y una autora de minificción como es Luisa Valenzuela le ha dedicado un minicuento en su libro *Juego de villanos* (2008): “Connotación semántica”. Todo ello convierte a José María Merino en una referencia en la minificción española contemporánea.

El tercer y último escritor leonés de nuestro corpus es Luis Mateo Díez (1942). Su trayectoria minificcional es muy diferente a la de sus dos paisanos Aparicio y Merino; Díez publicó *Los males menores* (1993), libro básico en la madurez del microrrelato en España, y desde entonces apenas ha vuelto a cultivar este género. Además de este volumen, la trayectoria literaria del autor leonés destaca, junto con alguna incursión puntual en la lírica, por su obra narrativa. En ella existen varias novelas de capital importancia como *La fuente de la edad* (1986) y *La ruina del cielo* (2000), galardonadas ambas con el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura.

Centrándonos ya en *Los males menores*, el libro de Díez que incluimos en

nuestro corpus de estudio, su relevancia se puede constatar por el hecho de tratarse de una de las pocas obras de minificción españolas con una edición crítica. El libro fue publicado originariamente por Alfaguara en 1993, en una edición en la que aparecían cuentos y relatos hiperbreves. En 2001 Espasa-Calpe publica una nueva edición, a cargo de Fernando Valls, en la que han desaparecido los cuentos y sólo encontramos los 38 microrrelatos. Además, y esto es lo que confirma el carácter de clásico moderno de la obra, la edición incluye una extensa introducción, elaborada por el profesor Valls, y un apéndice didáctico para estudiantes de secundaria, realizado por Enrique Turpin.

A pesar de los años transcurridos desde la salida al mercado de *Los males menores*, Luis Mateo Díez ha seguido vinculado al género del microrrelato y ha participado en varias lecturas de sus textos, como los ya mencionados filandones junto a Aparicio y a Merino. Su relevancia en la consagración del minicuento en España ha sido reconocida unánimemente por la crítica, que le ha dedicado no pocos estudios a *Los males menores*. El propio autor leonés también ha reflexionado sobre este género, encontramos una poética suya en *La estética de la brevedad*, acercando al lector al momento de creación de sus narraciones brevísimas; según el escritor leonés éste es un instante de gran importancia, ya que el microrrelato posee “una extrema cercanía con la fuente narrativa de su invención” (Díez 2008: 535).

Dejando las tierras leonesas, tan pródigas como acabamos de ver en autores de microrrelatos, seguimos con el repaso a nuestro corpus para ocuparnos de nuevo de un escritor latinoamericano, en concreto del chileno Juan Armando Epple (1946). Se trata, como también ocurría con David Lagmanovich, de un notable especialista y antólogo que también ha cultivado el género. Además de varios libros de ensayos y de las ya citadas antologías, Epple ha publicado como creador literario los libros de poesía *De vuelos y permanencias* (1998) y *Del aire al aire* (2000), y el volumen de minificciones *Con tinta sangre* (1999). Este libro, que apareció originariamente en Santiago de Chile en la Editorial Mosquito, fue reeditado en 2004 por la barcelonesa Thule.

Esta edición, que es la que nosotros hemos seguido, está compuesta por 69 relatos, agrupados en cuatro secciones temáticas. De las casi siete decenas de textos, sólo dos superan las dos páginas que utilizamos como límite de la minificción; en el caso de *Con tinta sangre* los dos textos que sobrepasan esta extensión lo hacen ampliamente, por lo que tendríamos dos cuentos incluidos en una colección de microrrelatos. El volumen recoge la minificción que Juan Armando Epple fue escribiendo durante las décadas anteriores, pero, salvo algunos casos que se señalan en

el libro, los textos son inéditos.

En cuanto a la poética del género de este autor, nos centraremos en la que ofrece como prólogo a sus microrrelatos en la antología *Ciempies*. En ella, titulada “Sobre la minificción como género”, Epple no puede despegarse de su faceta de especialista y ofrece una reflexión que está más cerca de lo académico que de los apuntes del resto de autores. El profesor chileno nos ofrece en tres páginas un exhaustivo repaso a los autores más destacados y a los rasgos que definen la minificción, entre los que él señala su carácter transgenérico, la condensación narrativa o el uso de la intertextualidad, de la parodia y la ironía (Epple 2005).

La inclusión del próximo libro de nuestro corpus, *Articuentos* (2000) de Juan José Millás (1946), puede provocar ciertas dudas. Como el propio nombre indica, este género, híbrido por naturaleza, posee rasgos periodísticos y narrativos. Los textos que Millás ha ido publicando durante las últimas dos décadas en varios periódicos españoles, aunque mayoritariamente en *El País*, poseen ciertas semejanzas con el microrrelato, especialmente derivadas de su extrema brevedad. Sin embargo, es arriesgado aseverar con rotundidad que todos los articuentos pertenecen a la minificción, ya que muchos de ellos apenas poseen narratividad. La edición que hemos elegido para nuestro corpus ha sido preparada por Fernando Valls; este profesor pone de manifiesto en el prólogo el carácter periodístico de los articuentos, por su apego a la actualidad y por formular una opinión, pero también su naturaleza narrativa, por utilizar procedimientos retóricos y motivos propios del microrrelato fantástico (en Millás 2000).

Además, creemos que es interesante la inclusión de este libro en nuestro corpus de estudio por su utilidad para el análisis de uno de los rasgos que con mayor frecuencia se han adjudicado al género: su carácter híbrido. Dolores Koch cree que una de las características fundamentales del minicuento es “la inserción de formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y de los medios de comunicación” (Koch 2000: 30). Creemos que *Articuentos* nos puede ser de gran utilidad en el estudio del empleo de mecanismos propios del lenguaje periodístico en la minificción.

Como ya hemos adelantado, el libro de Millás que hemos seleccionado es una recopilación de parte de sus articuentos realizada por Fernando Valls. Esta antología fue publicada en 2001 por la editorial Alba y posteriormente por Punto de Lectura; la edición de 2008 de este sello es la que hemos manejado. El libro recoge casi doscientos articuentos publicados originariamente en prensa, en *El País*, *Levante*, *Diario de Mallorca*, *La nueva España* y *Jano*, entre 1993 y 2000. Valls une los textos por afinidad

temática en cuatro apartados: “Identidades”, “Las estrategias de la realidad”, “Moralidades” y “Asuntos lingüísticos”; cada uno de ellos está a su vez dividido en varias secciones.

Los articulentos, género asociado principalmente a la figura de Millás, forman tan sólo una pequeña parte de la destacada trayectoria literaria de este autor valenciano. Notable novelista, algunas de sus principales contribuciones a este género han sido: *Cerberos en las sombras* (1974), *La soledad era esto* (1990), *El orden alfabético* (1998) y *El mundo* (2007); por esta última obra recibió en 2008 el Premio Nacional de Narrativa. También ha cultivado el relato breve en libros como *Primavera de luto* (1984), *Ella imagina* (1994), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003) o *Los objetos nos llaman* (2008).

Ya hemos señalado a lo largo de nuestro monográfico la importancia de la colección Micromundos de la editorial barcelonesa Thule en la difusión del microrrelato en España. En ella encontramos libros escritos, preferentemente, por autores latinoamericanos. Un ejemplo de ello es el siguiente libro de nuestro corpus: *El hombre de los pies perdidos* (2005) de Gabriel Jiménez Emán (1950). Este escritor venezolano publicó, siendo muy joven, un libro de gran importancia en la minificción de su país: *Los dientes de Raquel* (1973). Sus microrrelatos aparecen también en *Los 1.001 cuentos de 1 línea* (1981), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002), *Había una vez... 101 fábulas posmodernas* (2009) y el ya citado *El hombre de los pies perdidos*. Además, se ocupó de la preparación de una antología publicada en Caracas: *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América* (1996). Jiménez Emán también ha cultivado la poesía, con libros como *Materias de sombra* (1983) o *Baladas profanas* (1993); la novela, con *La isla del otro* (1979) o *Una fiesta memorable* (1991); y el ensayo.

Como ocurre en otros libros de la editorial Thule dedicados al microrrelato, *El hombre de los pies perdidos* selecciona los mejores minicuentos, inéditos o publicados anteriormente, escritos por el autor en las tres décadas anteriores. Este lapso temporal del que se ocupa el libro, desde los años setenta hasta el siglo XXI, coincide con la época que hemos definido como de madurez del género. El volumen recoge un total de 65 narraciones de Jiménez Emán; la mayoría son microrrelatos, pero hay algunas que se sitúan en la frontera entre este género y el cuento, ya que superan las dos páginas que hemos establecido como límite de la minificción.

En su testimonio sobre el género que se recoge en *La era de la brevedad*, Jiménez Emán aporta varias reflexiones interesantes sobre cómo entiende el

microrrelato, tras recordar las situaciones que inspiraron la creación de varios de sus relatos (Jiménez Emán 2008). Señala el autor venezolano que no se fija mucho en la extensión de sus textos, pero que los minicuentos han de poseer una condensación del argumento y unos personajes sencilla y correctamente descritos, “nítidos” los llama él, “que no permitan al lector desviar la atención” (Jiménez Emán 2008: 544). También es interesante la referencia a los autores que le influyeron en el cultivo de los relatos hiperbreves. La importancia de las antologías de Borges y, posteriormente, de los microrrelatos de Arreola, Monterroso y Cortázar en su propia labor como creador de minificciones, ejemplifica la genealogía del género que hemos trazado en nuestro trabajo, y en la que los autores pioneros provocaban en las nuevas generaciones un interés por la narrativa mínima.

Es innegable la importancia de muchas escritoras en la historia de la minificción. En primer lugar debemos citar a la española Ana María Matute, autora que se puede situar a la altura de clásicos del género como Cortázar, Arreola o Anderson Imbert, gracias a su obra *Los niños tontos*. En épocas más recientes aparecen la ya citada Luisa Valenzuela y las tres autoras que encontramos juntas en nuestro corpus: Ana María Shua, Julia Otxoa y Pía Barros. A pesar de que comparten generación y su dedicación al microrrelato ha sido muy importante, existen importantes diferencias entre las obras de cada una, como a continuación comprobaremos.

La bonaerense Ana María Shua (1951), es una de las autoras hispánicas de minificción más conspicuas de las últimas décadas. Sus libros pertenecientes a este género son: *La sueñera* (1985), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2011). Páginas de Espuma, otra de las editoriales españolas que más libros de minicuentos ha publicado, recogió las cuatro primeras obras en el volumen *Los cazadores de letras: minificción reunida* (2009). Además, Shua ha sido una de las pocas autoras de minificción que ha visto traducida una parte importante de sus microrrelatos a otro idioma: la Universidad de Nebraska publicó *Microfictions* (2008), un volumen que recoge minicuentos de la autora argentina en inglés. Además de la narrativa brevísima, Shua ha cultivado la poesía, *El sol y yo* (1967), la novela, *Los amores de Laurita* (1984), y el cuento, *Historias verdaderas* (2004).

Centrándonos en el libro de Shua de nuestro corpus, *Casa de geishas*, debemos señalar que fue publicado originariamente en 1992 por la editorial Sudamericana de Buenos Aires; pero en nuestro análisis hemos manejado la reedición que Thule realizó

en 2007. En ella los más de doscientos microrrelatos que forman el libro se agrupan en tres secciones bien diferenciadas. La primera se titula como el volumen, “Casa de geishas”, y es una gran serie fractal formada por medio centenar de narraciones ubicadas en un burdel muy singular. Los 29 minicuentos siguientes son variaciones de los tópicos atribuidos a personajes del cuento popular; en estas “Versiones” encontramos varias series dedicadas a Cenicienta, a la doncella, al unicornio o los ermitaños. El resto de microrrelatos componen la tercera y más numerosa sección del libro: “Otras posibilidades”, que carece de unidad interna.

La repercusión de la obra minificcional de Ana María Shua es grande; sus libros han sido quizás los más leídos y estudiados de los autores contemporáneos de minicuentos. Su presencia es ineludible en cualquier antología o estudio sobre la minificción. Su vinculación personal al microrrelato ha quedado patente en numerosas ocasiones, ya que, según sus propias declaraciones, se trata del género donde encuentra su “hábitat natural” (en Rotger y Valls 2005: 302). Sus ideas sobre el minicuento se pueden encontrar en numerosas entrevistas o intervenciones en congresos; nosotros nos centraremos en la poética que escribe para *Ciempíes* y en una entrevista publicada en *El País* en 2009. La aportación a la antología de los microrrelatos publicados en la revista *Quimera* se estructura como un decálogo sobre cómo escribir este tipo de narraciones. Entre los consejos a los autores que se inicien en esta forma literaria, Shua destaca la necesidad de contar con los “conocimientos del lector”, con la “materialidad del texto” y mezclar “lo fantástico y lo cotidiano en una sola trama” (Shua 2005: 141). En la entrevista de *El País*, hecha a propósito de la publicación de *Cazadores de letras*, la autora argentina establece como límite del minicuento las 25 líneas y defiende la necesidad de que la recepción de este tipo de narraciones sea pausada y aislada (en Gallego-Díaz 2009).

La segunda escritora de la terna que estamos repasando es la donostiarra Julia Otxoa (1953), de la que hemos seleccionado su libro *Un extraño envío* (2006). Además de en este volumen, sus microrrelatos han aparecido en *Kískili- Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002) y *La sombra del espantapájaros* (2004). Su vertiente poética, género en el que Otxoa también ha destacado, ha dado como fruto libros como *Composición entre la luz y la sombra* (1978), *Gunten café* (2004) o *La lentitud de la sombra* (2008). Además, la donostiarra ha publicado varios libros de narrativa infantil, dos ensayos sobre literatura vasca y se ha dedicado a las artes plásticas, con obras pertenecientes a lo que ella llama “poesía

visual”.

En 2006 la editorial palentina Menoscuarto reunía una selección de los microrrelatos y cuentos escritos por Julia Otxoa entre 1994 y 2005 en el libro *Un extraño envío*. En este volumen aparecen 55 narraciones de distinta extensión; no existe una separación entre cuentos y relatos hiperbreves en el libro, por lo que, y siguiendo de nuevo la frontera de las dos páginas, debemos definir como minicuentos 38 de los textos. Aunque, como hemos dicho, las narraciones pertenecientes a ambos géneros no se agrupan en secciones distintas, podemos percibir cómo los microrrelatos se unen en varios grupos, separados por un cuento extenso. En *Un extraño envío* encontramos relatos pertenecientes a obras anteriores de la autora como las ya citadas *Kískili-Káskala* y *Un león en la cocina*.

El libro va encabezado por dos prólogos; en el primero de ellos José María Merino introduce los relatos y señala los temas más recurrentes en la colección: la imposibilidad de la comunicación, el tiempo como diletante de las decisiones humanas o los cambios de identidad (en Otxoa 2006: 8-9). El segundo de los prólogos está escrito por Julia Otxoa y bajo el título de “Todo empezó en un viejo armario” expone su concepción de la literatura. En lo que se refiere al género que nos ocupa, la autora donostiarra indica que llegó al relato breve desde la poesía y que elige escribir un microrrelato o un cuento según las necesidades expresivas de cada historia (Otxoa 2006: 11). Ambas reflexiones de Otxoa son muy importantes, ya que tenemos una opinión de una creadora que refrenda lo que muchos críticos han apuntado: la cercanía del minicuento, en su concepción, a la poesía.

La última de las autoras de nuestro corpus, la cuarta contando a Luisa Valenzuela, es la chilena Pía Barros (1956). Escritora de gran importancia en la minificción de un país con tanto gusto por el género como es Chile, Barros fue incluyendo minicuentos en sus libros de relatos durante dos décadas, y sólo recientemente ha publicado un libro homogéneo: *Llamadas perdidas* (2006). Una vez más la editorial Thule, influida por el auge del género en España, agrupó los microrrelatos de Barros, narraciones que hasta entonces habían aparecido en volúmenes de relatos como *Miedos transitorios* (1985), *A horcajadas* (1990), *Signos bajo la piel* (1995) o *Ropa usada* (2000). Esta escritora chilena también ha escrito novelas como *El tono menor del deseo* (1991) o *Lo que ya nos encontró* (2001).

El libro de Barros que hemos incluido en nuestro corpus, *Llamadas Perdidas* (2006), está compuesto por 74 microrrelatos cuya ordenación es parecida a la que

veíamos en *Casa de geishas*. Como en esta obra de Shua, las narraciones se agrupan en tres secciones, una de las cuales, “Ropa usada”, es una serie fractal en la que los minicuentos comparten espacio. Entre los temas que más aparecen en esta colección de relatos hiperbreves destacan el erotismo, casi siempre desde la perspectiva femenina, la violencia provocada por las dictaduras, y el abuso sexual a menores.

Tras estas tres autoras de la década de los cincuenta, nuestra lista de libros analizados presenta cuatro autores nacidos el mismo año: 1961. Los miembros de esta generación, y de las siguientes, comenzaron a publicar libros en el momento de mayor desarrollo del género, a partir de los años noventa, por lo que no debe extrañarnos la dedicación de varios escritores nacidos en 1961 al microrrelato. Comenzaremos nuestro repaso a estos cuatro autores por el madrileño Andrés Ibáñez (1961), cuyo libro *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos* (2008) hemos incluido en nuestro corpus de estudio. Además de algunas incursiones en el teatro y en la poesía, Ibáñez ha destacado como novelista; entre los ejemplos de este género que ha publicado podemos destacar *La música del mundo* (1995), *La sombra del pájaro lira* (2003) y *El parque prohibido* (2005).

El perfume del cardamomo recibió en el año 2003 el premio NH al mejor libro de relatos inédito; cinco años más tarde fue publicado por Impedimenta. En el volumen aparecen 25 relatos de variada extensión, entre unas pocas líneas y veintitrés páginas, unidos por la ambientación china de todos ellos. Ibáñez enumera en el epílogo los libros de la tradición china que le han influido a la hora de componer sus textos. La definición del género de los textos del volumen es complicada; el subtítulo los define como “cuentos”, pero existen varios cuya extensión hace que puedan ser considerados como microrrelatos.

La opinión de Andrés Ibáñez sobre el microrrelato contrasta con el resto de autores de nuestro corpus. Si la mayoría de los escritores aceptaban, como estamos viendo, la inclusión de sus textos en el campo de la minificción, este autor madrileño se ha mostrado muy crítico con el género. En un artículo publicado en el suplemento cultural del diario *ABC*, Ibáñez arremetía contra los relatos hiperbreves, a los que calificaba de “aburridos”, de tener en su inmensa mayoría una “calidad pésima” y de “no ser en realidad literatura” (Ibáñez 2009). Creemos que este artículo tiene un deliberado afán polemista, que hace que la opinión de Ibáñez sea poco sostenible. En primer lugar por la gran cantidad de autores de primer orden que han cultivado el género, según reconoce el propio autor y a los que califica de “honrosas excepciones”

(Ibáñez 2009). Pero el principal error de Ibáñez reside, desde nuestro punto de vista, en cargarse de un plumazo todo un género literario, incluyendo todas y cada una de las narraciones que se pueden encuadrar en él. También es contradictorio el artículo cuando el propio Ibáñez ha publicado microrrelatos, como los que podemos leer en *El perfume del cardamomo*.

Dejando a un lado esta polémica, vamos a continuar repasando los autores y los libros de nuestro corpus con un autor coetáneo del anterior: Fernando Iwasaki (1961). Nacido en Lima pero afincado en Sevilla desde hace varios años, Iwasaki es historiador, ensayista y articulista en varios medios de comunicación; además, ha dirigido la revista literaria *Renacimiento*. En su trayectoria literaria, que siempre se ha movido dentro de la narrativa, encontramos libros de relatos como *Tres noches de corbata* (1987), *Inquisiciones peruanas* (1994), *Un milagro informal* (2003) o *Helarte de amar* (2007); también ha publicado varias novelas: *Libro de mal amor* (2001), *Mírame cuando te ame* (2005) y *Neguijón* (2005). El libro que hemos seleccionado para su estudio, *Ajuar funerario* (2004), fue publicado por Páginas de Espuma y está compuesto por 89 microrrelatos unidos por tener una temática asociada a la muerte. Se trata de uno de los volúmenes de minificción con mayor éxito editorial en España, ya que en 2009, fecha en la que el libro había alcanzado los 50.000 ejemplares vendidos, apareció la cuarta edición del mismo, con 11 minicuentos inéditos.

El siguiente autor está afincado en Sevilla, como Fernando Iwasaki, pero nació en otra ciudad andaluza: Huelva; se trata de Hipólito G. Navarro (1961), del que hemos incluido en nuestro corpus de estudio su libro *Los tigres albinos* (2000). Otro punto de coincidencia con el autor peruano es que durante varios años Navarro dirigió una revista literaria: *Sin embargo*, dedicada al relato breve. Es en este género donde se ha desarrollado principalmente la carrera literaria de este narrador, con libros como *El cielo está López* (1990), *Relatos mínimos* (1995), *El aburrimiento, Lester* (1996), *Los últimos percances* (2005) o *El pez volador* (2008). A ellos debemos añadir la novela *Las medusas de Niza* (2000).

Los tigres albinos, publicado por la editorial Pre-Textos, forma parte de ese grupo de libros de nuestro corpus en los que encontramos tanto microrrelatos como cuentos. Lo interesante de este volumen es que los textos de ambos géneros aparecen separados en dos secciones diferentes. La primera, titulada “Inconvenientes de la talla L”, está compuesta por cuentos, doce en total, mientras que la otra parte del libro, homónima de la colección y subtitulada “Un libro menguante”, ordena de manera

decreciente dieciséis narraciones, la mayoría de las cuales se pueden considerar minicuentos. Además, la dedicatoria de esta sección, “A Monterroso, a Mrozek, pues”, es muy significativa, porque cita a dos autores considerados unánimemente como referencias de la minificción. En la antología *Ciempíes*, los microrrelatos del autor onubense están precedidos por una poética que, más que expresar su opinión sobre el género, pone de manifiesto las dificultades que encuentra al hablar de manera teórica de sus textos literarios. De todas formas, en ella encontramos interesantes reflexiones, como la que apunta como razón de que cultive el minicuento el hecho de que éste es “el género donde mejor consigo aunar todas esas pasiones: el juego, la música, la palabra” (Navarro 2005: 197).

El último de los autores nacidos en 1961 de nuestro corpus, y el segundo andaluz, es el granadino Ángel Olgoso (1961). Además de a la Patafísica, este autor ha dedicado gran parte de su carrera literaria a la narrativa. A ella pertenecen sus libros de relatos *Los días subterráneos* (1991), *La hélice entre los sargazos* (1994), *Granada, año 2039 y otros relatos* (1999) y *Los demonios del lugar* (2007). Según reconoció en una entrevista, ha cultivado el microrrelato desde principios de los años 80 (en García 2008). En 2009 publicó en la editorial Páginas de Espuma el libro *La máquina de languidecer* (2009), volumen compuesto por un centenar de minificciones. El libro de Ángel Olgoso que hemos seleccionado para nuestro corpus de estudio es *Astrolabio* (2007), publicado por la editorial Cuadernos del Vigía. Esta obra incluye 43 narraciones, de las cuales tan sólo dos superan ampliamente el límite que hemos establecido entre microrrelato y cuento.

Horrores cotidianos (2007) es el siguiente libro de nuestro corpus de estudio. Se trata de un conjunto de relatos del barcelonés David Roas (1965). Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona, Roas se ha distinguido como especialista en literatura fantástica, aunque también se ha ocupado del estudio teórico del microrrelato. En su faceta de escritor ha publicado, además del ya citado, los siguientes libros: la novela negra *Celuloide sangriento* (1996), el volumen de microrrelatos *Los dichos de un necio* (1996; ampliado en una edición digital en 2010), *Meditaciones de un arponero* (2008), que recoge sus artículos en la revista *Quimera*, el volumen de cuentos y minificciones *Distorsiones* (2010) y un último libro de microrrelatos: *Intuiciones y delirios* (2012).

Horrores cotidianos, publicado por Menoscuarto ediciones, está compuesto por 34 narraciones de distinta extensión, en la que podemos contabilizar unas dos decenas

de minicuentos. Los relatos del libro están divididos en dos secciones, “Rituales” y “Sacrificios”, y encabezados por dos citas, de Woody Allen y de Homer Simpson, que adelantan el carácter irónico de muchos de los textos del volumen. En la poética que aporta para la antología *Ciempién*, Roas compara los microrrelatos con las canciones del grupo de punk-rock Los Ramones; señala que tanto las narraciones brevísimas como los temas de los neoyorquinos se caracterizan por la velocidad y el impacto (Roas 2005: 267). Además, opina que los microrrelatos no deben “dejar indiferente al lector” y que su esencia se basa en lo metafórico y en lo simbólico (Roas 2005: 268).

La mayoría de los autores de nuestro corpus poseen una carrera literaria sólida y remunerada gracias a la publicación de sus libros en editoriales de distinto nivel. Pero también hemos querido incluir entre las obras de microrrelatos, algunos libros de escritores, normalmente jóvenes, que tienen que autoeditarse sus colecciones de minicuentos. Este sería el caso de Fabián Vique (1966), escritor argentino con una consistente carrera literaria en los márgenes de la edición profesional. Su bibliografía hasta la fecha incluye los libros de minificción *Minicuentos* (1994), *Con las palabras contadas* (2003) y *La vida misma y otras minificciones* (2007), así como el volumen de cuentos *La tierra de los desorientados* (2008).

Hemos incluido en nuestro corpus el libro *La vida misma y otras minificciones*, volumen compuesto por más de un centenar de microrrelatos. Vique publicó esta obra en Belgrado, en una edición bilingüe en serbio y castellano, pero nosotros manejamos una edición digital del mismo libro, cedida por el propio autor. A pesar de que los minicuentos de Vique no han sido publicados por grandes editoriales, se trata de uno de los autores de minificción más destacados de su generación. Prueba de ello es su inclusión en antologías como *Ciempién. Los microrrelatos de Quimera*, o la concesión de galardones como el de la edición de 1992 del certamen organizado por la emblemática revista *Puro cuento*. Además, publica sus relatos hiperbreves en su blog *De las aves que vuelan me gusta el chancho*.

El gran desarrollo y auge que ha tenido el microrrelato en los últimos años ha hecho que muchos autores jóvenes se decidan a cultivar este género. Este sería el caso de Orlando Romano (1972), escritor y periodista nacido en Tucumán (Argentina) y que ha publicado hasta la fecha libros de minificción y novelas. Los volúmenes de minificción son *Cuentos de un minuto* (1999), *Cápsulas mínimas* (2008) y *La ciudad de los amores breves* (2011); entre las novelas destaca *Perro-diablo* (2007). Además, ha publicado *Escritores preferidos de nuestros escritores* (2007), libro que recoge los

testimonios de cincuenta autores argentinos sobre sus preferencias como lectores. Sus minicuentos han aparecido en colectáneas como *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino* (2007).

La obra que hemos incluido en nuestro corpus de estudio, *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves*, fue publicada por la editorial Macedonia y en ella podemos leer 77 microrrelatos de Romano. El volumen se inicia con un prólogo en el que el autor explica las razones que lo llevaron a escribir, y se cierra con una poética, titulada “Consejos para microrrelatistas”, en la que va desgranando su opinión sobre el género en forma de indicaciones para escritores noveles. En este divertido dodecálogo, Romano repasa los ingredientes que ha de poseer todo minicuento (acción, brevedad, un buen título) y ofrece un canon de sus autores preferidos del género, y otro, y esto es lo más sorprendente, de los especialistas que él considera que hay que complacer para ser considerado un buen autor de minificciones (Romano 2008: 83). En los últimos años Romano se ha distanciado del género e incluso ha publicado en su blog varios artículos criticando la banalización que éste ha sufrido.

Otro libro más de la colección Micromundos de la editorial Thule aparece en nuestro corpus de estudio: *Del aire al aire* (2004) de Rogelio Guedea (1974). Este escritor mexicano, nacido en la ciudad de Colima, posee una sólida trayectoria literaria en la que destacan sus libros de poesía y de minificción. Del primer género podemos citar *Mientras olvido* (2001), *Fragmento* (2006) y *Kora* (2009), libro este último galardonado con el prestigioso premio Adonáis en su edición de 2008. En cuanto al microrrelato, son muy abundantes los volúmenes publicados hasta la fecha por Guedea. Entre ellos podemos citar *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005), *Para/Caídas* (2007), *Cruce de vías* (2010) o *La vida en el espejo y otros cuentos portátiles* (2012). El libro de este autor mexicano que hemos analizado, *Del aire al aire*, está compuesto por 64 microrrelatos, muchos de los cuales se deslizan hacia lo reflexivo y lo lírico.

El último libro de nuestro corpus de estudio, *El que espera* (2000), pertenece al autor más joven de los seleccionados: Andrés Neuman (1977). Sin embargo, y pese a su juventud, este escritor argentino afincado desde la adolescencia en Granada, se puede considerar un literato consagrado. Desde edad muy temprana Neuman ha ido ofreciendo una serie de libros, de prácticamente todos los géneros, que han tenido una buena acogida por parte de la crítica. De sus novelas podemos destacar *Bariloche* (1999) y *El viajero del siglo* (2009); de sus libros de poesía *Métodos de la noche* (1998) y *El*

tobogán (2002); y de sus volúmenes de cuentos *Alumbramientos* (2007) y *Hacerse el muerto* (2011).

El que espera fue publicado por la editorial Anagrama; se trata de un volumen compuesto por dos partes bien diferenciadas: la primera, que es la que hemos analizado, lleva por título “Miniaturas” y agrupa 18 microrrelatos; la segunda, titulada “Brevedades”, presenta 17 cuentos. Al final del libro hay un epílogo en el que Neuman, que también es crítico literario, reflexiona sobre la minificción y sus relaciones con el cuento. En la antología *Ciempies*, Neuman señala, en la poética que antecede a sus minicuentos y que resume el epílogo antes citado, que “la estructura – y no la extensión – es, por tanto, el factor fundamental que distingue a los microcuentos” (Neuman 2005: 287-288).

Con este capítulo hemos querido, por un lado, introducir los mecanismos de estudio del microrrelato que utilizaremos en nuestro monográfico, y por otro, presentar las obras y autores que forman parte de nuestro corpus de estudio. El repaso a las trayectorias de los escritores nos ha mostrado que, la mayoría de ellos, cultivan el relato hiperbreve de manera simultánea al cuento. Este hecho se puede comprobar en la bibliografía de los autores citados, donde son más abundantes los volúmenes de relatos breves que los de novelas y sobre todo que libros de poesía o de teatro. La cercanía de ambos géneros queda una vez más constatada, puesto que son pocos los escritores de minificción que no hayan cultivado también el cuento.

También hemos querido presentar los libros del corpus, poniendo énfasis en la ordenación de los textos, asunto en el que incidiremos más adelante, y en la presencia en los volúmenes estudiados de narraciones más extensas. Otro de los objetivos de este capítulo ha sido el de reproducir, siempre que fuera posible, la opinión de los autores sobre este género narrativo. Las opiniones han sido muy variadas, pero la mayoría tiene conciencia de la importancia de unos cuantos mecanismos en la elaboración de los minicuentos. Este punto de vista, diferente y complementario al de los especialistas nos ayudará a completar el estudio del microrrelato que estamos realizando.

4.2. EL ESTATUTO DE GÉNERO DEL MICRORRELATO

La Teoría de la Literatura ha tenido la reflexión sobre los géneros literarios como uno de sus asuntos más recurrentes y también, me atrevería a afirmar, como una de sus eternas asignaturas pendientes. Su finalidad ha sido, en gran medida, un intento constante por clasificar su objeto de estudio. En este sentido, el ambiguo y resbaladizo concepto de género ha ocupado un lugar relevante en los acercamientos teóricos al objeto estético literario. Se puede afirmar, sin caer en una exageración desmedida, que la Teoría de la Literatura ha sido, en gran parte de sus fases históricas, una Teoría de los géneros literarios.

Al ser el objeto de nuestra investigación una forma literaria concreta, consideramos que es imprescindible estudiar el estatuto genérico del microrrelato. Su desarrollo reciente y su configuración teórica aún parcial, han provocado que su definición genérica sea uno de los asuntos que quedan por resolver en el estudio de la minificción. No existe, entre los especialistas, unanimidad a la hora concretar el estatuto de género del minicuento, algo a lo que contribuyen varios factores. A la ya citada novedad del microrrelato, tanto en su cultivo como en su estudio, debemos añadir la indeterminación terminológica, su cercanía al cuento y la frecuente apropiación que encontramos en este tipo de textos de mecanismos y registros propios de otras formas literarias.

La primera parte de este capítulo se centrará en el concepto mismo de género literario, relacionándolo siempre, y desde varias perspectivas, con el objeto de nuestra tesis doctoral. Afrontaremos este acercamiento desde varios niveles complementarios que desembocarán en una definición final del estatuto genérico del microrrelato. Comenzaremos el análisis con un breve recorrido por la historia de la Teoría de los géneros literarios; no pretendemos realizar aquí un exhaustivo estudio de la evolución de este concepto, objetivo que desborda la naturaleza de nuestro trabajo, sino ofrecer un panorama de las definiciones de esta noción desde Aristóteles hasta nuestros días. También nos ocuparemos, de nuevo sin afán de exhaustividad, de algunas ideas teóricas sobre el concepto género que consideremos interesantes en relación al microrrelato. Tras ofrecer esta visión general del concepto que nos ocupa, trataremos de definir las posturas más relevantes de los teóricos de la minificción en relación con el estatuto de género de esta forma literaria. Ya podemos adelantar que existen dos opiniones bastante

diferenciadas entre los especialistas: la de aquellos que consideran al minicuento como un subgénero del cuento y la de los que lo definen como género autónomo. Completaremos esta perspectiva de los críticos con la de las marcas genéricas que aparecen en los textos y paratextos de los libros de nuestro corpus. Creemos que es interesante conceptualizar la idea que poseen los autores, en las poéticas pero sobre todo en sus textos, del estatuto genérico del microrrelato. Finalizaremos este análisis del concepto de género con una conclusión propia, realizada a la luz de las diversas teorías que hemos ido analizando, pero especialmente tratando de definir los rasgos propios del minicuento, adelantando algunas de las características que iremos observando con más detenimiento en capítulos posteriores.

En la segunda parte de este capítulo nos ocuparemos de otros temas relacionados estrechamente con la definición del estatuto genérico del microrrelato. El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de una forma narrativa, por lo que trataremos de definir la narratividad en relación con el minicuento. Nos preguntaremos, en relación a este concepto, si algunos de los textos que se suelen identificar como microrrelatos cumplen los requisitos necesarios para ser considerados narrativos, pienso en los más cercanos al poema en prosa, o incluso literarios, por ejemplo aquellos de extrema brevedad que no van más allá de la línea. Precisamente la extensión será la segunda de las nociones que introduciremos en esta parte del capítulo. Se trata sin duda del rasgo externo más identificable y a la vez más polémico del microrrelato, por lo que trataremos de ofrecer una respuesta a las preguntas sobre el límite superior, pero también inferior, que ha de poseer este tipo de relatos. Cerraremos el capítulo con otro de los caballos de batalla de la crítica especializada en la minificción: la terminología. Se trata, como han puesto de manifiesto varios teóricos, de un elemento fundamental en la definición de todo género, por lo que nos detendremos en él. Sin embargo, no queremos aumentar la estéril querrela terminológica, y trataremos de ofrecer conclusiones concretas.

Entrando ya en la historia del concepto de género que nos servirá de introducción, debemos coincidir con Miguel Ángel Garrido Gallardo, que titulaba el estudio preliminar que encabeza el volumen colectivo *Teoría de los géneros literarios* (1988) que él editó de la siguiente forma: “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” (Garrido Gallardo 1988). La historia de la genología ha sido durante siglos un comentario a la *Poética* de Aristóteles y, además, un comentario, en muchas ocasiones, incorrecto. Estas desviaciones de los exégetas del Estagirita provocaron que, durante siglos, se diera por

bueno el origen aristotélico de la conocida tríada genérica: teatro, épica y lírica. Recientemente la Crítica Literaria ha ofrecido una interpretación más correcta de la concepción de “género” que se puede extraer de las palabras de Aristóteles. Garrido Gallardo, por ejemplo, señala que Aristóteles no ofrece un esquema de las posibles obras literarias, sino una clasificación (Garrido Gallardo 1988: 11). En este mismo artículo, cuyo título citábamos anteriormente, el autor se detiene en enmendar el error de la supuesta paternidad aristotélica de la triada genérica; en la *Poética* el estagirita no se ocupa de tres, sino de dos géneros o “modos de imitación”: la poesía épica y la poesía dramática. Estos modos de imitación se clasifican a su vez, según las cualidades del objeto imitado, en tres registros: bajo, medio y alto (Garrido Gallardo 1988: 12). Schaeffer por su parte, abre su libro sobre el género literario citando, además de a Aristóteles, a Platón; según este crítico francés, Platón sí ofrece una tríada, que Aristóteles reducirá a dos, al hablar de lo narrativo, lo mimético y lo mixto. Sin embargo, y como señala Schaeffer, “Platón no habla de tres géneros literarios, sino de tres categoría analíticas según las cuales es posible distribuir las prácticas discursivas.” (Schaeffer 2006: 8).

Tras las “ambigüedades del padre fundador”, como las define Schaeffer, la genología vive unos siglos en los que se va afianzando esa tríada pseudoaristotélica y en los que encontramos varias tendencias en la definición del concepto de género. Siguiendo de nuevo a Jean-Marie Schaeffer podemos definir cuatro orientaciones metodológicas en la genología de esta amplia época: los sistemas de clasificación en árbol (Diomedes, Jean de Garlande), la enumeración empírica (Boileau), la actitud normativa (Horacio) y las teorías de los niveles de estilo (Quintiliano) (Schaeffer 2006: 18-22). En el Romanticismo se opta por una visión de los géneros literarios alejada de las preceptivas; se cree que esta noción no debe coartar en ningún momento la libertad creadora del autor.

Un teórico que aparece citado en casi todos los repasos históricos al concepto de género literario es Benedetto Croce. Este crítico italiano niega la noción de género y cree que las obras literarias sólo pueden ser entendidas individualmente. Esta opinión, contraria a la de la mayoría de los teóricos pero un referente en la genología, debe ponerse en el contexto de la oposición al Positivismo que hace Croce.

Muchos de los formalistas rusos eligieron el género literario como uno de los ejes de sus teorías literarias. Fernando Cabo Aseguinolaza repasa, en su fundamental libro *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992), algunas de las opiniones de

los teóricos formalistas sobre esta idea. Eichenbaum, recogiendo las teorías genológicas de Schlovski y Tinianov, señalaba el “carácter dinámico de los géneros” y “la autocreación dialéctica de nuevas formas” (en Cabo Aseguinolaza 1992: 187). Por su parte, Tinianov establecía la historicidad de los géneros y su inclusión en un sistema que los define como altos o bajos, antiguos o modernos (en Cabo Aseguinolaza 1992: 190). Otro de los formalistas rusos cuya aportación a la noción de género ha sido más destacada es Boris Tomachevski, que entiende el género literario como un esquema o una serie de rasgos presentes en la estructura de toda obra literaria perteneciente a esa clase. Fernando Lázaro Carreter resumió muy bien la noción de género literario de Tomachevski, definiéndolo como “un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse *rasgos* de géneros. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género” (en Estébanez Calderón 1996: 470).

Otra propuesta interesante en torno al género literario surge de la estética de la recepción. Hans Robert Jauss señala que los géneros literarios actúan como un “horizonte de expectativas” para los lectores, que poseen, ante la lectura de una obra concreta, una noción previa de ella gracias a los rasgos que definen al género en el que la obra se inscribe. A su vez, y como ha señalado Tzvetan Todorov, los géneros también son modelos de escritura para los autores (Todorov 1988: 38). A este mismo especialista le debemos algunos de los acercamientos más interesantes a la noción de género de la segunda mitad del siglo XX. Todorov distingue entre géneros históricos, noción que se acerca a “la existencia de géneros a partir de la observación de periodos determinados”, y los géneros teóricos o tipos, concepto que se basa en “la existencia de los géneros en relación a una teoría del discurso literario” (Ducrot y Todorov 2006: 178).

Siguiendo con este rápido repaso a las principales teorías de la genología, nos detendremos ahora en otro autor de gran relevancia en la Teoría Literaria contemporánea: Gérard Genette. Este crítico francés vincula el concepto de género literario a uno de los cinco tipos de transtextualidad que define: la architextualidad. Define esta noción como “el conjunto de categorías generales o trascendentes – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (Genette 1989: 9). Al contrario que el resto de tipos de transtextualidad, recordemos: la intertextualidad, la paratextualidad, la hipotextualidad y la metatextualidad, la architextualidad es la única que se define, como ha señalado Jean

Marie Schaeffer, por no vincular parejas de textos, sino por relacionarlos a través de series o grupos (en Cabo Aseguinolaza 1992: 157).

En las últimas décadas del siglo XX también se puso en relación el concepto de género literario con la teoría de los actos de habla de Austin y Searle. Según este punto de vista, y como ha señalado Fernando Cabo, “del género como conjunto de obras se pasa a entender el género como clase de actos efectuados mediante esas obras” (Cabo Aseguinolaza 1989: 232).

También es interesante la teoría de Wellek y Warren que considera el género literario como una institución. Cabo Aseguinolaza comenta esta noción y señala la necesidad de establecer qué tipo concreto de institución es el género literario; siguiendo a LaCapra la define como una “institución discursiva” (Cabo Aseguinolaza 1992: 209). Concluiremos este repaso a las definiciones de género con la que ofrece este mismo especialista, autor de uno de los acercamientos más lúcidos al tema en las últimas décadas. Para Fernando Cabo, se debe entender este concepto desde un punto de vista comunicativo, ya que “El género es una categoría pragmática y no una serie de rasgos [textuales] o una agrupación de obras” (Cabo Aseguinolaza 1992: 147). Ofrece, además, una sucinta pero, según nuestra opinión, muy acertada definición de género literario, concepto que resume como “referente institucionalizado” y al que ubica en la enunciación (Cabo Aseguinolaza 1992: 157).

Tras este breve recorrido por la historia de la noción de género literario, nos detendremos a continuación, tal y como adelantamos en la introducción de este capítulo, en algunas de las teorías principales de la genología. De nuevo debemos advertir que nuestro acercamiento no pretende ser exhaustivo, existen ya diversos estudios con esta finalidad, sino que queremos repasar algunas reflexiones generales sobre el género literario que nos puedan servir para nuestro objetivo: establecer el estatuto genérico del microrrelato hispánico.

Una de estas ideas recurrentes en la genología ha sido la de relacionar el concepto de género con los participantes en la comunicación literaria: el autor, el lector y el crítico literario. Como ya pudimos comprobar al estudiar la noción de “horizonte de expectativas” de Jauss, el género no actúa de la misma forma para el productor del texto que para el receptor. Fernando Cabo se ha ocupado de las diferencias entre lo que él llama género autorial, género de la recepción y género crítico, nociones que estructuran la última parte de su libro sobre este concepto. Para Cabo, el género debe ser estudiado como una noción pragmática y desde varias perspectivas complementarias: “El género

tiene su lugar tanto en la producción, como en la recepción, en la crítica, o en la propia forma del texto” (Cabo Aseguinolaza 1992: 146).

La primera de las tres dimensiones que cita Cabo, el género autorial, se debe entender no como estructura previa, sino como una construcción del autor en su propio texto, en el que encontramos referencias a otras obras que sirven como modelo. Este especialista define de la siguiente forma el género autorial: “Tenemos, pues, una operación de base receptiva, pero orientada a la producción; implícita en el texto, pero visible en cuanto actitud e intención (enunciada); basada en referentes previos, pero activa en la elaboración de un referente genérico *ad hoc* para la nueva obra” (Cabo Aseguinolaza 1992: 249). Schaeffer también se ocupa de este concepto y señala que se va modificando según el contexto de recepción, ya que, tal y como él indica, “la genericidad de un texto, aun siendo el resultado de una elección intencional, no depende solamente de esta elección, sino también de la situación contextual en la que la obra nace o en la que se reactualiza.” (Schaeffer 2006: 105).

La definición del estatuto de género autorial en el microrrelato quedará definido a lo largo de toda esta segunda parte de nuestro monográfico. Al ir señalando los rasgos textuales de los microrrelatos hispánicos iremos reconstruyendo la idea de género que los autores de las dos últimas décadas poseían. Por supuesto que cada escritor posee una noción diferente de lo que es un minicuento, pero al constatar qué elementos son más relevantes iremos construyendo una idea general del género autorial. En cuanto a los “referentes previos” a los que hacía referencia Fernando Cabo, en el caso del relato hiperbreve es frecuente que los autores expliciten la influencia que han recibido de los llamados “clásicos” del microrrelato (Arreola, Borges, Cortázar, Monterroso...). A estos referentes se les van uniendo ya algunos de los autores más recientes, cuyos textos se convierten en modelos para las nuevas generaciones. Con respecto a este asunto, volvemos a estar de acuerdo con Fernando Cabo, que se niega a aceptar lo que algunos teóricos han definido: que las obras epigonales siguen siempre el modelo de las “creadoras” de los géneros (Cabo Aseguinolaza 1992: 197). En el microrrelato se puede observar la plasmación de esta negación, ya que las obras más recientes han ido añadiendo mecanismos y estructuras narrativas que han terminado por definir el género. Además, la afirmación de que unas pocas obras crearan *ex nihilo* un nuevo género es insostenible; los aquí llamados libros “clásicos” de la minificción son el resultado de unos textos previos, ya definidos como “precedentes”, y fueron a la vez el abono para que obras posteriores continuaran la evolución del minicuento, que a su vez influyeron

también en los microrrelatos actuales.

El género de la recepción no se define sólo por la lectura individual, sino por los procedimientos del texto que tienen como finalidad que el lector entable el diálogo con el texto ocupando una determinada posición de recepción (Cabo Aseguinolaza 1992: 270-271). Fernando Cabo pone como ejemplo de estos procedimientos los paratextos, que en muchas ocasiones son marcas genéricas. Este crítico define el género como variable, por la variabilidad del receptor, y señala que se trata de una noción no identificable con la de “horizonte de expectativas”, sino con la de “sistema de presuposiciones” que acuñó Siegfried Schmidt, idea que “supone un proceso de socialización por parte del agente al que se refiere” (Cabo Aseguinolaza 1992: 286).

Las marcas de género en el texto y en los paratextos que orientan la posición del receptor en el microrrelato ocuparán nuestra atención más adelante. Observaremos, con ejemplos sacados de nuestro corpus de textos de ficción, cómo se construye el género de la recepción en los libros de minificción de las últimas dos décadas. Es importante adelantar aquí uno de los rasgos que definen la recepción de los relatos hiperbreves; como demostraremos en un capítulo posterior, este tipo de textos presuponen un lector avezado, capaz de comprender correctamente unos relatos que se mueven entre lo elíptico y lo sobreentendido.

El tercero y último de los conceptos en los que se detiene Fernando Cabo en su libro es en el de “género crítico”. Se trata de la configuración metadiscursiva de los géneros a través de la recepción crítica de la Literatura. Defiende “el reconocimiento de esa actividad crítica como componente fundamental de lo literario” (Cabo Aseguinolaza 1992: 310). No se puede obviar la importancia de la labor de la crítica en la configuración de los géneros. Se trata de un asunto tratado en profundidad por la crítica literaria, concedora de la utilidad del concepto de género para el estudio de la Literatura como institución.

A lo largo de nuestra tesis doctoral estamos teniendo muy en cuenta las opiniones de los especialistas en la minificción, sabedores de que cualquier análisis crítico exigente debe conocer bien sus antecedentes. El estudio del estatuto de género del microrrelato no será una excepción, y confrontaremos, como ya hemos adelantado, las dos opiniones mayoritarias de los especialistas: la de los que definen al minicuento como un subgénero frente a la de los que creen que se trata de un género independiente. La crítica especializada ha tenido, desde nuestro punto de vista, gran importancia en la difusión del minicuento. Como ya hemos comprobado, el auge del género en las últimas

décadas viene acompañado por un aumento en el interés por la minificción por parte de la crítica. No queremos afirmar que el estudio del microrrelato haya tenido más influencia en este boom que el desarrollo creativo del género, pero sí creemos que la repercusión de los libros publicados ha aumentado gracias a la delimitación teórica de esta forma literaria.

Otro rasgo del concepto de género literario cuya importancia han señalado varios especialistas ha sido la de la influencia de los cambios históricos y sociales en él. Claudio Guillén ha ponderado el carácter dinámico e histórico de los géneros, haciéndose eco de esta concepción en las teorías de autores de la época romántica como Schlegel o Schiller, iniciadores de esta tendencia (Guillén 1985: 141). Fernando Cabo reitera esta idea y entiende, citando a Siegfried Schmidt, los géneros como “fenómenos socioculturales” (Cabo Aseguionlaza 1992: 163). Este hecho determina el carácter variable de este concepto, ya que, tal y como señala Todorov, la ideología de una sociedad determina qué géneros se desarrollan en ella y cuáles no (Todorov 1988: 38-39). Coincidimos con Wolfgang Raible cuando afirma que “las normas genéricas son por tanto una convención, constituyen modelos que adquieren validez por medio de la convención.” (Raible 1988: 311).

Desde esta perspectiva, el surgimiento y desarrollo del microrrelato como género debe entenderse contextualizada en el periodo social en el que aparece: en nuestro caso la segunda mitad del siglo XX en el mundo de habla hispana. Hoy en día, en la mayoría de los países de nuestro ámbito lingüístico se ha aceptado al microrrelato como una forma literaria independiente y reconocible por una parte importante del público lector. En esta aceptación social han influido variados agentes, desde los medios de comunicación, la Universidad, las editoriales o las bibliotecas públicas. El primero de estos agentes, la prensa, se ha hecho eco, al menos en países como Argentina, México, Colombia o España, de la existencia de este género literario, que ha encontrado favorable difusión, como ya vimos, especialmente a través de la prensa escrita. Otro factor decisivo para que el minicuento se haya afianzado en nuestras sociedades ha sido sin duda el cultivo de este tipo de relatos por parte de grandes escritores. Los minicuentos de Borges, Cortázar o Monterroso, o más recientemente de José María Merino o Eduardo Galeano, han colaborado para que el género llame la atención de un amplio espectro de público, atraídos por estas figuras.

Un aspecto relacionado con esta visión de los géneros como instituciones sociales es el del canon. La inclusión de unas obras en él está determinada por diversos

factores, entre las que se cuenta la pertenencia a un género determinado. Alastair Fowler se ha ocupado de las relaciones entre género y canon literario, señalando que hay clases de textos que entran y salen de él dependiendo de la época. Esto es así porque “el repertorio de géneros activos [en un momento histórico] ha sido siempre reducido y ha estado sometido a adiciones y supresiones” (Fowler 1988: 117). Con respecto al canon, podemos señalar que, en líneas generales, los libros de microrrelatos ocupan aún lugares periféricos. A pesar de esa relevancia cada vez mayor que tiene la minificción en nuestra sociedad, apenas existen ejemplos de volúmenes de minicuentos en el canon literario hispánico. Incluso los microrrelatos de los grandes escritores a los que antes aludíamos se suelen considerar obras menores en sus trayectorias literarias. Aún le queda bastante camino por recorrer a nuestro género para acceder al canon literario, algo que, por ejemplo, sólo ha logrado el cuento literario en fechas aún recientes.

Siguiendo con estas nociones asociadas a la genología que nos pueden servir para acercarnos al estatuto de género de la minificción, vamos ahora a detenernos en las teorías de Claudio Guillén. Este autor, uno de los máximos especialistas en Literatura Comparada, advierte de la necesidad del enfoque comparatista en el estudio de los géneros literarios (Guillén 1985: 150). Si bien esta perspectiva excede los límites de nuestro trabajo, hemos dedicado un capítulo de éste a la presencia de la minificción en otras culturas. Como ya observábamos entonces, y reiteramos ahora para poner en contexto al lector, son muchos los ejemplos de libros de microrrelatos que encontramos en otros ámbitos lingüísticos. En literaturas como las escritas en inglés o en portugués existe una atracción cada vez mayor por los relatos mínimos. En todos estos casos la tradición es menor que la del minicuento hispánico, y encontramos algunos elementos diferenciadores, pero la existencia de microrrelatos en varias culturas despoja al género de la etiqueta de moda circunscrita a un ámbito reducido. Volvemos a reclamar la necesidad de un trabajo que de manera amplia y rigurosa dé cuenta de las numerosas ramificaciones de la minificción existentes en el mundo.

Otro de los ítems más comunes de la genología es el afán taxonómico observable en muchos especialistas. Las clasificaciones (triptitas, cuatripartitas, etc.) se han sucedido con los siglos sin que ninguna haya satisfecho completamente a todos los implicados. Hoy en día, los críticos prefieren estudiar géneros concretos o la genericidad de manera abstracta. Para ambas perspectivas es de gran utilidad metodológica la constatación de la existencia de varios niveles en los que distribuir las distintas formas literarias. Para terminar con este repaso general a la genología, antes de

entrar de lleno en las teorías sobre el estatuto del microrrelato, creemos que es interesante acercarnos a estas clasificaciones. Vamos a partir de la que ofrece Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), donde establece cuatro niveles de genericidad.

El primero de ellos, el nivel superior, estaría formado por lo que Guillén llama “cauces de presentación o de comunicación” (Guillén 1985: 163). Este concepto, equiparable al de *radicals of presentation* de Northrop Frye, incluye la representación, la narración y la poesía del tradicional esquema tripartito. Tras este nivel aparecerían los géneros propiamente dichos, caracterizados, según Guillén, por ser “relativamente especializados, tanto formal como temáticamente” (Guillén 1985: 165). La tercera noción sería la de las “modalidades literarias”, de carácter “adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra” (Guillén 1985: 165). Como ejemplos de estas modalidades aparecen en el libro de Guillén la parodia, la sátira, la ironía o la alegoría. El cuarto y último de los niveles de genericidad sería el de las “formas de representación”, definidas como “procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura.” (Guillén 1985: 165). En algunas ocasiones estas formas adquieren el carácter de género, como ocurrió, como aduce el autor, con el diálogo en el Renacimiento.

Esta clasificación, a pesar de su utilidad, no es absoluta, y existen numerosos conceptos que quieren definir ámbitos más o menos concretos de la genericidad. En muchos casos estas nociones son meros sinónimos, que utilizan términos diferentes, pero existen otros que buscan acotar los conceptos más generales. Uno de los términos que más desarrollo ha tenido ha sido el de “subgénero”, definido por Marie-Laure Ryan de la siguiente forma: “Cuando dos géneros tienen un conjunto común de reglas, pero uno de ellos presenta requisitos adicionales, debe entonces considerarse éste como un subgénero del otro” (Ryan 1988: 260). Como vemos, la definición es un tanto ambigua, ya que se refiere a unos “requisitos adicionales” difíciles de concretar. La ambivalencia de los conceptos de género y subgénero se puede observar en las teorías del microrrelato, hecho que podremos constatar en el repaso que a continuación vamos a realizar a los acercamientos críticos al estatuto genérico de la minificción.

Como ocurre con toda forma literaria cuya definición teórica es dudosa, el estudio del microrrelato se encaminó pronto a definir el estatuto genérico de este tipo de textos. Su cauce de representación parece a priori quedar claro: la narración. De todas formas, en muchos casos pueden existir dudas sobre la narratividad de los textos

ubicados dentro de la minificción, como estudiaremos más adelante en este mismo capítulo. Una vez definida la nueva forma como narrativa, los especialistas tienen que afrontar la disyuntiva siguiente: estamos ante un nuevo género literario independiente o, por el contrario, se trata de un tipo de texto subordinado a un género ya existente. En la teoría del microrrelato encontramos críticos que defienden ambas posturas. Comenzaremos repasando los acercamientos que han definido al minicuento como un subgénero, para después ocuparnos de los que han optado por la independencia genérica del mismo.

A ninguna de las dos partes de esta diatriba les pasa por alto la cercanía del microrrelato al cuento literario. Su proximidad es tal que ambas posturas comparan al relato hiperbreve con este género, ponderando unos sus diferencias y otros la ausencia de ellas. Los que consideran que el minicuento es un subgénero lo suelen definir como un tipo concreto de cuento literario. Esta es la postura que defiende el escritor y teórico David Roas en uno de los estudios más clarividentes sobre el estatuto de género de la minificción. Este artículo, titulado “El microrrelato y la teoría de los géneros” (Roas 2008), fue originariamente una conferencia pronunciada por Roas en el IV Congreso de Minificción, celebrado en Neuchâtel en 2006, que causó cierta polémica entre los especialistas asistentes al evento.

El objetivo principal de este artículo es defender la teoría de que el microrrelato es un tipo de cuento literario, algo que Roas reitera desde la primera página: “esta forma narrativa que hemos dado en llamar “microrrelato” no es otra cosa que una variante más, entre muchas posibles, del cuento literario” (Roas 2008: 47). Durante el resto de páginas irá apoyando esta afirmación siguiendo un mismo itinerario: demostrar cómo los principales rasgos que se han ido postulando como propios de esta forma literaria no son exclusivos de ella, sino que también aparecen en el cuento. De esta forma, el artículo de Roas se convierte en una exhaustiva caracterización del microrrelato, si bien el objetivo es señalar los errores de los teóricos de la minificción y mostrar sus coincidencias con los especialistas del cuento literario.

Comienza el teórico barcelonés aceptando, aunque con reparos, el término “microrrelato”, que según él no tiene su base en unos rasgos textuales diferenciadores, sino en “un acuerdo social” (Roas 2008: 48). Repasa las principales características (discursivas, formales, temáticas y pragmáticas) que se suelen adscribir al minicuento, señalando su coincidencia con las del cuento. Sin embargo, Roas reconoce que estos rasgos “se intensifican al máximo en el microrrelato y generan su hiperbrevedad”;

además, indica que esta forma literaria suele tener un “valor metafórico” y que en ella se produce una “desrealización de la historia” (Roas 2008: 53). Roas parece abrir una puerta a una diferenciación del microrrelato, pero rápidamente la cierra reiterando que estas características no aparecen únicamente en el minicuento.

La misma idea es repetida por este especialista en relación a otros rasgos como la caracterización de los personajes, la intertextualidad o el hibridismo. Además de mostrar cómo estas características coinciden en microrrelato y cuento, se opone Roas a algunas de las propiedades que los especialistas han querido ver en la minificción. Rechaza de pleno el supuesto carácter fragmentario de los minicuentos y defiende su autonomía, tesis con la que coincidimos plenamente. También critica Roas cómo algunos textos brevísimos, especialmente los de una o dos líneas, definidos como microrrelatos, adolecen de la ausencia de uno de sus rasgos básicos: la narratividad. Otro de los temas de los que se ocupa en este artículo es de los ambiguos límites de extensión y de los orígenes de la minificción, tema en el que reclama, y utiliza, un enfoque comparatista. Antes de citar varios ejemplos de relatos hiperbreves en la literatura de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, retoma Roas su tesis inicial de la ausencia de autonomía del microrrelato, que define como “una variante más del cuento” (Roas 2008: 66).

“El microrrelato y la teoría de los géneros” de David Roas es, desde nuestro punto de vista, uno de los acercamientos más lúcidos al estudio de esta forma literaria. Conoce muy bien Roas las teorías de la minificción y las del cuento literario, y las contrapone con sagacidad y espíritu crítico. En lo que se refiere a su postura de considerar al microrrelato como variante del cuento, Roas argumenta excepcionalmente su tesis, aunque creemos que existen ciertas ambigüedades, mínimas eso sí, que nos pueden llevar a un cuestionamiento de su posición teórica. Ya citábamos ciertos rasgos que el autor identifica en el relato hiperbreve y que rápidamente se apresura a calificar como no exclusivos de esta forma literaria. Apunta que estas características “se intensifican al máximo” (Roas 2008: 53), lo que nos podría llevar a preguntarnos sobre si esa diferente intensidad podría justificar una posición que considerara al microrrelato como un género independiente al cuento. Reconoce Roas que la minificción se caracteriza por su hiperbrevedad, aunque no la considera un elemento de gran importancia en la definición de un género, como señala en este párrafo: “Como la brevedad en el cuento, la hiperbrevedad en el microrrelato no es una característica fundamental, sino la directa consecuencia de su estructura” (Roas 2008: 62). Esta

refutación de la brevedad extrema como marca de género abre, sin embargo, una nueva pregunta al hilo de la afirmación de que el minicuento tiene una estructura determinada: ¿puede este rasgo, el poseer una estructura diferenciada, definir al microrrelato como género autónomo? Nosotros creemos que sí.

Tras analizar en profundidad la propuesta de David Roas, nos vamos a referir a continuación a los trabajos de otros especialistas que no consideran la minificción como un género independiente. Citaremos en primer lugar a Antonio Planells, autor de uno de los primeros artículos en los que un teórico español se ocupaba del microrrelato (Planells 1992). En este artículo, publicado en 1992, Planells define al minicuento como un subgénero del cuento; al igual que hará David Roas una década y media después, este autor se apoya para su definición de la minificción en las teorías de especialistas anglosajones. Según Planells, en este ámbito cultural, al contrario de lo que sucede en el hispánico, la mayoría de los críticos identifican al *short short* como un subgénero del cuento y son pocos los que le otorgan estatuto de género. Uno de los estudiosos más perspicaces de la minificción, Domingo Ródenas, también ha mostrado sus reticencias a definir el microrrelato como un género independiente. Ródenas se ha adherido a la opinión de los que lo consideran como una variante del cuento (Ródenas de Moya 2007: 68).

La mayoría de los autores de minificción contemporánea optan por considerar al microrrelato como una forma literaria independiente, con rasgos propios. Existen, sin embargo, algunas excepciones que reniegan de esta forma literaria, como en el caso que comentamos en el capítulo anterior de Andrés Ibáñez, o que consideran los relatos brevísimos que escriben como formas pertenecientes a otro género literario, como ha analizado Violeta Rojo en la obra de varios autores venezolanos (Rojo 2009: 22). Algunos de los autores de nuestro corpus han explicitado, mediante las poéticas que analizamos en el capítulo precedente, su opinión sobre el estatuto genérico. Un ejemplo de ello es el hispano-argentino Andrés Neuman, que, tal y como ha señalado Francisco Álamo en su acercamiento a los escritos teóricos de este autor sobre la minificción y el cuento, concibe el microrrelato como un subgénero (Álamo Felices 2003), afirmación que podemos encontrar en el epílogo de *El que espera* (Neuman 2000: 140).

Frente a estos especialistas y escritores que consideran al minicuento como un subgénero, la mayoría de los teóricos del microrrelato lo definen como un género independiente. David Roas, en el artículo que hemos analizado anteriormente, afirma que esta opinión es la más extendida, y cita diez teóricos que han defendido esta

posición (Roas 2008: 49). Nosotros repasaremos algunas de estos acercamientos que han respaldado la consideración del minicuento como un nuevo género literario.

David Lagmanovich ha señalado que, con respecto al cuento, el microrrelato no es un género diferente tan sólo por su extensión, sino también por un cambio en su estructura. Defiende Lagmanovich que, mientras que el cuento suele tener una estructura de exposición-complicación-clímax-desenlace, en el relato hiperbreve todo parece desenlace (Lagmanovich 1999). Por su parte, Fernando Valls, en uno de sus primeros artículos sobre este tema, también partía de la consideración del microrrelato como género literario (Valls 2001: 643).

Irene Andres-Suárez coincide con estos especialistas al considerar al microrrelato como un género independiente; señala esta profesora que el relato hiperbreve es una evolución del cuento literario, del que no es un subtipo (Andres-Suárez 2007: 22). Pero además de esta tesis, coincidente con gran parte de los teóricos de la minificción, esta especialista propone un contexto genérico diferente. Entiende Andres-Suárez el término minificción como un hiperónimo, como una supracategoría genérica que agruparía todos los géneros brevísimos. Dentro de la minificción estarían tanto las formas narrativas, como el minicuento o la fábula, como las no narrativas, como el poema en prosa o el bestiario (Andres-Suárez 2007: 18-21). Reconociendo la validez teórica de esta perspectiva, creemos que su aplicación metodológica es difícil de aceptar hoy en día. Actualmente, para muchos especialistas, y también para nosotros, los términos “microrrelato” y “minificción” son sinónimos, que se pueden intercambiar en casi todas las situaciones. Además, dudamos de la pertinencia de englobar en una supracategoría todos los géneros literarios de extensión mínima. También habría que aclarar por qué dentro de la minificción se pueden encuadrar sólo los textos en prosa, como propone Andres-Suárez (Andres-Suárez 2007: 20), y no géneros líricos y dramáticos de extensión breve.

Completaremos esta revisión de las principales teorías sobre el estatuto genérico del microrrelato comentando el interesante artículo de José Luis Fernández Pérez titulado “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano” (Fernández Pérez 2005). Este autor se propone, como él mismo señala, comprobar si al extremar la economía de recursos propia del cuento, el relato hiperbreve se configura como una entidad genérica diferenciada de éste. Para llegar a este fin, Fernández realiza un pormenorizado estudio de los rasgos formales y pragmáticos del minicuento. El artículo toma como corpus de estudio unos treinta

microrrelatos aparecidos en la antología *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990) de Juan Armando Epple.

Sin entrar ahora en el profundo análisis que del microrrelato realiza José Luis Fernández, iremos citando sus teorías en los siguientes capítulos de nuestra tesis, sí que queremos llamar la atención de lo acertada de su perspectiva de definición del género. Para este crítico, los elementos diferenciadores del microrrelato como forma literaria autónoma se pueden observar principalmente en el tipo de lector que implica, avezado en la recepción de textos literarios, y en las exigencias que su extrema brevedad impone a los autores. Según este especialista la concisión y la naturaleza elíptica del relato hiperbreve no son meros rasgos, sino que se erigen como “la evidencia de la mutación estructural que ha operado sobre el paradigma del cuento [...] y la base formal sobre la que construye su identidad el microcuento” (Fernández Pérez 2005).

Tras éste repaso tanto por las teorías sobre el género como a las que se centran en esta noción en el microrrelato y antes de concretar nuestra propuesta, creemos que es necesario ocuparnos del estatuto genérico que tiene este tipo de narración para los autores de nuestro corpus. Partiremos para ello tanto de las referencias explícitas que podemos encontrar en los textos y paratextos, como de otras marcas extratextuales.

Algunos de los máximos especialistas en genología, como por ejemplo Fernando Cabo (Cabo Aseguinolaza 1992: 270) y Gérard Genette (Genette 1989: 13), han incidido en la importancia de los paratextos en la concepción de género que el autor, o el editor, quiere proponer al lector. Es muy habitual que los títulos o, de manera más frecuente, los subtítulos de las obras literarias expliciten el género al que pertenece, según el autor o el editor, el libro que presentan. Este hecho se ha convertido en una convención en la literatura que algunos han utilizado para crear expectativas erróneas o al menos conflictivas. Este sería el caso, por poner dos ejemplos, de *La gran novela sobre Barcelona* (1997), colección de relatos de Sergi Pàmies, o de *Microfictions. Roman* (2007) de Régis Jauffret, volumen en el que encontramos microrrelatos, como anuncia el título, y no una novela, como señala el subtítulo. Otro aspecto que señala Genette con respecto al título es que éste se convierte en una marca de género, al crearse una tradición en la que las formas literarias que pertenecen a la misma clase se titulan de manera similar (Genette 1989: 50). Al ocuparnos del título en la minificción veremos los rasgos que comparten, tanto los de los volúmenes como los de los relatos, y si podemos encontrar un modelo común. En cuanto al valor de la opinión del autor para establecer el género de su texto, Domingo Ródenas recuerda que no se puede definir

una obra literaria según la intención de su creador, pero señala como excepción “los raros casos en que dicha intención se hace palmaria mediante algún tipo de paratexto” (Ródenas de Moya 2007: 74).

En nuestro corpus de libros de estudio tenemos varios ejemplos de cómo el lector puede tener una idea de lo que va a encontrar en el volumen, sin pasar siquiera de la portada. Tenemos casos en los que existe una referencia directa al microrrelato, citando alguno de sus sinónimos en el título: *La vida misma y otras minificciones* de Fabián Vique, o en el subtítulo: *La glorieta de los fugitivos: minificción completa* de José María Merino o *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves* de Orlando Romano. Otros títulos o subtítulos, los de algunas de las colecciones que mezclan los dos tipos de relatos, se refieren a los textos como “cuentos”, ubicándolos en una tradición concreta; este sería el caso de *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos* de Andrés Ibáñez o de *Cuentos del lejano Oeste* de Luciano G. Egido. En el libro de Marco Denevi de nuestro corpus, *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, encontramos un subtítulo con una doble referencia genérica, a los mitos, y temática, al erotismo. Es habitual en los libros de minificción que los autores ofrezcan en el título un sintagma que busca definir los textos presentes en el volumen; entre nuestras obras encontramos desde el neologismo *Articuentos* de Juan José Millás, a otros títulos que inciden en la brevedad de los relatos, *Historias mínimas* de Javier Tomeo o el ya citado *Cápsulas mínimas* de Orlando Romano.

Como vemos, la genericidad es uno de los componentes que con mayor frecuencia aparece en los títulos de los libros de la minificción. Creemos que el hecho de que algunas obras muestren en sus títulos su pertenencia al minicuento no es baladí; no olvidemos que en las portadas se produce el inicio de la comunicación diferida que se establece entre emisor y receptor. El hecho de que algunos autores orienten al lector a considerar su libro dentro de la minificción es una muestra del asentamiento de este género como forma independiente y reconocible por el público.

Pero no sólo en las portadas de los volúmenes hallamos estas referencias al género al que pertenece el texto; otros paratextos, como las dedicatorias, suelen expresar, de manera indirecta, la forma literaria en la que el autor inscribe el texto. Lo hacen incluyendo al microrrelato o al libro en una tradición mediante la referencia a un autor importante en la historia de la minificción. Un ejemplo muy claro de ello lo tenemos en la dedicatoria que Hipólito G. Navarro incluye al comienzo de la segunda parte de su libro *Los tigres albinos*: “A Monterroso, a Mrozek, pues”. El hecho de que

esta segunda sección del libro, que está compuesta por minicuentos frente a los relatos más extensos de la primera sección, esté dedicada a dos autores tan destacados en el cultivo del microrrelato como Augusto Monterroso y Slawomir Mrozek, nos lleva a pensar que el autor quiere incluir sus textos en la tradición genérica de la minificción. Encontramos más casos en nuestro corpus de libros o minicuentos ofrecidos a otros autores del género: Gabriel Jiménez Emán le dedica *El hombre de los pies perdidos* a su compatriota y colega Luis Britto García; José María Merino cita en cada uno de sus “Diez cuentines congresistas” a autores o especialistas de minificción presentes en el congreso en el que las narraciones fueron escritas. Por supuesto, no podemos obviar que muchos de los microrrelatos están dedicados a escritores de otras formas literarias o a amigos y familiares de los autores, pero este hecho no invalida, desde nuestro punto de vista, que las dedicatorias a otros escritores de minificción se conviertan en marcas de género de las obras.

Como señalaba David Roas, la intertextualidad no se puede considerar un rasgo exclusivo del minicuento, ni necesario para que una narración sea definida como microrrelato (Roas 2008: 54-55). Debemos reconocer su importancia en la minificción, como comprobaremos en su momento, pero no creemos que su presencia en un relato baste para definir a éste como minicuento. Sin embargo, existe una parodia concreta que se puede considerar casi como una marca del género: la de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. De nuevo no estaríamos, obviamente, ante un elemento presente en todos los libros, sin embargo, podemos comprobar que la inmensa mayoría de textos que parodian el texto del autor guatemalteco pertenecen a esta forma literaria. La reformulación de la brevísima ¿narración? de Monterroso se ha convertido en un rito casi obligatorio para los escritores de minificción. Son muchísimas las parodias que se han sucedido de este texto, tal y como demostró Lauro Zavala en su libro *El dinosaurio anotado* (2002). En nuestro corpus encontramos este ejercicio, tan ligado a la historia de la minificción, en los libros de Hipólito G. Navarro, David Roas, José María Merino y Luisa Valenzuela. Nos detendremos en estos microrrelatos al tratar la intertextualidad.

Junto con estas referencias paratextuales, los autores de minificción, en algunas ocasiones, incluyen también menciones explícitas al género en sus narraciones. No son muy frecuentes, pero en nuestro corpus podemos ver alguna de ellas. En algunos minicuentos encontramos ecos autobiográficos de los autores o referencias metaliterarias; un ejemplo de lo primero serían los personajes que se describen como escritores de minificción. Tenemos varios ejemplos de ello en el libro *Con tinta sangre*

de Juan Armando Epple, en concreto en “La batalla de los géneros” (Epple 2004: 90) y en “Las vidas de nuestros días” (Epple 2004: 95). Un caso de los microrrelatos metaliterarios, tendencia bastante común como comprobaremos, en la que existe una mención explícita a la pertenencia del texto a la minificción se da en “Una de misterio” de Luisa Valenzuela (Valenzuela 2008: 103). De naturaleza diferente son las referencias al género que encontramos en la sección “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)” que se incluye en la recopilación de la minificción completa de José María Merino. En esta parte del volumen, aparecen una serie de microrrelatos que forman una suerte de poética ficcional del minicuento y en los que, como es natural, las referencias al género son más directas.

Además de por estas marcas genéricas paratextuales y textuales que acabamos de ver, la presentación de un libro al público lector como perteneciente a la minificción viene determinada también por elementos que podemos llamar “extratextuales”. La obra literaria es un objeto cultural en el que influye directamente la industria editorial. La importancia de los editores en la formación del género autorial no debe ser desdeñada, ya que en muchas ocasiones influye en el horizonte de expectativas del lector. Centrándonos en la minificción, un caso claro de ello lo tenemos en las colecciones dedicadas al minicuento, por ejemplo Micromundos de la barcelonesa Thule. En esta serie han aparecido libros de microrrelatos canónicos, como *Falsificaciones* de Marco Denevi o *Crímenes ejemplares* de Max Aub, junto con otros de autores más recientes. Un lector interesado en la minificción puede acoger cada volumen de esta colección como un nuevo caso de obra perteneciente a este género, y en la mayoría de las dos decenas de libros publicados hasta la fecha no se equivocará. Sin embargo, esta marca implícita de género no siempre se cumple, y en Micromundos encontramos volúmenes, como *Amador* (2005) de Rafael Courtoisie, compuestos por textos que en modo alguno son microrrelatos.

Otro elemento extratextual que puede influir en el horizonte de expectativas del lector son las opiniones del propio autor sobre el género de su libro. En este caso, más que cómo autor, habría que considerarlo como crítico, ya que al igual que hacen estos ofrece una visión externa del género de su obra. Ejemplos de este tipo los encontramos en las poéticas que los autores ofrecen sobre el género, y que muchas veces están escritas en relación a uno de sus libros, y en las declaraciones en entrevistas, donde se les suele pedir que definan los rasgos que a su juicio posee la minificción.

Una vez repasadas las distintas posturas, tanto de los teóricos como de los

escritores, sobre el estatuto de género del microrrelato, vamos a concretar nuestras propias reflexiones. En primer lugar queremos dejar claro que en un tema tan resbaladizo como éste, en el que podemos encontrar opiniones contrapuestas, es importante más que nunca no caer en lo dogmático y aceptar las posturas contrarias como posibles. A pesar de ello, creemos que es necesario dejar clara nuestra perspectiva sobre el estatuto de género del microrrelato, ya que se trata de algo necesario para avanzar en nuestro estudio de la minificción.

Comencemos, en primer lugar, por aquello en lo que están de acuerdo todos los teóricos: la cercanía del relato hiperbreve al cuento literario. Esta relación es para unos de autonomía, mientras que para otros es de dependencia, definiendo estos últimos al microrrelato como un subgénero del cuento. Otra idea que comparten tanto unos como otros a este respecto es que este tipo de narraciones posee ciertos rasgos diferentes a los del cuento canónico. En este caso las diferencias suelen ser de matiz, puesto que lo que para algunos justifica considerar al minicuento como género, para otros sólo lo convierte en una de las variantes del cuento literario, teoría que, como hemos visto, defiende David Roas en su artículo (Roas 2008). Detengámonos en esta relación, polémica y decisiva para definir el estatuto de género de la narrativa brevísima, entre el microrrelato y el cuento literario.

Como ya señalamos al comienzo de este capítulo, la historia de la Literatura es una sucesión de cambios y sustituciones en los géneros cultivados de una época a la siguiente. Son pocas las formas literarias que han mantenido sus características homogéneas durante varios siglos. En este continuo cambio, a menudo han aparecido nuevos géneros desgajados de formas tradicionales y que presentaban una modificación en algún aspecto determinado. Miguel Ángel Garrido se refiere al carácter secundario de los géneros en su origen: “El género, como forma histórica, ha nacido en un momento dado, sin duda casi siempre como una forma límite de otro género preexistente” (Garrido Gallardo 1988: 22). Esta idea coincide con Todorov, que señala que “un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov 1988: 34). Ambas opiniones se pueden relacionar con el nacimiento del microrrelato, en el que es patente la influencia del cuento, pero también de otras formas literarias como el poema en prosa, la fábula, el bestiario, etc. Pero como vemos, la subordinación de un género a otro es algo habitual en los orígenes de las nuevas formas literarias; según va adquiriendo mayor desarrollo y rasgos diferenciadores se va acercando a poder ser

considerado un género independiente. De nuevo surge la pregunta sobre si los matices que separan al microrrelato del cuento justifican que se le considere un género.

Esta estrecha relación entre el cuento y el relato hiperbreve también ha sido objeto de estudio de los teóricos de la minificción. Además de opiniones como las ya comentadas de David Roas o de Irene Andres-Suárez, podemos señalar la lúcida reflexión de Adriana Berchenko, que recordaba que, al igual que el microrrelato se intenta definir en oposición (o relación) al cuento literario, este género fue en su día caracterizado confrontándolo con formas literarias de mayor tradición como la novela o el poema (Berchenko 1997: 45). Esta cercanía entre ambos tipos de narraciones llevó a Juan Armando Epple a establecer dos tendencias en los minicuentos: por un lado los que comparten todas las características del cuento literario, salvo la extensión; y por otro los que poseen los rasgos distintivos de la minificción (Epple 1996). Esta breve tipología muestra bien a las claras la dependencia del cuento en la teorización sobre el microrrelato, pero creemos que se trata de una taxonomía estéril, poco útil para clasificar los minicuentos.

Pensamos, en definitiva, que no se puede obviar la importancia del cuento literario en la formación y desarrollo del microrrelato, pero también consideramos que esta influencia, habitual, como hemos comprobado, en la historia de la Literatura, no debe crear complejos a la hora de defender el estatuto genérico del minicuento. A continuación expondremos sucintamente los rasgos que, desde nuestro punto de vista, hacen del microrrelato un género. Tan sólo nos detendremos en los que lo caracterizan frente a formas fronterizas, especialmente el cuento, y dejaremos para los capítulos siguientes de nuestra tesis su estudio pormenorizado.

El primero de los rasgos definitorios en el que nos detendremos es el de la brevedad. Se trata de un elemento difícilmente mensurable: todos estamos de acuerdo en que el microrrelato es por definición un texto literario de breve extensión, pero este consenso se pierde al establecer un límite cuantificable. Algunos especialistas han soslayado este criterio por ser demasiado obvio y por no provocar implicaciones profundas en la escritura de una forma literaria. Pero ¿realmente podemos desdeñar su importancia? Desde nuestro punto de vista creemos que la brevedad no se debe ver como una imposición al autor, sino como una elección: el escritor de un relato elige presentar la historia que va a narrar de una manera determinada, seleccionando una focalización, una perspectiva, unos elementos estilísticos y también unos límites. Estos límites, la extensión, determinan el ritmo narrativo, la estructura o la cantidad y función

de los personajes, que serán diferentes, por poner un ejemplo ajeno a nuestro género, si el relato es un cuento o si es una novela corta. De esta forma, y volviendo al microrrelato, creemos que su brevedad es una marca genérica, pero no tanto por diferenciarlo de otro tipo de narraciones de manera externa, sino porque va a determinar la naturaleza del relato y sus mecanismos narrativos.

Un elemento en el que, desde nuestra perspectiva, se observa de manera muy clara una diferencia tangible entre el minicuento y otros géneros literarios es en su estructura. Partamos de las interesantes reflexiones sobre este asunto de Andrés Neuman en el epílogo de su libro *El que espera*. Este escritor y teórico hispanoargentino señala lo siguiente: “La estructura – y no la extensión- es, por lo tanto, el factor fundamental que distingue a los microcuentos” (Neuman 2000: 139). Para ejemplificar esta aseveración, Neuman señala que en los microrrelatos se prescinde de la estructura habitual de planteamiento-nudo-desenlace, de tal forma que se difuminan estas partes (Neuman 2000: 140). Coincidimos plenamente con esta tesis que ofrece Neuman desde su perspectiva de creador y que nosotros podemos observar como lectores o críticos. En un microrrelato apenas hay cambios, se tiende hacia la unidad tanto en el espacio, en el tiempo o en los personajes. Por supuesto ha de haber progresión en la historia narrada, ingrediente imprescindible en todo relato, pero la trama siempre sigue una misma línea, con mayores o menores sorpresas, pero sin desdoblarse nunca. Juan Armando Epple lo define bien cuando señala que lo propio de la minificción es poseer una “situación narrativa única” (Epple 1996). A lo largo de nuestro ensayo iremos analizando con mayor detalle esta tesis, que aquí sólo planteamos para apuntalar la autonomía genérica del microrrelato.

La brevedad del género puede estar en la génesis, o al menos favorecer, de otra de las características que lo definen: su tendencia hacia la experimentación y el hibridismo. La relativa juventud del género y su escasa extensión favorecen que los autores se decidan a disponer en el microrrelato juegos de palabras, parodias de otras obras literarias, finales sorprendidos, etc. Este aspecto puede, por un lado, derivar en textos con una mera finalidad lúdica o humorística, lo que convierte muchas veces a los supuestos minicuentos en meros chistes o juegos de ingenio sin componente literario. Sin embargo, muchos autores saben sacar partido a las posibilidades de experimentación narrativa que favorece el microrrelato, utilizando el humor sin caer en la gracia fútil y las tramas sorprendentes sin desembocar en una mera pirueta intelectual. Un ejemplo de ello lo tenemos, por ejemplo, en los relatos hiperbreves del libro

Horrores cotidianos de David Roas, donde se utiliza la ironía y son frecuentes las referencias culturales en relatos perfectamente contruidos.

Además de estas características textuales que hemos señalado, y de otras que iremos viendo, existen elementos pragmáticos que diferencian a la minificción del resto de géneros literarios. Como han apuntado muchos especialistas, recordemos por ejemplo el artículo de José Luis Fernández comentado anteriormente (Fernández Pérez 2005), la recepción del microrrelato no es igual a la que realizan los lectores de cuentos. En primer lugar, ha de poseer mayor competencia lectora, por el carácter elíptico de la narración y por las frecuentes referencias intertextuales. La concentración argumental de este tipo de relatos hace que su lectura sea más breve, pero también más exigente por la condensación semántica que existe en los minicuentos y que reclama un lector atento, que no baje la guardia en ningún momento, tal y como ha puesto de manifiesto Domingo Ródenas (Ródenas de Moya 2008b: 6). Volvemos a remitirnos a capítulos posteriores donde expondremos con mayor profundidad nuestras tesis sobre la recepción del microrrelato.

Como vemos, existen, desde nuestra perspectiva, elementos suficientes para considerar al relato hiperbreve como una forma literaria independiente, como un género. De todas formas volvemos a reiterar que no creemos que su estatuto genérico deba ser considerado un tótem sagrado. Preferimos remitirnos a la opinión común de que el microrrelato es un tipo de narración con rasgos propios y aceptada socialmente; definirla como género o subgénero es relativo y depende del nivel de abstracción de cada acercamiento teórico.

Tras este análisis del estatuto genérico del microrrelato, y tal y como anunciábamos en la introducción de este capítulo, nos vamos a ocupar de algunos temas colindantes con el del género. El primero de ellos será el de la narratividad de los minicuentos. Ya hemos definido nuestra forma literaria como narrativa, pero aquí delimitaremos este concepto y si sus límites incluyen a todos los textos presentados como microrrelatos. Debemos recordar, como hacen Fernando Cabo y María do Cebreiro Rábade, que la narratividad no se circunscribe sólo a lo literario, sino que es un concepto más amplio que implica otras manifestaciones culturales (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar 2006: 179).

Este concepto, al que volveremos más adelante, está estrechamente relacionado con el de 'literariedad' (*literaturnost*) acuñado por los formalistas rusos. Para estos teóricos, el objetivo de la ciencia literaria no debía ser la Literatura en sí, sino la

literariedad, noción que remite a los rasgos que hacen que un texto dado sea literario. Si la narratividad es un requisito imprescindible para cualquier microrrelato, la literariedad sería una exigencia aún más básica y que, a pesar de su obviedad, ha de darse en todos los minicuentos.

Luis Barrera Linares se hizo, en un artículo publicado en el primer monográfico que *Quimera* dedicó a la minificción, una pregunta a este respecto que anunció en el título de su aportación: “¿Son literarios los textos ultracortos?” (Barrera Linares 2002). Este autor repasa las características de los microrrelatos, proponiendo algunas que inciden en su rasgo esencial de textos literarios. Ente ellas estaría la necesidad de tener un autor individual y conocido y su distinción ontológica con respecto al chiste. Muchos minicuentos tienen un fuerte carácter humorístico, lo que ha provocado que algunos lectores, poco conocedores de la verdadera esencia de este género, lo confundan con el chiste. Como señala Luis Barrera, elementos como el tipo de lenguaje utilizado o el medio de difusión empleado, oral para el chiste y escrito para el microrrelato, determinan las diferencias entre ambos. Concluye el autor indicando que el nivel de literariedad de la minificción se construye, de manera más acusada que en otros géneros literarios, de manera conjunta entre el autor, el texto y el lector (Barrera Linares 2002). Luis López Molina, en su introducción a los microrrelatos de Gómez de la Serna, coincide con esta idea (López Molina 2005: 32).

Una vez establecida la literariedad como primer criterio básico, el microrrelato es un texto literario o no es tal, volvamos al requisito de la narratividad. La mayoría de los teóricos han basado sus definiciones en dos elementos: la brevedad y la narratividad. El carácter narrativo del minicuento ha sido explicitado, por ejemplo, por David Roas, que lo ha situado como el primero de sus rasgos discursivos (Roas 2008: 50). David Lagmanovich añade a la brevedad y a la narratividad otra característica que ha de darse en todo microrrelato y que también se obvia a menudo: su ficcionalidad (Lagmanovich 2006: 85). Irene Andres-Suárez es tajante en este aspecto y señala que “no hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos” (Andres-Suárez 2007: 18).

Estas dos características básicas de la minificción, su carácter narrativo y su mínima extensión, no siempre han sido valoradas de la misma forma. El hecho de que lo más llamativo de los microrrelatos sea su hiperbrevedad ha provocado que, en muchas ocasiones, se tuviera mayor lasitud al comprobar la narratividad. Esto ha significado un

flaco favor a la definición del minicuento, entendido a menudo por muchos lectores como un texto breve sin más. José María Merino ya rechazó este “todo vale mientras sea breve” que podemos encontrar, especialmente, en algunas antologías de minificción (Merino 2004). En ellas, pero también en libros de autor único, observamos textos brevísimos en los que no hay personajes, ni trama, ni desarrollo temporal; en definitiva, son textos que carecen de narratividad y por lo tanto no pueden ser presentados como microrrelatos.

Apostamos por diferenciar, como han hecho muchos especialistas, entre los minicuentos y el resto de textos de extensión breve pero no narrativos. Estos podrían ser incluidos en una supracategoría definida por varios teóricos como “microtextos”, donde cabrían los aforismos, las greguerías, los refranes y, por qué no, los microrrelatos. Estos textos también formarían parte de la minificción, tal y como entiende este concepto Irene Andres-Suárez, pero no desde nuestro punto de vista, ya explicado con anterioridad, ya que lo concebimos como sinónimo de minicuento.

Domingo Ródenas es otro de los especialistas que ha incidido en la brevedad y en la narratividad como criterios definitorios básicos para esta forma literaria (Ródenas de Moya 2007: 70). Dejando a un lado sus reflexiones sobre la brevedad, de la que nos ocuparemos más adelante, creemos que es útil, para acabar de definir esta noción, reproducir y comentar, en relación con el microrrelato, los cinco elementos discursivos que según Ródenas ha de tener todo texto narrativo y que toma de Jean-Michel Adam (Adam 1992). El primero de estos criterios es “la temporalidad como sucesión de acontecimientos” (Ródenas de Moya 2007: 70); ya hemos señalado que todo minicuento ha de poseer progresión temporal. A pesar de que muchos de ellos parecen ocuparse de un instante detenido, el tiempo de la historia nunca es el mismo al inicio que al final. Este aspecto se puede relacionar con el tercero de los criterios que señala Ródenas: “La transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto y final” (Ródenas de Moya 2007: 71). Toda trama es un cambio donde el círculo perfecto no existe; incluso en los relatos con aspiración de estructura circular, frecuentes en la minificción, la conclusión presenta una situación diferente a la inicial.

El segundo y el cuarto criterio remiten al carácter unitario y completo de todo texto narrativo: “Unidad temática garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante)” y “Unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente” (Ródenas de Moya 2007: 70-71). La primera frase introduce otro ingrediente imprescindible en la narrativa, y por lo tanto también en la minificción: el personaje. La

historia que el narrador propone debe estar protagonizada por la imagen de una persona, de un animal, de un objeto o incluso de un concepto. Además, tal y como propone el cuarto criterio, esta historia ha de tener una coherencia o, como Ródenas señala en el quinto y último factor, una causalidad “que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga” (Ródenas de Moya 2007: 71). Esta reconstrucción acentúa su importancia en la minificción, género en el que el autor opta por llevar hasta sus límites el carácter virtual, incompleto, de lo narrado.

Una vez establecidas las características esenciales de todo texto narrativo, y puestas en relación con el microrrelato, vamos a poner algunos ejemplos, tomados de nuestro corpus, de aparentes minicuentos cuya narratividad puede ser puesta en tela de juicio. No pretendemos realizar un análisis completo de los veinticinco libros de nuestro corpus en relación a este tema, como tampoco lo haremos en el resto de capítulos, sino tan sólo estudiar algunos casos que nos sirvan de ejemplo a la tesis que venimos defendiendo: la necesidad de establecer la narratividad como ingrediente esencial de la minificción. Según hemos comprobado, la no pertenencia a la narrativa de algunos textos de nuestro corpus viene determinada por la voluntad de los autores de llevar al extremo dos de las características básicas de los microrrelatos: la brevedad y la hibridez. A continuación vamos a tratar los dos casos por separado.

Como ya hemos ido comprobando, y como estudiaremos más adelante en este capítulo, la hiperbrevedad es uno de los rasgos más llamativos de la minificción. Desde nuestro punto de vista no se trata de su único elemento diferenciador, pero bien es cierto que determina su estructura interna. Junto a microrrelatos de breve extensión pero con una trama bien definida, existen narraciones que desarrollan una historia en unas pocas líneas, o, en ocasiones, mediante a unas pocas palabras. Algunos especialistas han optado por definir estos relatos como “hiperbreves” (Lagmanovich 2006c) o “ultracortos” (Zavala 2005) y separarlos, de manera innecesaria desde nuestro punto de vista, del resto de minicuentos. A pesar de que creemos que es prolijo utilizar un término distinto, otro más, para estos textos, pensamos que muchos de ellos poseen ciertas características diferentes a las del resto de minificciones y que suelen devenir en la eliminación de cualquier rastro de narratividad.

Muchos autores emprenden una especie de competición por lograr el relato más breve, con la mente puesta en algunos los clásicos de la minificción, “El dinosaurio” de Monterroso sin duda, pero también otros como “Amor 77” de Cortázar. David Lagmanovich ha estudiado los microrrelatos de menos de dos líneas en un artículo que

ofrecía un corpus de más de un centenar de textos de entre 8 y 42 palabras, incluyendo el título (Lagmanovich 2006c). En él, Lagmanovich hace referencia a ese afán por “batir una marca” que parece residir en muchos autores que buscan el más difícil todavía en términos de hiperbrevedad. Veamos algunos ejemplos, tomados de nuestro corpus, de textos de pocas palabras presentados como microrrelatos.

Los dos más breves que encontramos en los libros analizados tienen tan sólo tres palabras, incluidas las del título. Se trata de “Luis XIV” de Juan Pedro Aparicio, cuyo texto es: “YO” (Aparicio 2006: 163), y de “Presente” de Luciano G. Egido, que es similar al anterior: “Yo, era” (G. Egido 2003: 15). Se trata de dos textos que en ningún caso poseen narratividad alguna, sino que son más bien un juego intelectual con el que se busca la complicidad con el lector. Creemos que la justificación de incluir estos textos en sendos libros de relatos, como son *La mitad del diablo* y *Cuentos del lejano Oeste*, reside precisamente en la ordenación de los volúmenes. Ambos estructuran las narraciones según su extensión, de manera menguante en el caso de la obra de Aparicio y creciente en la de Egido. De tal forma que ambos libros se pueden considerar un viaje “a” o “desde” la semilla narrativa, en el que se ensayan relatos de varias extensiones hasta llegar (o partir) de una longitud mínima donde lo narrativo queda eliminado.

En estos dos volúmenes, por lo particular de su estructuración, podemos observar como el aumento de la brevedad va sustrayendo al texto de sus componentes narrativos. En *Cuentos del lejano Oeste* tenemos que esperar al quinto texto, “Crimen sin contrición” (G. Egido 2003: 23), para encontrar cierta narratividad, aún endeble puesto que el relato se basa en el diálogo con el paratexto, en la que aparecen ya los ingredientes imprescindibles en un relato. Lo mismo ocurre en *La mitad del diablo*; el penúltimo texto no es tan conciso como “Luis XIV”, pero creemos que tampoco se trata de un microrrelato. Este texto, titulado “La sospecha”, se reduce a una sola frase, inquietante si se quiere, pero en la que encontramos una narratividad muy elíptica: “Los zapatos del sepulturero olían raro” (Aparicio 2006: 162).

Otros ejemplos de textos mínimos, de menos de dos líneas, sin narratividad en nuestro corpus serían “Final” de Pía Barros (Barros 2006: 20), “El sabor de una medialuna...” (Valenzuela 2008: 26) y “Borges por Borges” de David Lagmanovich (Lagmanovich 2007: 95). En el primero de los casos tendríamos una frase paradójica, cercana al aforismo, con cierto componente filosófico: “Sólo tenemos el habernos perdido”. El texto de Luisa Valenzuela, compuesto por un título de cinco líneas y un texto de dos palabras, se puede considerar una *boutade* que parodia la obsesión por el

tamaño (mínimo) de los microrrelatos, invirtiendo la dimensión habitual del relato y el paratexto. “Borges por Borges” introduce un factor importante para entender estas prosas brevísimas: la intertextualidad. Este recurso es utilizado en relatos de todas las extensiones, pero en los textos más sucintos, sean o no narrativos, suelen ser la clave para realizar una lectura correcta. En una narración más extensa el lector que desconozca la referencia que introduce subrepticamente el autor puede realizar una recepción, si no completa, sí satisfactoria. Sin embargo, en textos de una o dos líneas captar la intertextualidad es imprescindible.

Podemos considerar estos textos mínimos no narrativos como un resultado de las frecuentes experimentaciones que los autores realizan en los libros de minificción. El problema está en considerar estas prosas, sólo por su brevedad, como minicuentos, ya que a este género, lo volvemos a repetir, se le debe exigir narratividad. Lagmanovich lo expresa muy bien cuando dice que en el microrrelato “se puede innovar, pero no a costa de la narratividad” (Lagmanovich 2006c).

La otra perspectiva que, desde nuestro punto de vista, provoca la ausencia de narratividad en algunos supuestos microrrelatos es el hibridismo genérico, ya que la minificción se siente cómoda mezclando formas discursivas propias de otros géneros. La mayoría de los especialistas han incluido este rasgo como uno de las características esenciales del minicuento; así lo han indicado en sus definiciones del género Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini (Colombo y Tomassini 1996) o Lauro Zavala (Zavala 2005), por citar sólo dos casos. Creemos que este carácter híbrido es fundamental en gran parte de la minificción, pero en algunas ocasiones la cercanía a otros géneros es tal que no podemos considerar a ciertos textos como microrrelatos. Utilizando una vez más la narratividad como cedazo con el que cribar los textos breves, pondremos varios ejemplos de nuestro corpus en los que se deshace el componente narrativo.

Comenzaremos con aquellos textos que están en el límite entre la poesía y la narrativa y que se incluyen sin complejos en libros de microrrelatos. En algunos casos los autores no sólo difuminan la historia o los personajes para ofrecer textos líricos, sino que incluso disponen en verso los supuestos minicuentos. Esto ocurre, por ejemplo, en tres de los textos, que además aparecen correlativamente, del libro *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple: “Ulises” (Epple 2004: 80), “Hilar fino” (Epple 2004: 81) y “El viejo y el mar” (Epple 2004: 82). Otro ejemplo, aún más claro que estos tres, lo encontramos en *Cápsulas mínimas* de Orlando Romano, donde “Diálogo poético

amoroso” (Romano 2008: 18) es, tal y como anuncia el título, un texto lírico introducido entre minicuentos. En estos casos el carácter poético es más claro y los autores lo introducen en colecciones de minificciones por la brevedad de los textos o por darle a sus libros cierto aire de miscelánea.

Más complicado es discernir entre el microrrelato y el poema en prosa, género que muchas veces se cuela en los volúmenes de minificción. Teóricamente, y tal y como ya hemos indicado, es fácil hacerlo, puesto que tan sólo habría que analizar si el texto tiene narratividad para poder ser considerado como minicuento. Sin embargo, en la práctica es mucho más complicado, especialmente en el caso de textos híbridos incluidos en libros de minificción. Uno de los ejemplos más conocidos sería el de “A Circe” de Julio Torri, considerado para algunos como uno de los primeros microrrelatos de la historia, mientras que para otros se trata de un poema en prosa. Pero también en un contexto más reciente encontramos casos de minicuentos cuya ausencia de narratividad los sitúa muy cerca del género de Charles Baudelaire y Aloysius Bertrand. “Las nubes” (Olgoso 2007: 41) es un texto en prosa de menos de dos páginas incluido en el libro de relatos *Astrolabio* del granadino Ángel Olgoso. Sin embargo, en él no encontramos trama alguna ni personajes, sino una larga frase en la que se describe, con un estilo rico y detallado, la naturaleza de las nubes. Algo similar ocurre con “Si mi cabeza cae” (Olgoso 2007: 49) del mismo libro; en este texto tampoco se cuenta una historia definida, sino más bien una reflexión. Ambos se pueden considerar, a pesar de estar incluidos en un libro de relatos, como sendos poemas en prosa.

Otros textos insertos en volúmenes de minificción son cercanos al teatro, especialmente por su disposición discursiva. Se trata de textos muy breves en los que se utiliza la estructura de los géneros dramáticos: parlamentos de los personajes en estilo directo y acotaciones sobre ellos y el escenario por parte del autor. En la relación entre microrrelato y teatro destaca, por encima de todos, el libro *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Esta obra se puede considerar como una colección de obras de teatro brevísimas, o bien como un conjunto de relatos en forma dramática. Su carácter híbrido ha atraído a muchos especialistas, los cuales han intentado definir el género de *Historias mínimas*. Irene Andres-Suárez se preguntó sobre el estatuto genérico de estos textos y concluyó que se trata de microrrelatos (Andres-Suárez 2010: 141). Se basa esta especialista en que estos textos utilizan mecanismos propios de la minificción, en que están pensados para la lectura y no para la representación y en que las didascalias son más reflexiones del autor que directrices concretas para llevar a las tablas las historias.

La confrontación entre microrrelato y teatro entraña menos dificultades que la anterior con la poesía. En primer lugar porque ambos cuentan una historia, con personajes, espacio y tiempo definidos, por lo que se pueden entender casos como las *Historias mínimas* de Tomeo como minicuentos en forma dramática. Además, por sus características propias, los textos dramáticos brevísimos se pueden ubicar más cerca de la minificción que del teatro canónico, mucho más largo.

Otro libro de nuestro corpus que es sinónimo de hibridismo es *Articuentos* de Juan José Millás. La mezcla de periodismo y microrrelato que hace este autor provoca que de nuevo nos preguntemos si en sus textos hay elementos narrativos o se trata de meras opiniones sobre temas de actualidad. En cada caso encontramos mayor o menor grado de narratividad, a pesar de lo cual creemos que se puede entender el libro, en general y salvo excepciones, como una muestra de minificción. No pretendemos convertirnos en una especie de “policía de la narratividad”, que sólo acepte los textos puramente narrativos como microrrelatos. Este género, híbrido por naturaleza, se ha desarrollado mediante elementos discursivos de muy distinta clase, por lo que creemos que se debe ser laxo, siempre que existan aunque sea de manera básica los rasgos que veíamos como características de la narratividad, para definir como tales los minicuentos.

Otro aspecto espinoso y que ha ocupado muchas páginas en la configuración genérica del microrrelato ha sido el de la extensión. Ya hemos señalado que la brevedad es la marca con la que se identifica la minificción con mayor facilidad y que conforma con la narratividad un binomio definitorio del género. Si ya encontrábamos dificultades para definir el carácter narrativo de muchos minicuentos, con la brevedad entramos en un terreno aún más pantanoso. Se trata de una magnitud totalmente relativa; por poner un ejemplo, no es igual de largo un relato hiperbreve en la literatura anglosajona que en la hispánica. Ya hemos señalado las implicaciones que, a nuestro juicio, derivan en la estructura y en el estilo del microrrelato de la brevedad del género; ahora nos ocuparemos de la extensión máxima que ha de tener un relato para ser considerado un minicuento. Centrándonos en la minificción escrita en español, ofreceremos primero un repaso a las opiniones de los principales especialistas en la materia, para después proponer nuestro punto de vista, que basaremos en textos sacados de nuestro corpus.

Es una constante en la teoría del microrrelato que cada especialista ofrezca su perspectiva sobre el límite del microrrelato, pero también lo es que prácticamente ninguno de ellos se ponga de acuerdo. Una opinión bastante frecuente es la de ubicar la

frontera del minicuento en la página impresa. Irene Andres-Suárez ha optado por esta extensión, explicando su elección en que así todo el texto se ve de un vistazo “lo que refuerza la unidad de impresión” (Andres-Suárez 2007: 24). El criterio que introduce esta profesora, el del vistazo, ya había sido expuesto con anterioridad por Violeta Rojo (Rojo 1996) o por Antonio Fernández Ferrer (Fernández Ferrer 1990). Sin embargo, se puede dudar de la identificación entre un vistazo y una página; un relato que ocupe dos hojas se puede también contemplar de manera unitaria si comienza en la página par y acaba en la impar siguiente de un volumen. De todas formas debemos reconocer la validez de la página impresa como criterio eficaz, la unidad siempre lo es, aunque, y tal y como veremos más adelante, no es definitivo.

Como ocurría con la minificción anglosajona, los especialistas no se han puesto de acuerdo tampoco en la medida utilizada para definir la extensión de los microrrelatos. Algunos han optado por utilizar como unidad de medición la palabra, aparentemente menos variable que la página impresa, en la que puede cambiar el número de líneas o de vocablos según la tipografía empleada. Así, Lauro Zavala ha señalado que el minicuento no ha de sobrepasar las 400 palabras (Zavala 2005), mientras que Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo tomaban como límite las 300 palabras que tenían como máximo los minicuentos de la *Antología del Micro-cuento hispanoamericano* de Juan Armando Epple (Colombo y Tomassini 1996). Otras magnitudes utilizadas han sido las cuartillas, tres cuartos de ella para Edmundo Valadés (Valadés 1993: 285), y las líneas, quince o menos debían ocupar los microrrelatos presentados al certamen organizado por el Círculo Cultural Faroni. Fernando Valls ha repasado la extensión límite establecida por varios de estos concursos, que oscila entre las 6 líneas del certamen del colectivo “Cartes sense sobre” de Premiá de Mar, hasta las 25 del convocado desde 1986 por la revista *Puro Cuento* (Valls 2001: 645).

Violeta Rojo recoge en su *Breve manual para reconocer minicuentos* otras posiciones teóricas sobre la extensión máxima que ha de tener una narración para pertenecer a este género (Rojo 1996: 45). Cita Rojo las propuestas de Dolores Koch, 350 palabras, Carrera, una o dos páginas de una revista, Miranda, dos páginas impresas, y Armando José Sequera, una cuartilla. Acaba ubicando el límite que para ella han de tener los minicuentos en la página impresa, explicada por la razón ya comentada de que así se “permite tener al alcance de la vista todo el texto” (Rojo 1996: 45). Vamos añadir a todas estas propuestas una que destaca por su originalidad. David Lagmanovich sitúa el microrrelato, en lo que se refiere a su extensión, entre dos límites que no establece en

número de palabras o de líneas, sino en relación a varias minificciones canónicas (Lagmanovich 1999). Así, la brevedad máxima de un minicuento nunca podría ser inferior a la de “El dinosaurio” de Monterroso, mientras que su confin superior quedaría determinado por relatos como “La migala” de Juan José Arreola y “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, narraciones ambas que se sitúan alrededor de las 550 palabras.

Como vemos, los límites propuestos por los distintos especialistas son muy variables, y no existe aún un criterio único. De todas formas habría que interrogarse sobre la necesidad de contar con un límite inamovible para el microrrelato. Varios especialistas han apuntado ya en esta dirección; David Lagmanovich, por ejemplo, ha señalado la ambivalencia del criterio de la brevedad para definir la minificción, ya que se trata de una magnitud que depende de la percepción del lector (Lagmanovich 2006). Para Andrés Neuman es más importante estudiar los patrones constructivos de los microrrelatos que su extensión, porque lo primero sí es preconcebido por el escritor mientras que lo segundo casi siempre viene solo (Neuman 2000). Esta idea también ha sido defendida por Dolores Koch, que al final de un artículo titulado “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” apuntaba lo siguiente: “los recursos para lograr la brevedad en el micro-relato pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma” (Koch 2000: 10).

Nuestra perspectiva sobre el tema de la extensión del microrrelato seguirá estas mismas tesis, ya que lo consideramos un ingrediente básico en la minificción, pero cuya fijación entraña demasiadas dificultades y pocas rentabilidades para el estudio del género. Un relato ha de ser breve, por supuesto, pero es más importante para su eficacia artística que sea conciso. Existen casos de microrrelatos de un párrafo que caen en la morosidad, frente a otros de dos páginas en los que el estilo elíptico mantiene en tensión constante al lector. Por todo ello consideramos que existe un límite a partir del cual es difícil mantener esa estructura unitaria que caracteriza a la minificción. Podemos situar, por nuestra experiencia lectora y crítica, esa frontera en torno a las dos páginas, extensión que estableceremos como máxima para un microrrelato. Esta dimensión no pretende ser en ningún caso tajante, sino más bien útil, para poder tener una guía para el estudio del género. Coincidimos con Domingo Ródenas, que, al tratar el tema de la extensión de los minicuentos, señala lo siguiente: “La brevedad de lo breve deberá mantenerse en el territorio flexible de la lógica difusa” (Ródenas de Moya 2007: 71).

Este mismo especialista acepta la adecuación de establecer el límite del

microrrelato en una página impresa, pero denuncia que se trata de una extensión demasiado restrictiva que dejaría fuera del género a textos señeros como “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (Ródenas de Moya 2007). Este minicuento sí entraría dentro de las dos páginas que nosotros proponemos como límite, al igual que tantos otros relatos en los que se mantiene la tensión propia de la minificción y que sobrepasan la hoja.

Nuestra extensión coincide con la que defiende uno de los escritores más destacados del género en el ámbito hispánico: José María Merino. En “Relatos mínimos”, artículo recogido en su libro *Ficción continua*, Merino define los minicuentos como textos “de extensión por lo general no superior a dos páginas” (Merino 2004: 229). En su faceta como escritor también ha defendido de manera implícita este límite, al incluir en *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, volumen que recogía todos sus microrrelatos, tan sólo narraciones de menos de dos páginas.

En cuanto a los libros de nuestro corpus, no podemos ver una extensión máxima unánime en todos ellos. Dejando a un lado el hecho de que existen volúmenes que incluyen microrrelatos y cuentos, los que sólo incluyen narraciones del primero tipo o los que separan ambos géneros ofrecen distintas extensiones máximas. Pongamos dos ejemplos de esta variabilidad: prácticamente todos los minicuentos de *Casa de geishas* de Ana María Shua no superan los límites de la página impresa. Por el contrario, en *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple los microrrelatos ocupan hasta dos páginas de extensión, salvo dos casos, “Balada del que fue a Zamora” (Epple 2004: 50) y “La raíz del juego” (Epple 2004: 33), que superan ampliamente este límite y se pueden considerar cuentos. Sirvan estos dos ejemplos generales para constatar que la imposibilidad de establecer una frontera tajante en la minificción se debe a que cada autor considera que sus microrrelatos pueden alcanzar una extensión diferente, dentro de unos límites que nosotros hemos ubicado en torno a las dos páginas.

Completaremos nuestro estudio sobre el estatuto genérico del microrrelato con otro tema muy relacionado con la genología: la nomenclatura de las formas literarias. Al estudiar todos los géneros literarios es imprescindible atender a qué nombres han recibido a lo largo de la Historia, ya que se trata de un elemento de gran importancia y que nos dice mucho de cada forma literaria. Jean-Marie Schaeffer ha puesto de manifiesto la relevancia de los términos que identifican las formas literarias con estas palabras: “La identidad de un género es básicamente la de un término general idéntico

aplicado a un cierto número de textos” (Schaeffer 2006: 45). Como vemos, este especialista llega a considerar que la naturaleza de un género reside en su nombre, en un término que es aplicado a varias obras literarias a las que define y a la vez engloba. Según Schaeffer, esta función se da en el nombre porque es “la única realidad tangible a partir de la cual pasamos a postular la existencia de las clases genéricas” (Schaeffer 2006: 46).

Si importantes son, como vemos, los términos empleados para definir cualquier clase de textos literarios, en el caso de un género de tan reciente cuño como el microrrelato la relevancia es máxima. La utilización, por parte de autores y especialistas, de nombres definidores del minicuento ha sido decisiva para que el público lector haya podido aperebirse de la existencia de una nueva forma narrativa. El hecho de encontrarnos ante un tipo de relato reciente, algo aceptado por casi todos los especialistas, hizo que, junto con su definición y caracterización, los teóricos se lanzaran a bautizar la nueva forma literaria. La indeterminación que existía en los primeros años de estudio de la minificción provocó que se sucedieran las propuestas terminológicas. Nadie cree conveniente hoy en día aportar un nuevo término para definir la forma literaria que desde hace varios siglos conocemos como novela, sin embargo, en el caso de un género balbuciente como el microrrelato, muchos se vieron capacitados para proponer su propio nombre. Este afán por nominar ha amainado en los últimos años, gracias a que se han impuesto algunos términos, pero aún existen especialistas o autores que aportan su opción a la ya excesiva nomenclatura de la minificción.

Creemos que es inútil avivar la llama de la querrela terminológica de este género, algo de lo que se quejaba Domingo Ródenas en estos términos: “Nada me disgusta más que las engorrosas (y creo que baladíes) disputas nominalistas” (Ródenas de Moya 2007: 69). Sin embargo, creemos que es importante mostrar nuestra opinión sobre un asunto tan recurrente como éste, proponiendo una solución flexible y definitiva. Antes de entrar en estas reflexiones, repasaremos las posiciones teóricas sobre la nomenclatura del género y los principales términos empleados por especialistas y autores.

Comencemos con una muestra de la ingente cantidad de nombres que, con mayor o menor adecuación, se han empleado para definir la narrativa brevísima. Violeta Rojo recogió en un artículo de 1996 una treintena de términos en una lista que reproducimos a continuación: “arte conciso, brevicuento, caso (los de Anderson-

Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, micro-relato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (los de Juan José Arreola) y textículos.” (Rojo 1996b).

Aunque pueda parecer increíble, en esta nómina no están todos los vocablos empleados para utilizar definir el género. Sin afán de exhaustividad podemos añadir algunos más como “relato hiperbreve”, “nanocuento”, “cuántico” o “descuento”.

El análisis de este corpus nos muestra algunas pautas en la nomenclatura y deja traslucir no pocos rasgos del género. En primer lugar, y como ya apuntara David Lagmanovich (Lagmanovich 2005a), podemos observar que la mayoría de los términos integran las dos características básicas del género: la brevedad (“micro”, “mini”, “hiperbreve”) y el carácter narrativo o, en algunos casos, ficcional (“relato”, “cuento”, “ficción”). Serían estos términos los más eficaces desde nuestro punto de vista, ya que no sólo nombran sino que también definen al género. Junto a ellos, otros vocablos ponen el énfasis en rasgos como la trasgresión de los cánones literarios: “rompenormas” o “descuento”. Un último grupo, también minoritario, identifican el microrrelato con géneros antiguos: “fábula” o “caso”.

En el IV Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Neuchâtel en 2006, tuvo lugar una mesa redonda sobre la terminología del género. En las actas de este congreso, Irene Andres-Suárez define este asunto, el de la definición de la nomenclatura, como “una asignatura pendiente” (Andres-Suárez 2008b: 16). Repasa los términos más empleados en los principales países de habla hispana donde se cultiva la minificción y concluye que “tanto el *microrrelato* como el *minirrelato*, el *microcuento* o el *minicuento* son en la actualidad términos sinónimos y equivalentes” (Andres-Suárez 2008b: 18). Estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, pero no, como ya expusimos anteriormente, con la distinción que Andres-Suárez hace entre estos términos y el de “minificción”.

Como vemos, la posición de los críticos parece que se va clarificando poco a poco, pero preguntémonos ahora por los términos que utilizan los autores para definir sus microrrelatos. La creación de nombres genéricos por parte de los autores de minificción tiene cierta tradición; como veíamos en la lista de términos de Violeta Rojo, dos de ellos fueron creados por escritores hispánicos para sus narraciones brevísimas.

Nos estamos refiriendo a los “casos” de Enrique Anderson Imbert y a la “varia invención” de Juan José Arreola. En autores más recientes tenemos los ejemplos de José María Merino y Juan Pedro Aparicio, ambos pertenecientes a nuestro corpus de estudio. El primero escoge los vocablos “nanocuento” y “cuentín”, mientras que Aparicio opta por tomar de la física el de “literatura cuántica”. En los títulos o subtítulos de los libros encontramos términos tan utilizados como “relato hiperbreve”, en el de Orlando Romano, o “minificción”, en el de José María Merino.

Teniendo en cuenta todos estos factores, nuestra apuesta terminológica es considerar “microrrelato” como el nombre más adecuado para definir las narraciones brevísimas. Entre todos los términos que se barajan hemos elegido éste por una serie de razones que a continuación vamos a explicar. En primer lugar, “microrrelato” no es polisémico, no hace referencia a ningún género anterior ni otra realidad distinta a la que estamos estudiando. Se trata de un neologismo creado *ex profeso* y que une un prefijo, “micro”, y un lexema, “relato”, que definen respectivamente los dos rasgos básicos del género: brevedad y narratividad. Consideremos el término “relato” más eficaz que el de cuento al ser más amplio y referirse a cualquier tipo de texto narrativo. En cuanto a “micro”, remite a una brevedad mayor que otros prefijos como “mini”.

La siguiente razón que justifica nuestra elección es de orden histórico. Como ya hemos indicado en otro capítulo de nuestro ensayo, el término “microrrelato” fue empleado por primera vez por el escritor mexicano José Emilio Pacheco en 1977. Por lo tanto, son ya más de tres décadas de trayectoria de un término aceptado hoy en día por la mayoría de los escritores que cultivan el género y que, a su vez, tiene vigencia entre los especialistas. Recordemos que en el artículo considerado mayoritariamente como el iniciador del análisis de la minificción, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” de Dolores Koch (Koch 1981), ya se emplea este vocablo. Si bien los teóricos han manejado, y manejan, una gran variedad de términos, se puede ver, especialmente en los últimos años, una preponderancia del término “microrrelato”. Esta palabra aparece en el título o en el subtítulo de libros tan importantes para el estudio del género como *La era de la brevedad* (Andres-Suárez y Rivas 2008), *El microrrelato. Teoría e historia*. (Lagmanovich 2006a) y *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Valls 2008a). Socialmente también se trata del término más reconocible, al menos en países como España y Argentina, de todos los que nombran esta forma literaria. Esta utilización masiva de “microrrelato” se puede observar en la prensa, en la convocatoria de concursos o en los

talleres de escritura creativa.

A pesar de que creemos que “microrrelato” es el término más adecuado, consideramos otros vocablos como “minicuento”, “minificción” o “relato hiperbreve” totalmente válidos para referirse a esta forma literaria. Por ello, en nuestra tesis utilizamos estos cuatro términos como sinónimos. Además, “microrrelato” se puede traducir fácilmente a otros idiomas de nuestro entorno como al inglés, “*micro-story*”, o al francés, “*micro-récit*”.

Con este breve repaso a la nomenclatura terminamos el capítulo dedicado al estatuto de género de la minificción y a otros asuntos básicos en su definición como la extensión, la narratividad o la terminología. En estas páginas hemos abordado de manera general nuestro objeto de estudio y hemos ido adelantando algunos aspectos de él que trataremos con mayor profundidad en capítulos posteriores.

4.3. RASGOS TEMÁTICOS

Una vez analizados en el capítulo anterior algunos de los elementos definatorios del microrrelato, pasaremos ahora a ahondar en el estudio de este género literario mediante un estudio pormenorizado de sus rasgos. Para realizar esta tarea de manera satisfactoria, creemos que es necesario ordenar de manera coherente las características que vamos a estudiar. Así, hemos decidido analizar en este capítulo de nuestro monográfico todos los rasgos temáticos del minicuento, dejando para apartados posteriores los elementos formales y pragmáticos. Seguimos en esta estructuración de nuestro trabajo las directrices metodológicas que han planteado diversos teóricos, y que en el campo del microrrelato ha explicitado David Roas. Este especialista ordenaba las características de la minificción en cuatro niveles: discursivo, formal, temático y pragmático (Roas 2008: 50-51). Nosotros estamos siguiendo (parcialmente) esta acertada estructura y en las siguientes páginas nos ocuparemos de los rasgos temáticos de la minificción.

Antes de acometer el estudio del objeto principal de este apartado, creemos que es pertinente realizar una mínima contextualización sobre los estudios temáticos: la Tematología. No pretende ser este capítulo un estudio temático en pureza, nos ocuparemos sólo de aquellos tópicos más importantes en la minificción contemporánea, pero creemos que es relevante realizar un acercamiento a la Tematología, campo del que tomaremos algunos de sus instrumentos metodológicos.

En su fundamental libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985), Claudio Guillén se detiene en varios niveles hermenéuticos a través de los cuales se desarrollan los estudios de Literatura Comparada. Así, este autor se acerca a la Genología (estudio de los géneros), a la Morfología (estudio de las formas) y a la Tematología (estudio de los temas). Con respecto a esta última disciplina, que es la que ahora nos interesa, Guillén señala que en las últimas décadas (recordemos que este libro es de 1985) estaba viviendo un renacer (Guillén 1985: 248). Esta pujanza se mantiene hasta nuestros días, al igual que su vinculación al Comparatismo Literario.

La actual Tematología tiene como antecedente directo la *Stoffgeschichte* alemana, disciplina de gran desarrollo en el siglo XIX, pero acusada de positivista por las teorías formalistas de comienzos del siglo pasado. Durante varias décadas se produjo

una ruptura con la Tematología, que prácticamente desapareció tal y como se entendía en el XIX, pero no con el estudio de los temas, que se siguió realizando, tal y como señala Cristina Naupert (Naupert 2003: 12-13). Esta misma especialista, responsable de un reciente volumen sobre este asunto, cree que la vigencia actual de la Tematología se debe, en buena parte, a su utilización por parte de corrientes comparatistas como la crítica feminista o la postcolonial (Naupert 2003: 15-19). Asimismo, Naupert reconoce que la Tematología padece varios problemas endémicos: la indeterminación terminológica (acrecentada por el carácter plurilingüe del Comparatismo), la utilización de un marco metodológico endeble y las dificultades que entraña delimitar las prioridades temáticas objetivas de un texto literario (Naupert 2003: 20).

La indeterminación en la nomenclatura, problema al que también nos enfrentamos en las teorías de la minificción, salta a la vista con la lectura de cualquier trabajo de Tematología. Manfred Beller ha reconocido, de manera abrupta, la imposibilidad de concreción terminológica en esta disciplina: “Aquel que espere encontrar para ello una solución similar a la cuadratura del círculo, deberá buscarse otra disciplina mejor definida” (Beller 2003: 105). Trataremos, a pesar de ello, de definir algunos de sus conceptos básicos, teniendo en cuenta esta constante vacilación entre un teórico y otro, con el fin de que nos sean de utilidad en nuestro estudio de los rasgos temáticos del microrrelato. 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).

Ofreceremos algunas definiciones concretas de los términos utilizados en Tematología, tratando de aclarar un poco esa endémica indefinición. Partamos, en primer lugar, de la que ofreció en los años veinte del siglo pasado Boris Tomachevski, que señala que el tema “está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra” (Tomachevski 1982: 179). Theodor Wolpers ubica en distintos niveles los conceptos de tema, “una caracterización de significado más general de las

partas individuales o del todo”, y motivo, “la representación esquematizada (de uno o más elementos) de sucesos, situaciones, personajes o espacios” (en Frenzel 2003: 47). Joachim Schulze, por su parte, sostiene también que “motivo” es una noción subordinada a la de “tema”; define éste como “una acción completa con principio, desarrollo y fin o resultado”, mientras que un motivo serían “las partes no autónomas de los temas” (Schulze 2003: 155). Aportaremos también una definición más amplia que la citada anteriormente de “tópico”, otro de las nociones habituales en la Tematología; Miguel Ángel Márquez lo define como “el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura” (Márquez 2002: 254).

La pertinencia de estudiar los temas en la Literatura viene determinada por su importancia en la organización interna de los textos ficcionales. Beller ha defendido esta idea definiendo al tema como el “elemento estructurador de la obra” (en Pulido 2006: 92). El hecho de que el tema (principal) actúe como eje vertebrador de un texto literario, no es óbice para que existan otros temas secundarios. Seymour Chatman ha puesto de manifiesto, en su estudio sobre los temas en la narrativa, que existe una jerarquización entre los temas presentes en una obra literaria, de tal manera que hay uno central y otros periféricos (Chatman 2003: 199).

Los estudiosos de la Tematología ponen habitualmente el énfasis en otro de los rasgos de los temas literarios: su evolución. Schulze señala 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). Claudio Guillén incide en esta idea: “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación por otro. [...] El tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna” (Guillén 1985: 254). Por lo tanto, 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 que, 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. En otro de los artículos incluidos en el volumen *Tematología y comparatismo literario* (2003), 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).

Elisabeth Frenzel redonda en esta idea y, citando a autores como Bremond, Prince y Leroux, afirma que “tematizar es función y trabajo del lector”, quien según su origen y contexto puede “interpretar en cada lectura un tema diferente” (Frenzel 2003: 43).

Nuestro trabajo, como ya hemos defendido, no tiene una orientación tematólogica, ni se centra en una obra concreta ni en un autor, sino en un género literario. A pesar de que hemos acotado bastante nuestro objeto de estudio, centrándonos en veinticinco libros escritos en español en las dos últimas décadas, somos conscientes de las dificultades que entraña el estudio de algunos aspectos con tantas ramificaciones como el de los temas. Por ello, y en relación a este asunto que ahora nos ocupa, prestaremos atención a cómo se manifiestan los distintos motivos en la minificción. Al tratarse de un género con unas características tan específicas, los temas elegidos por los autores serán tratados una manera singular, distinta a lo que podemos observar en otras formas literarias. Esta relación existente entre algunos géneros y ciertos temas concretos ha sido estudiada por especialistas en Tematología como Elisabeth Frenzel, según ha reseñado Manfred Beller (Beller 2003: 107).

Otro aspecto que, desde nuestra perspectiva, influye en los temas escogidos por los autores del microrrelato actual es la estrecha relación que existe entre el género y su contemporaneidad. Este género es hijo de su tiempo y ofrece, casi siempre, unos argumentos muy ligados al “ahora” y al “aquí” de los autores. Como estudiaremos más adelante, la mayoría de los cronotopos que encontramos en los minicuentos son muy cercanos al autor. La elección de los temas también está influida por ese apego del microrrelato a su contemporaneidad. Claudio Guillén señala, a este respecto, que la duración de la vigencia de cada tema es distinta y que es frecuente el caso en el que “una situación histórica *tematiza* un fenómeno natural” (Guillén 1985: 256).

Hemos afirmado en el párrafo anterior que el espacio y el tiempo suelen ser cercanos al autor en el microrrelato. Como demostraremos más adelante, este hecho es el mayoritario en la minificción, pero encontramos un caso en el que se rompe esta regla: los minicuentos intertextuales. La importancia de este recurso en nuestro género es máxima y nos sirve para referirnos, en esta breve introducción al estudio de los rasgos temáticos de la minificción, a otro de los conceptos que se suelen citar en los estudios de Tematología: el de mito. Autores como Claudio Guillén (Guillén 1985: 300) han puesto de manifiesto la estrecha relación que existe entre las nociones de mito y tema. Genara Pulido ha señalado, al hablar de los mitos literarios, que este concepto y el de tema son “difícilmente separables en la actualidad” (Pulido 2006: 99). Prestaremos

en nuestro estudio especial atención a la presencia de los mitos en un género tan reciente como el nuestro, donde aparecen especialmente, y con una función específica, en los microrrelatos intertextuales.

Como es lógico, en este capítulo no pretendemos realizar un catálogo detallado de todos y cada uno de los temas que hay en los libros de nuestro corpus. Nuestra ambición es menor, ya que nos conformamos con señalar cuáles son los campos temáticos más frecuentes en la minificción y estudiarlos con ejemplos tomados de las veinticinco obras analizadas. Además, pondremos énfasis no sólo en los temas elegidos por los autores del género, sino en cómo aparecen estos en los microrrelatos. La concisión estructural de este tipo de narraciones implica que el tratamiento que se hace de los temas sea particular. Obviamente, en el espacio de una página no se puede desarrollar con amplitud varios motivos, como sí se hace en las novelas, por lo que estos textos se suelen centrar en un único tema. La hiperbrevedad impone además que este motivo no pueda ser tratado en profundidad, sino que el autor se deba centrar en una faceta concreta si no quiere abarcar demasiado para los límites de la minificción. Este inconveniente, impuesto por la naturaleza del género, se solventa con una de las posibilidades que permite el género: la serialidad. Al componer colecciones de minicuentos formadas por un número bastante elevado de relatos independientes, el autor suele disponer unas estrategias de cotextualidad, entre las que se encuentra la reiteración de temas. Esta repetición puede llevar a encontrarnos desde series (fractales) formadas por varios textos, hasta libros enteros con el mismo campo temático (por ejemplo el de la muerte en *Ajuares funerarios* de Fernando Iwasaki).

No queremos comenzar el estudio de los temas sin hacer antes un par de aclaraciones más sobre nuestra metodología. En primer lugar, hemos de señalar que entendemos los temas desde una perspectiva amplia, más bien como campos temáticos. Hemos organizado así este capítulo porque nos permite partir de un enfoque global sobre cada tema en la minificción, para después poder centrarnos en motivos o tópicos concretos. También hemos de señalar que nuestro estudio temático va a ser parcial, no pretendemos, como ya hemos anunciado, realizar un inventario completo de motivos, sino ocuparnos de los campos temáticos que con mayor frecuencia aparecen en el microrrelato. Los temas en los que nos vamos a detener están seleccionados por su incidencia en la minificción, ya que estudiaremos sólo aquellos que aparezcan de manera significativa en varias de las obras de nuestro corpus. Debemos aclarar también que estos temas no aparecen en todas las obras analizadas, y que ninguno de estos

argumentos son exclusivos de nuestro género. Por ello, intentaremos ponderar en cada caso su importancia en la minificción y lo particular de su presencia en esta forma literaria.

El primero de los campos temáticos en el que nos vamos a detener es en el del poder y sus variantes, entendido de manera amplia por incluir dentro de su estudio todos los microrrelatos en los que subyace una crítica a cualquier tipo de injusticia social o los desmanes de los gobernantes. No se trata, eso debemos dejarlo claro desde el principio, de un motivo esencial en el género, pero la lectura de nuestro corpus ficcional nos ha mostrado su importante presencia en varios de nuestros libros. Al igual que ocurre con la mayoría de los temas, la aparición de argumentos relacionados con la crítica social o política difiere entre una obra y otra. Mientras que encontramos volúmenes en el que son varios los microrrelatos con este poso crítico, en otros no hay rastro alguno de él. Veamos algunas de las variantes que este tema posee en nuestro corpus, antes de explicar las posibles razones de su aparición en la minificción.

En la Literatura Hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX se produjo el desarrollo de la llamada “novela de dictadores”, subgénero que ficcionalizó algunas de las dictaduras que han marcado la historia de América Latina. Los autores de minificción también han incluido a dictadores en sus textos, para ejemplificar en ellos su rechazo a cualquier forma de tiranía. Esta figura del dictador en los minicuentos a veces deja traslucir un tirano real, pero en la mayoría de los casos se trata de un estereotipo que posee las características comunes a todos ellos. Este autócrata sin nombre concreto es el que encontramos en el microrrelato “En defensa propia” de Rogelio Guedea (Guedea 2004: 48). Este texto despoja al tirano de uno de sus atributos: la capacidad de mandar; aquí es el dictador el que tiene que obedecer las instrucciones del narrador que le dirige a su suicidio. Guedea invierte la posición habitual de todo tirano, de mandador a mandado, haciendo que el narrador se dirija al dictador mediante el modo imperativo del verbo.

Otro caso de esta crítica general a las dictaduras aparece en *Historias mínimas* de Javier Tomeo. En el texto “XXV” (Tomeo 1996: 64-65) de esta obra asistimos a una ridiculización de los gobiernos opresores, ejemplificado en un Gobernador que acepta la indicación de un subordinado de instaurar el estado de sitio por la invasión de unos crustáceos. En esta misma obra también podemos leer otra crítica, hecha desde el prisma del absurdo, a los mecanismos de eliminación que ponen en juego los regímenes

autoritarios. Se trata de “XXXIV” (Tomeo 1996: 91-92), texto en el que un médico declara loco a un paciente que intentó atentar contra la vida del “Gran Maestro”. El absurdo como estrategia para criticar los horrores de las dictaduras también es utilizado en el microrrelato “Los mejor calzados” de Luisa Valenzuela (Valenzuela 2008: 18-19). En él, un empresario con pocos escrúpulos vende los zapatos de los torturados y rechaza la ropa porque suele poseer “orificios de bala y manchas de sangre”.

Junto con estos ejemplos de minificciones que satirizan la dictadura como institución, existen otros en los que el trasfondo real es más palpable. Creemos que no es casual que los dos volúmenes de nuestro corpus en los que el tema de la tiranía es más frecuente pertenezcan a autores chilenos: *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple y *Llamadas perdidas* de Pía Barros. Chile vivió durante las décadas de los setenta y de los ochenta una de las dictaduras más atroces de la historia reciente de Latinoamérica. La literatura se hizo eco de las injusticias cometidas desde el principio y desde entonces son muchas las obras dedicadas a denunciar las crueldades cometidas. David Lagmanovich ha puesto de manifiesto la existencia de una tradición de microrrelatos sobre la dictadura de Pinochet en los autores chilenos; además de textos de Epple y de Barros, Lagmanovich cita “El graznido” de Jaime Valdivieso (Lagmanovich 2006: 296).

Son varias las perspectivas de la tiranía que encontramos en *Con tinta sangre*. No es, ni mucho menos, el único tema en el que se centran los microrrelatos de Epple, pero sí son varios en los que encontramos esa crítica a la dictadura. En “Medidas de tiempo” (Epple 2004: 23) se contraponen las figuras del dictador y del prisionero en el instante en el que el tirano decide la suerte del apresado. Otra de las terribles consecuencias de cualquier dictadura es el exilio que debe sufrir gran parte de la población. Las vivencias como exiliado de muchos chilenos, entre los que se encontró el propio Juan Armando Epple, forman parte del argumento de dos de los microrrelatos de *Con tinta sangre*: “Nidos de antaño” (Epple 2004: 38-39) y “El héroe de las mil caras” (Epple 2004: 44-45). En este segundo minicuento aparece una referencia bastante explícita al fin de la dictadura chilena, provocada por un plebiscito en el que el pueblo derrocó al tirano “con un lápiz”, como dice uno de los personajes. Otras facetas de los gobiernos dictatoriales que se muestran son el azar, presente en algunos de los asesinatos de disidentes, en “Fe de erratas” (Epple 2004: 28-29), y el afán de poder de los miembros de las tiranías, en “Tareas gramaticales” (Epple 2004: 24).

La otra escritora chilena presente en nuestro corpus, Pía Barros, es autora de uno de los microrrelatos más reproducidos en antologías y en el que la crítica a la dictadura

se realiza a través de la polisemia de la palabra “golpe”. Reproducimos a continuación este breve texto titulado precisamente así: “Golpe”:

“- Mamá – dijo el niño – ¿qué es un golpe?

– Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.” (Barros 2006: 31).

Además de en este minicuento, existen otros en el libro *Llamadas perdidas* en los que está presente el tema de la dictadura. Son varias las perspectivas que en ellos tenemos de las dos caras de una tiranía: las víctimas y los verdugos. En “Devastación” (Barros 2006: 12) es la tortura el macabro nexo que une las dos partes de la sociedad dividida. Las contiendas fratricidas provocan siempre el enfrentamiento entre gente que posee un pasado común; esto es lo que le ocurre al narrador de “Reflejos” (Barros 2006: 32-33), que reconoce en el rostro del militar que le apunta en un campo de prisioneros al amigo con el que de pequeño se colaba en el cine. En otras ocasiones, el azar en la labor de uno de los opresores provoca un vuelco decisivo en la vida de las víctimas; esto ocurre con la madre que se tiene que exiliar por el descuido de un funcionario en “Primera persona plural” (Barros 2006: 34). Forman estos y otros microrrelatos de *Llamadas perdidas* un mapa de los sufrimientos que infringen las dictaduras, elaborado con pequeñas pinceladas en forma de historias concretas, individuales, pero en las que subyace la Historia reciente del pueblo chileno.

Si la dictadura militar está presente en una sección importante de la minificción chilena, el Franquismo apenas deja huella directa en los libros españoles de nuestro corpus. Sin embargo, existe una sección de nuestra historia que protagoniza varios microrrelatos: la Guerra Civil. En los últimos años se ha publicado un importante número de obras relacionadas con esta contienda; son muchas las novelas que versan sobre este tema y el minicuento no ha sido ajeno a esta tendencia, como podemos comprobar en dos de los libros de nuestro corpus: *La mitad del diablo* y *Cuentos del lejano Oeste*.

El primero de ellos, escrito por Juan Pedro Aparicio, reflexiona en varios de sus microrrelatos sobre los dos bandos de la Guerra, entre lo que les separaba y lo que les asemejaba. En “Asesinatos” (Aparicio 2006: 29-30) la víctima, salvada por la intervención divina, se convierte poco después en verdugo. “El topo blanco” (Aparicio 2006: 79) es una crítica a la postura de la Iglesia católica en la contienda, personificada en un cura que decide esconderse durante la dictadura, no por miedo como hacían los

vencidos, sino por vergüenza por la actitud de sus superiores. El motivo tradicional de la igualdad ante la muerte reaparece en “La casamata” (Aparicio 2006: 88), con la historia del descubrimiento de dos cadáveres de soldados de la Guerra Civil, de los que no se puede decir a qué bando pertenecían. El último de los minicuentos de esta serie, el más logrado desde nuestro punto de vista, es “Mi nombre es ninguno” (Aparicio 2006: 13-14); en él se nos narra la historia de la vergüenza que ha de sufrir el único superviviente de un grupo de prisioneros, al que sus compañeros fueron relevando en el paredón para evitar que los verdugos se regodearan en su miedo. Bajo este título tomado de la respuestas de Ulises al Cíclope, tal y como ha apuntado Fernando Valls (Valls 2008a: 255), Aparicio muestra que la guerra también puede sacar lo mejor del ser humano, en este caso el compañerismo.

El otro libro de nuestro corpus en el que la Guerra Civil es un tema relevante es, como hemos adelantado, *Cuentos del lejano Oeste* de Luciano G. Egido, donde aparece en varios microrrelatos y cuentos. Las consecuencias de la contienda son sufridas tanto por los vencedores como por los vencidos. Uno de los primeros ha de cargar, en “Patria” (G. Egido 2003: 47), con terribles pesadillas que le recuerdan su pasado como verdugo. El vencido de “Miradas” (G. Egido 2003: 95-96) tiene que soportar el desprecio de un joven, el narrador, que sólo años después se da cuenta de lo errado de su comportamiento. Los fusilamientos indiscriminados que segaron la vida de muchos españoles durante la contienda acaban también con la existencia de dos de los protagonistas de los microrrelatos de este libro. En “Error” (G. Egido 2003: 61) un republicano soñador, trasunto claro de Don Quijote, es ajusticiado frente a una tapia. El mismo destino corre el protagonista de “Testamento” (G. Egido 2003: 97-98), a quien su joven viuda recuerda durante el resto de su vida. Todos estos relatos de Egido nos acercan a las historias concretas de la Guerra Civil; lejos de las grandes batallas y los grandes nombres, los textos son un recuerdo a tantos ciudadanos anónimos que sufrieron la contienda. Además, los relatos comentados tienen en común su ubicación en un ambiente rural, espacio donde se cometieron durante la Guerra Civil muchos crímenes provocados más por rencillas personales que por motivos ideológicos.

Otro autor que muestra en sus microrrelatos su rechazo frontal a las guerras es Luis Britto García. La sección “Los diálogos del fin del mundo” de su libro *Andanada* incluye una serie de textos en los que se critican las contiendas bélicas tanto de manera general como las llevadas a cabo por un país concreto: Estados Unidos. Entre los primeros destaca “Para acabar de una vez con las guerras” (Britto García 2004: 154),

que más que una narración es una frase en forma de titular de noticia en la que propone la receta que el título anuncia. Otros motivos relacionados con las guerras que trata Britto son sus consecuencias, “Después de la guerra” (Britto García 2004: 144), la paranoia por el control de las bombas atómicas, “El botón” (Britto García 2004: 157), o la inutilidad de los políticos al intentar resolver conflictos, “Comisión para el arreglo del mundo” (Britto García 2004: 143). Pero es en su crítica a la política exterior de Estados Unidos donde la pluma de este escritor venezolano se vuelve más ácida. No siempre alude directamente a este país, pero cualquier lector puede entender “Manual de excusas para invadir países” (Britto García 2004: 145-146) como una sátira de la actuación norteamericana en Irak. El rechazo a esta guerra, junto con la crítica a los desmesurados presupuestos militares de Estados Unidos, protagonizan otro de los minicuentos de esta serie: “Pequeño error” (Britto García 2004: 153). La reiteración de esta sátira doble, a la guerra en general y a las estadounidenses en particular, configura esta sección de *Andanada* como una de las más políticas de todo nuestro corpus de estudio.

La defensa de la patria, uno de los motivos que se suelen esgrimir para justificar dictaduras y guerras, también es criticada por uno de los microrrelatos de Julia Otxoa: “Mesa” (Otxoa 2006: 114). La diferencia radica en que este relato muestra la irracionalidad de otra de las formas de la violencia: el terrorismo. Subyace en este texto la situación vivida en el País Vasco por las acciones de la banda terrorista ETA, ante la que Otxoa se ha posicionado en varias ocasiones. Opta la autora por ofrecer no una crítica directa, sino una repulsa a los asesinatos “patrióticos” de manera alegórica: los terroristas brindan sobre la lápida de la víctima. El terrorismo también aparece en “Fin de año” de David Lagmonovich (Lagmanovich 2007: 117), relato protagonizado por uno de los suicidas que cometieron los atentados de Madrid del 11 de Marzo de 2004.

Un hecho fundamental de la historia de América marcado por la violencia fue la conquista del continente por los españoles. Este tema no aparece en nuestro corpus salvo en el libro *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple. De entre los microrrelatos que ubica este autor en la época de la conquista de América destaca por su acidez “Bebiendo de esa sed” (Epple 2004: 9). En este texto se narra, desde la perspectiva de los indios, la muerte del conquistador Pedro de Valdivia a mano de los indígenas, quienes le echan en cara las atrocidades cometidas por su afán de riquezas.

Este tipo de microrrelatos sobre el poder suelen poseer, como estamos observando, un fuerte componente satírico. Los autores critican comportamientos con los que no están de acuerdo, o, y de ello es lo que nos vamos a ocupar a continuación,

los desmanes cometidos por un determinado grupo social. Las sátiras en la minificción han ido principalmente dirigidas a los militares, los políticos y, en menor medida, los clérigos. Veamos cómo aparecen retratados cada uno de estos grupos en nuestro corpus; en las siguientes líneas observaremos esta variante, la sátira social, del tema del poder.

El estamento militar y su tendencia a la violencia protagonizan minicuentos de varios autores de nuestro corpus. Cada uno de estos escritores ofrece una perspectiva distinta, pero coinciden todos en su mordacidad hacia las actitudes de los militares. Javier Tomeo expone la sinrazón de las guerras a través de varias figuras contrapuestas: por un lado está la de un viejo capitán que evita entrar en combate, harto de la inutilidad de las batallas, frente a la de dos jóvenes alféreces que mantienen la marcialidad y las ganas de combatir. En este relato, “XLI” (Tomeo 1996: 131-134), se nos presenta el absurdo de la guerra a través de los ojos de un viejo militar que se opone a dos jóvenes oficiales.

Juan Armando Epple es más directo en su crítica a los soldados que Javier Tomeo, quizá porque en su país esté aún muy presente el golpe militar de 1971. Realiza esta sátira contraponiendo la figura brutal del oficial a la desamparada del escritor o del profesor. En la primera parte de *Con tinta sangre*, titulada “Las armas y las letras”, son varios los minicuentos que poseen este tema. Esta oposición entre milicia y letras tiene su carga más simbólica cuando son los militares golpistas los encargados de realizar el escrutinio que en el *Quijote* correspondió al cura y al barbero y que acaba con la quema de los libros: en “Sobre libros no hay nada escrito” (Epple 2004: 18). Este relato fue publicado originariamente en la revista *El cuento* en 1975, fecha en la que el Golpe Militar chileno estaba muy reciente. El mismo tema, la eliminación de obras literarias, aparece en “Cese de fuego” (Epple 2004: 22); en este texto, el Coronel le pide al profesor cuya biblioteca va a purgar que le ayude en su labor. La ridiculización de los conocimientos literarios de los militares aparece en “Por sospechas” (Epple 2004: 19) y se acrecienta en el diálogo entre un poeta y un capitán de “Problemas de Teoría Literaria, IV” (Epple 2004: 20-21). Forman estos microrrelatos una serie con fuerte carga satírica y en la que se contraponen la belleza de las letras a la brutalidad y la ignorancia de los militares represores.

Como señalábamos antes, cada autor imprime su sello personal a esta sátira contra los militares que aparece en varias obras de nuestro corpus. Luciano G. Egido ubica sus *Cuentos del lejano Oeste* en un pueblo español sin nombre. Allí es donde se retira un militar de alta gradación y donde pasea su uniforme y sus “heroicas

atrocidades” en “Un héroe nacional” (G. Egido 2003: 75). Sólo tras su muerte se descubre su impostura y la venganza la sufre su lápida. Como estamos comprobando, la mayoría de las sátiras van dirigidas a altos mandos militares, responsables de la violencia frente a los soldados, que a menudo son meros ejecutores. También observamos esta perspectiva en “Libertad es un sustantivo abstracto” (Vique 2006: 32-33) del argentino Fabián Vique. En este microrrelato un coronel va ordenando implacablemente el asesinato de sus soldados por no saber responder a la pregunta “¿Qué es la libertad?”, hasta que, al final, al no quedarle más tropa ni estar calmada su violencia, ordena que lo maten a él.

Otro de los grupos sociales que sufre la sátira en varios de los minicuentos de nuestro corpus es el de los religiosos cristianos. El pasado inquisitorial de la Iglesia es criticado de varias maneras en los minicuentos: Julia Otxoa, por ejemplo, traslada a la actualidad la quema de libros subversivos por parte de un sacerdote. En “De cómo el Quijote fue quemado en Morano” (Otxoa 2006: 156-157) el cura de este pueblo condena a la hoguera la obra de Cervantes, tras leer tan sólo su primera frase. La autora donostiarra ubica este hecho no en un pasado lejano, sino en 2004. Fernando Iwasaki también otorga el protagonismo a varios religiosos en su libro *Ajuares funerarios*, en concreto a las monjas. Al contrario de los otros libros que estamos repasando, en estos microrrelatos no hay una sátira directa, sino una metamorfosis de las religiosas, que se convierten en personajes terroríficos y sanguinarios. Ejemplos de ello los tenemos con las monjas caníbales de “Dulces de convento” (Iwasaki 2004: 33-34) y de “Las reliquias” (Iwasaki 2004: 19).

Sin duda, el libro de nuestro corpus de estudio en el que los religiosos acaparan mayor protagonismo, normalmente negativo, es *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio. En él observamos una de las tendencias del microrrelato que ayudan a conseguir el fin satírico deseado: la serialidad. Son varios los minicuentos del libro en el que aparece el mismo tema: la condena de un reo por parte de la Inquisición. Entre los que disponen a un condenado intentando convencer al Santo Tribunal de su inocencia destacan “La redención” (Aparicio 2006: 95), “Un presidente virtuoso” (Aparicio 2006: 101) y “Lógica” (Aparicio 2006: 120). Pero es en “Estar vivos” (Aparicio 2006: 100) donde los religiosos, en este caso un obispo que dirige con sadismo una tortura, muestran su lado más cruel. Además de esta serie dedicada a la Inquisición, la religión católica aparece en otros de los microrrelatos de *La mitad del diablo*. En “Recíproca admiración” (Aparicio 2006: 82) el religioso, en este caso un misionero, no es el que

sufre la sátira, sino el que la dirige hacia unas piadosas señoras por su vanidad. En “El confesionario” (Aparicio 2006: 83) encontramos la lubricidad de un sacerdote que se excita ante la confesión de una feligresa.

El tercer grupo social que más sufre la sátira en la minificción son los políticos, objeto de punzantes comentarios en varios de los textos de nuestro corpus. Esta crítica no es siempre directa, sino que es introducida como al descuido y con frases breves que no ocupan el lugar central en la trama del relato. Esto es lo que ocurre por ejemplo en “La oración del dragón” (Otxoa 2006: 85-86) de Julia Otxoa, cuya narradora describe cómo apaga el volumen del televisor para evitar escuchar la “verborrea” de los políticos. En uno de los muchos minicuentos del libro de Juan Pedro Aparicio dedicados a los diablos, “Pequeñas vacaciones” (Aparicio 2006: 96), se indica, de manera ácida, que la profesión preferida de los demonios es la política. Una excepción a esta tendencia a la crítica de los mandatarios, sean políticos como en este caso o militares como en los anteriores, la encontramos en “Créame” (Barros 2006: 35). Este microrrelato de Pía Barros muestra, al contrario que muchos otros del libro, un espíritu positivo y de cambio social; se da la circunstancia de que este texto está dedicado a Michelle Bachelet, que era en ese momento presidenta de Chile.

Diferente a todos los anteriores casos es la presencia de la política en los *Articuentos* de Juan José Millás, porque responde a un rasgo estructural de estos textos: su hibridez entre relato y columna de opinión. Millás suele introducir comentarios mordaces sobre los partidos políticos españoles en estos textos, algo normal en una forma literaria tan peculiar como ésta. A menudo, los acontecimientos políticos actúan como introducción a un tema más general, sobre el que Millás reflexiona, o a una historia de ficción; pero, en otros casos, ese hecho es el eje del articuento. En estos últimos es cuando este tipo de textos está más cerca de la columna periodística, pero nunca se identifica con ella y mantiene la ironía marca de la casa. Esta importancia de la política en los articuentos la podemos observar en muchos de ellos, pero pondremos uno concreto como ejemplo. En “El espejo” (Millás 2000: 272-274) Millás discurre sobre la situación de los dos grandes partidos españoles, citando nombres de políticos. El que los articuentos fueran publicados originalmente en prensa determina que muchos de ellos, como éste que nos ocupa, se centren en situaciones muy concretas, circunstanciales. Esto hace que envejeczan peor, ya que su recepción en el libro es diferente a la de la prensa, que los demás microrrelatos políticos, que suelen versar sobre temas más generales.

Acabaremos este repaso al campo temático del poder en el microrrelato con varios asuntos de índole social presentes en la minificción. Al igual que la crítica a las dictaduras y a las guerras centra no pocos minicuentos, existen también otras narraciones en nuestro corpus que versan sobre otro tipo de injusticias. La primera de ellas sería el rechazo al carácter opresor que en algunos aspectos tienen las sociedades democráticas. Un ejemplo claro de ello serían las leyes en contra del consumo de tabaco, parodiadas mediante la exageración por varios microrrelatos de nuestro corpus. La inutilidad de estas leyes es puesta de manifiesto por José María Merino en “Antitabáquica” (Merino 2007: 180), donde en un pasado maravilloso propio de los cuentos tradicionales, con reyes, bufones y dragones, los campesinos siguen fumando pese a las restricciones. En un contexto opuesto, un futuro cercano, ubica Pía Barros su crítica a las leyes contra el consumo de tabaco; en “Los fumadores” (Barros 2006: 21-22) estos se han convertido en un grupo clandestino que se tiene que esconder para poder gozar de su vicio.

Este mismo mecanismo, la creación de una mínima distopía, le sirve a Barros para criticar el excesivo afán prohibitivo de las sociedades actuales. Este es el tema de “Prohibiciones” (Barros 2006: 48-49), en el que la narradora indica que les está vetado recordar cualquier cosa. Otra distopía con este mismo fin crítico aparece en “Nuevas formas de espionaje” (Britto García 2004: 105-106), que describe un futuro en el que la obsesión actual por la seguridad llega a su extremo. El mismo motivo, la crítica al excesivo celo de los dirigentes en la seguridad de los ciudadanos, lo encontramos en uno de los microrrelatos de Fabián Vique, “El fin de los suicidas ferroviarios” (Vique 2006: 24-25), en el que el Estado primero salva y después ejecuta a los suicidas.

Tras este repaso a las variantes del campo temático del poder en la minificción, vamos a exponer las razones que, desde nuestra perspectiva, motivan la aparición de este tema en el género. Antes de nada, debemos recordar que su incidencia en el microrrelato es importante pero no aparece en todos los libros de nuestro corpus. Su presencia difiere de una obra a otra, pero creemos que su estudio posee relevancia al aparecer en más de la mitad de los volúmenes analizados.

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 poemas, obras de teatro o narraciones. Dentro de este contexto general, creemos que el microrrelato ofrece unas características concretas que hacen que sea muy útil para

expresar unas ideas políticas. Los volúmenes de minificción están formados por un alto número de textos unitarios, superior a otros géneros narrativos como el cuento, lo que permite al autor poder ensayar un número variado de temas y mezclar los políticos con otros de eco más liviano. Ninguno de los autores de nuestro corpus ha publicado un libro compuesto exclusivamente por minicuentos con el tema del poder, evitando así dotar a su obra de un carácter panfletario y escondiendo la medicina (los ideales) entre el azúcar (las historias de ficción). Este rasgo está estrechamente relacionado con otro de los mecanismos propios del género que favorece la presencia del tema del poder: la estrecha relación que se establece entre los microrrelatos de un libro. Si bien la hiperbrevedad de las minificciones impide un tratamiento en profundidad de un tema, el autor de este tipo de relatos puede realizar un acercamiento polifónico al asunto que quiere tratar, ofreciendo en cada narración una perspectiva complementaria. Este hecho da como fruto la creación de series de textos, como la ya citada sección “Los diálogos del fin del mundo” de *Andanada*, en la que Luis Britto García criticaba desde distintos flancos la sinrazón de las guerras.

El microrrelato suele utilizar personajes-tipo con rasgos muy marcados y conocidos por el lector para evitar así tener que realizar una descripción prolija; en el campo de la política nos encontramos con varios de estos tipos, como el del dictador o el del militar golpista, perfectamente reconocibles por los lectores. Además, los minicuentos siempre tienden hacia la unidad, algo que casa perfectamente con la intención de sátira política de un texto, que también busca centrar su atención en un objetivo concreto, para poder realizar así una crítica más efectiva. La última de las razones que, desde nuestra perspectiva, permiten la presencia del poder en la minificción hispánica se basa en la propia Historia de los países de los autores. Naciones como España, Chile, Venezuela o Argentina, de los que proceden la mayoría de los escritores de nuestro corpus, han sufrido en su pasado reciente atentados contra la libertad. Por ello no es extraño que la minificción se haga eco de heridas aún abiertas, como la dictadura militar en Chile, o de otras más lejanas pero que sufren actualmente una revisión, como la Guerra Civil española.

El siguiente campo temático que estudiaremos es el de la literatura, entendido como el desarrollo de argumentos en los que ocupan un papel importante los escritores y el mundo de las letras. Queremos dejar claro que no nos estamos refiriendo aquí a los microrrelatos metaliterarios, de los que nos ocuparemos más adelante en profundidad,

sino de la literatura como tema y de los escritores como personajes. Se trata de un asunto recurrente en la minificción y que se adapta muy bien a este género por varias razones. En primer lugar, el hecho de que el microrrelato exija un lector avezado, hace que sea una forma literaria muy del gusto de expertos en la materia: críticos, editores, otros escritores, etc. Este hecho provoca que los autores de minicuentos incluyan en sus narraciones comentarios, reflexiones y episodios, la mayoría de las veces satíricos, sobre el mundillo literario. Otra razón que puede estar en la raíz del uso de este tema es el componente autobiográfico de los textos. Los autores suelen utilizar anécdotas propias o recuerdos, como el caso del tema de la vuelta a la infancia, en las tramas de sus minicuentos. Las interioridades del oficio de escritor aparecen a menudo en este tipo de relatos, que incluyen acontecimientos que se pueden describir en las menos de dos páginas de una minificción, y que no darían para una narración más extensa. Veamos las distintas variantes que este tema nos ofrece en nuestro corpus de trabajo.

Uno de los motivos que más desasosiego provoca en la mayoría de los escritores es conseguir que su obra literaria sea reconocida con algún premio. José María Merino parodia este deseo que subyace en todos los literatos en “Para una historia secreta del éxito” (Merino 2007: 165-166). En este relato el narrador, un escritor, no se siente nunca satisfecho con la creciente importancia de los galardones que recibe y siempre desea el siguiente. Este mismo motivo lo encontramos, con una nueva vuelta de tuerca, en “Los premios” (Guedea 2004: 88) de Rogelio Guedea. El dardo no va dirigido aquí al escritor que recibe el galardón, sino a los amigos que no pueden ocultar su envidia. Más reflexivo pero igual de ácido es otro de los minicuentos de tema literario de este autor mexicano: “Obra inmortal” (Guedea 2004: 9-10); en él el narrador va repasando, aunque los rechaza, los motivos que suelen esconderse tras el acto de escribir.

Esta sátira al mundo literario también aparece en los tres relatos finales de *Andanada* de Luis Britto García, agrupados bajo el significativo título de “Tragedias literarias”. En “Papirotazo” (Britto García 2004: 165-166) el objetivo de la puya es lo variable de los criterios literarios, elemento ejemplificado en una obra vilipendiada por su propio autor; mientras que “La franquicia” (Britto García 2004: 163-164) critica el carácter automatizado de las modas literarias. Pía Barros coincide con Britto en el reproche que lanza a la industrialización de la Literatura, que se convierte en alimento en “Delicatessen” (Barros 2006: 93). El tema de “Papirotazo”, el escritor que reniega de su propia literatura a pesar de su éxito, lo encontramos también en “El poema” (Millás 2000: 352-353) de Juan José Millás. Lo efímero de la gloria literaria y las presiones que

recibe el escritor están en la base de “Voluntad de estilo” (Epple 2004: 98) de Juan Armando Epple. Luis Mateo Díez también incluye en *Los males menores* varios microrrelatos sobre el mundo literario. Recurre a situaciones asociadas a la labor de los escritores como las charlas en universidades, “Realismo” (Díez 2002: 129-130); o las entrevistas en los periódicos, “El espejo sumiso” (Díez 2002: 162-164). Otro de los actos habituales del oficio, la firma de libros, sirve como situación inicial de “Drácula y los niños” (Millás 2000: 364-366) de Juan José Millás.

Una variante más del tema literario en nuestros microrrelatos es la relación entre el escritor y su propia obra. No nos detendremos aquí en la reflexión metaliteraria, que ocupará un apartado posterior de nuestro trabajo, sino en aquellos casos en los que el escritor, como personaje, interactúa de un modo u otro con la literatura. Una de las pesadillas que deben sufrir los literatos es la censura; sus consecuencias son llevadas al extremo en “El escritor en tiempos de crisis” (Otxoa 2006: 108-109), texto en el que Julia Otxoa nos presenta la historia de un autor cuya autocensura provoca que sus lectores no entiendan sus textos. De esta autocensura pasamos a la autocrítica “gastronómica” de uno de los artículos de Millás: “Autofagia” (Millás 2000: 253-255), en el que un escritor decide comerse todas las páginas que ha publicado.

Varias son las series de los volúmenes de nuestro corpus dedicados a la literatura como tema, algo habitual en el microrrelato como ya comprobamos con los minicuentos de asunto político. Juan Armando Epple ensaya en la sección “De la literatura y otros males”, la última de *Andanada*, varias parodias de textos literarios, de las que nos ocuparemos en el apartado dedicado a la intertextualidad, y algunas historias sobre escritores. Entre estas últimas destacan por su originalidad y simbolismo “*Ex libris*” (Epple 2004: 88-89) y “La batalla de los géneros” (Epple 2004: 90). En el primero de los microrrelatos se narra cómo de la unión entre una escritora y un crítico literario nacen dos libros, cuya vida editorial se cuenta como si de dos niños se tratara. “La batalla de los géneros” relata la imposibilidad de que una lectora de novelas se enamore de un escritor que la quiere seducir mediante sus microrrelatos.

Otro libro de nuestro corpus en el que la presencia de escritores y de la literatura cobran especial protagonismo en las tramas es *Los cuatro elementos* de David Lagmanovich, principalmente en las secciones “Perplejidades” y “De otra manera”. Encontramos tanto en “Escritores” (Lagmanovich 2007: 19) como en “Prólogo” (Lagmanovich 2007: 27) el protagonismo de un literato consagrado que desprecia a uno novel; ambas parejas de personajes simbolizan los dos estadios opuestos de la carrera

literaria y sus miserias. Las variadas razones, a veces peregrinas, que llevan a una persona a escribir, son a menudo objeto de la reflexión de los que se dedican a la literatura; este tema está presente en dos de los microrrelatos de la primera sección del libro: “Escribir” (Lagmanovich 2007: 18) y “Tentativas” (Lagmanovich 2007: 19). Aparece una variante de este mismo motivo en “El oficio” de Rogelio Guedea (Guedea 2004: 42-43), aunque aquí lo que varía no es la intención de dedicarse a la literatura, sino el género escogido.

También en *Cápsulas mínimas* de Orlando Romano, otro autor argentino como Lagmanovich pero mucho más joven, podemos leer varios microrrelatos que versan sobre este tema. Dos de ellos se centran en la relación, siempre contradictoria, que se establece entre los literatos y sus lectores; tanto en “Arte y vida” (Romano 2008: 46) como en “Correo electrónico II” (Romano 2008: 72) encontramos a lectores que quieren saber más de un autor. En otro de los minicuentos, “Microdefensa” (Romano 2008: 80), se relata un sueño un tanto singular del narrador: en él, los autores de microrrelatos, con Borges, Monterroso y un dinosaurio de su lado, se defienden del ataque de los novelistas. Este relato, en el que subyace una defensa del género, se puede relacionar con otro de Luisa Valenzuela, “Mesa redonda” (Valenzuela 2008: 118), en el que la autora de relatos breves opone su perspectiva de la Literatura a la de un poeta.

Pero sin duda alguna el autor de nuestro corpus que más variantes ofrece del tema de la literatura y de los escritores es Juan Pedro Aparicio. En su libro *La mitad del diablo* podemos leer una decena de minicuentos con esta temática que retoman algunos de los motivos que ya hemos visto en otros autores. Así, nos encontramos que las caprichosas razones que provocan el éxito de una obra literaria hacen que en ocasiones el autor solo pueda conseguirla mediante una obra impostada, “Los diarios de Ardón” (Aparicio 2006: 23-24), o publicada bajo un seudónimo, “El mejor” (Aparicio 2006: 87), con declaraciones políticamente correctas, “La ovación más grande” (Aparicio 2006: 73), o vendiendo su alma al diablo, “El reconocimiento” (Aparicio 2006: 117). Aparicio también retoma otro de los motivos más comunes en este campo temático: los personajes cobran vida y se relacionan con su autor. En este libro encontramos varios casos en los que los protagonistas acuden como oyentes a la charla de su creador, “Tomar partido” (Aparicio 2006: 43-44), o mantienen una relación sentimental con él, “El compromiso” (Aparicio 2006: 116).

Un personaje recurrente en las obras sobre escritores es el de aquel literato que deja, por alguna razón u otra, de escribir o que no llega a escribir nunca la gran obra a la

que dedica toda su vida. En la minificción hispánica tenemos varios ejemplos de este motivo, con las variantes que a continuación descubriremos. Fuera de nuestro corpus podemos citar “El mono piensa en ese tema” (Monterroso 1996: 206) y “Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos” de Antonio Pereira. El primero de los textos es una reflexión sobre este motivo, mientras que el logrado microrrelato de Pereira, incluido en *Picassos en el desván* (1991), narra la historia de un poeta que recibe este título más por su pose que por su obra, ya que, y tal y como señala el texto, nunca se le vio “una página terminada”. En nuestro corpus encontramos personajes de este tipo en los libros de Rogelio Guedea y de Fabián Vique. El primero de ellos incluye dos microrrelatos con esta clase de escritores, y en cada uno sus motivaciones son distintas. Mientras que en “El escritor sin obra” (Guedea 2004: 57-58) el supuesto autor no escribe por no defraudar las altas expectativas, suyas y del resto de la gente, que hay sobre su obra, en “El extranjero en su casa” (Guedea 2004: 74) se impone una disciplina tan exigente antes de ponerse a redactar que no logra escribir ni un libro. Para Fabián Vique “El prosista irreprochable” (Vique 2006: 45) al que alude el título de uno de sus textos es aquel que no escribe ni una línea, y que por lo tanto no cae nunca en ninguno de los errores en los que suelen incurrir los literatos.

El jugoso tema que estamos analizando no sólo se centra en los escritores, protagonistas principales de este tipo de microrrelatos, sino que también encontramos la presencia, menor es cierto, de críticos literarios, editores y lectores. La sátira a la profesión de crítico es una de las venganzas que los autores pueden permitirse ante un oficio al que les une una relación de amor y odio. “A la deriva” (Epple 2004: 104-105) de Juan Armando Epple muestra lo disparatadas que son algunas de las interpretaciones que se hacen de las obras literarias. El afán de los editores por corregir las obras que publican es hiperbolizado en “El escritor sin rostro” (Guedea 2004: 29-30); en esta narración de Rogelio Guedea, el autor no reconoce como suya la novela que escribió y que su editor ha modificado en varias ocasiones. El acto de lectura y el lector como personaje también ocupan su lugar en un género tan “literario” (en el sentido de ocuparse de la literatura) como éste. Fernando Valls agrupa los últimos artículos de Millás que aparecen en el volumen que edita bajo el epígrafe de “La lectura”. En ellos encontramos referencias no sólo al acto de leer, “Leer es rebelarse” (Millás 2000: 358-359), sino también al libro como objeto, “Lomo” (Millás 2000: 359-360). La biblioteca también ocupa un lugar importante en la historia reciente de la literatura hispánica, recordemos a Borges, y en uno de los textos de nuestros corpus simboliza el sentido de

la vida del narrador: “El orden en la biblioteca” (Britto García 2004: 122). Acabaremos este repaso al campo temático de la literatura con Pía Barros, que con mucha ironía iguala el acto de leer a un poeta con el de mantener una relación con él: “Fracasos literarios” (Barros 2006: 29).

Señalábamos la importancia del componente personal en la utilización del tema de la literatura y su mundo en la minificción. Los escritores exponen episodios habituales del “oficio”, como lo llama Rogelio Guedea, a menudo para satirizar comportamientos de colegas o de otros personajes afines al mundillo literario. Esta base personal también se puede establecer como uno de los motivos del siguiente tema que vamos a tratar: el de la infancia. Es bastante habitual en los microrrelatos que hemos analizado encontrar la siguiente estructura: un narrador adulto recuerda su infancia. Dejando a un lado el componente autobiográfico que pueda subyacer en cada caso, difícil de determinar y de valorar, se trata de un mecanismo muy útil en la minificción. Este género busca utilizar tópicos, situaciones o historias fácilmente reconocibles por el lector, para así no tener que partir de cero y construir su relato con conocimientos compartidos con el receptor. En el caso de la infancia, tenemos una serie de tópicos, como el de la inocencia, el despertar a la vida o la naturalidad, que el creador de minicuentos puede utilizar mediante unas pocas y concisas referencias. Estos tópicos pueden, a su vez, contraponerse a los asociados a la madurez, de ahí que sea tan frecuente, y útil, la presencia simultánea de las dos edades del mismo personaje. Por otra parte, se puede jugar con la subversión de esos tópicos asociados a la infancia, excesivamente dulcificada a menudo, y de los que se puede mostrar su lado más terrible. Este mecanismo tiene en la minificción hispánica un antecedente en el crudo y genial libro *Los niños tontos* de Ana María Matute.

Vamos a comenzar acercándonos a las variantes que la estructura narrativa de la vuelta a la infancia desde la madurez ofrece en nuestro corpus de estudio. La inocencia con la que los niños descubrían hace varias décadas los avances tecnológicos es recordada por Luis Britto García, que rememora su candidez al “Oír la estática” (Britto García 2004: 19) de la radio o “Mirar la estática” (Britto García 2004: 20) de la televisión. La misma inocencia, aunque tratada no con nostalgia como Britto sino con humor, es la que llevaba al narrador de “Absurdo” (Millás 2000: 193-194) de Juan José Millás a gritar el nombre del director del colegio, Vicente, en vez de lo pertinente, “presente”, cuando era un niño. Otro de los tópicos asociados a la infancia y a la

adolescencia es el despertar sexual, tema que encontramos con extrema precocidad en “Punto de vista” (Romano 2008: 22) de Orlando Romano. En otras ocasiones es un episodio concreto, relacionado normalmente con la familia, el que se recuerda; un ejemplo de ello lo tenemos en “Con los pies en el agua” (Guedea 2004: 72) de Rogelio Guedea. La crueldad de los infantes es uno de sus comportamientos que se suelen evitar; no lo hace Juan Pedro Aparicio en “El señor de las moscas” (Aparicio 2006: 72), microrrelato en el que el narrador recuerda al niño del que todos se burlaban en su infancia. La influencia de la niñez en nuestros actos como adultos aparece en “Cosas de pobres” (Lagmanovich 2007: 59) de David Lagmanovich, en la que dos niños de infancia desarraigada muestran de mayores un comportamiento violento, y en “El mapa de la fiebre” (Millás 2000: 50-52) de Millás, relato en el que el narrador se ha convertido en el escritor que imaginaba ser en su convalecencias infantiles.

En ocasiones no es el protagonista el que vuelve a su infancia, sino ésta la que se presenta en su presente mediante la imagen de sí mismo de niño. Este desdoblamiento del personaje principal, aunque en diferentes edades, aparece en dos microrrelatos de nuestro corpus, y además de manera muy similar. Los protagonistas de “Niñez” (Lagmanovich 2007: 132) de David Lagmanovich y de “El tiempo que vuelve” (Guedea 2004: 40-41) de Rogelio Gudea se topan un buen día consigo mismos de niños. Además, coinciden los dos relatos en la forma de aparecer este doble infantil: en un atasco; en el minicuento de Guedea el narrador se ve de niño con su padre en una motocicleta, mientras que en el de Lagmanovich, Ignacio, el protagonista, observa como de una escuela sale él mismo de pequeño y se monta en un coche donde están su madre y su hermana fallecida.

Dos autores que realizan esta vuelta a la infancia de una forma muy original son Fernando Iwasaki y Luis Mateo Díez. El primero mezcla, por un lado, la niñez y la madurez, y por otro, el sueño y la realidad en “La película” (Iwasaki 2004: 74). Díez vuelve a la infancia, pero no con un cambio de tiempo, sino de espacio; así, el protagonista de “Un tesoro” (Díez 2002: 143-144) retorna al colegio donde estudió su mujer, para cumplir el encargo que ella le pidió antes de morir. Otro motivo que se suele relacionar con la infancia es el del paso del tiempo. Juan Armando Epple ejemplifica en “Calle calle” (Epple 2004: 41) este tópico con un argumento que remite al río de Heráclito, al que el autor cita, sobre el que existe un puente que también cambia con el tiempo. En uno de los microrrelatos de Rogelio Guedea, “Paseo del tiempo” (Guedea 2004: 15), el protagonista sufre el tránsito de la niñez a la adultez de manera súbita. Se

simboliza así, por un lado, la rapidez de los cambios en la vida, y, por otro, la repetición de los ciclos, ya que el protagonista pasa de verse a sí mismo en el colegio a ver a su hijo.

Menos habituales que las referencias a la infancia son en nuestro corpus los microrrelatos ubicados en la adolescencia del narrador adulto. Sin embargo, los pocos que encontramos utilizan el mismo mecanismo de remitir a situaciones tópicas de cada edad. Esto es lo que hace José María Merino en dos relatos hiperbreves de *La glorieta de los fugitivos*; en uno de ellos se narra el primer beso, “Cuento de otoño” (Merino 2007: 135), y en otro la pérdida de la virginidad, “Bodas sordas” (Merino 2007: 175-176). Como vemos, Merino recurre a dos actos iniciáticos asociados con la adolescencia. Uno de los rasgos propios de esta edad, la osadía, le sirve a Juan Armando Epple como punto de partida de la historia de la juventud recordada por el narrador de “En provincia” (Epple 2004: 48).

Junto con el mecanismo de la vuelta a la infancia del protagonista, bastante habitual como hemos podido comprobar, existen otros microrrelatos protagonizados por niños que no son los narradores. Varios de ellos los encontramos en el libro *Llamadas perdidas* de Pía Barros, en el que este tema adquiere un carácter de crítica social: la autora chilena trata varios tipos de abusos que se viven en la infancia. Con crudeza se narran historias de pedofilia en el entorno familiar, “Cuestión de confianza” (Barros 2006: 36), de prostitución infantil, “Infancias” (Barros 2006: 85), o la participación de niños en actos delictivos, “Territorios” (Barros 2006: 45).

Una última perspectiva que podemos encontrar en nuestro corpus sobre el tema de la infancia es el papel de los padres en la educación. Este motivo es tratado con ironía tanto por Hipólito G. Navarro como por David Roas. El primero satiriza la sobreprotección de muchos progenitores sobre sus hijos, ejemplificándola en un padre que reconoce su fracaso con su hijo al observar sus juguetes: “Qué carajos excusas” (G. Navarro 2000: 149-150). Roas, en “Autoridad espectral” (Roas 2007: 27-28), coloca como objeto de su sátira a un niño malcriado.

La utilización de situaciones fácilmente reconocibles, que señalábamos como uno de los motivos del empleo del tema de la infancia, también está en la base del siguiente campo temático que vamos a analizar: el amor. Argumento recurrente en toda la literatura, los autores de minificción se valen de los tópicos que se asocian a este sentimiento en el arte, para conseguir la tan anhelada concisión. Aparecen en muchos

microrrelatos los motivos tradicionales que la literatura ha utilizado en este campo: el amor imposible, el flechazo, la descripción hiperbólica de la amada, etc. Sin embargo, son mucho más frecuentes en nuestro género los textos que proporcionan una óptica actual, cotidiana, del amor. En este sentido, son muy habituales las referencias a las vicisitudes que suelen acontecer a los enamorados de hoy en día, convirtiéndose así a la pareja en un estereotipo sobre el que se vertebran un número importante de microrrelatos. En el apartado de nuestro monográfico dedicado a los personajes nos ocuparemos de cómo actúan las parejas de enamorados, tanto de manera colectiva como sus miembros de manera individual, en el microrrelato. Ahora nos acercaremos al tema del amor de manera general, observando, en minicuentos concretos, algunos de los tópicos asociados a él que aparecen en nuestro corpus.

Como veremos con mayor profundidad al tratar la pareja en el apartado dedicado a los personajes, ésta se complica a veces con la presencia de un tercero que la convierte en un triángulo amoroso. Los microrrelatos se suelen caracterizar por la utilización, obvia por su hiperbrevedad, de pocos personajes en las tramas. En los casos de tríos, el tercero en discordia aparece de manera indirecta y tan sólo como elemento divergente en la relación que une a los dos protagonistas. Sin entrar ahora en el estudio de los triángulos amorosos en nuestro corpus, que analizaremos también en el apartado dedicado a los personajes, sí que citaremos, como ejemplo, un minicuento de Luis Mateo Díez en el que aparece una relación amorosa a tres bandas. Se trata de “La afrenta” (Díez 2002: 125), en el que el conocimiento de un dato íntimo que ignora el nuevo amante, le sirve al narrador para aferrarse al amor de su antigua pareja, a pesar de que ella lo haya rechazado.

La descripción hiperbólica de la amada, uno de los tópicos asociados al amor en la literatura, se transgrede en un minicuento de Luciano G. Egido, utilizando un giro humorístico final tan del gusto de los autores del género. En este texto, titulado “Imperfección” (G. Egido 2003: 67), una mujer es descrita utilizando los tópicos asociados a la belleza femenina; la sensación de estar ante el tradicional elogio a la amada se rompe al señalar el narrador que a la dama le falta una pierna. En “Perseguidor invisible” (Jiménez Emán 2005: 51), Jiménez Emán aborda el tópico de la imposibilidad del amante de hablar con la amada: el narrador se tiene que conformar con seguir sus pasos por la ciudad con la mirada. Otros dos tópicos amorosos que encontramos en nuestro corpus de estudio son el dolor por la separación de la amada, “Desierto” (Britto García 2004: 113-114) de Luis Britto, y el hechizo de unos labios que

embruja a quien recibe de ellos un beso, “Los labios de Diana” (Jiménez Emán 2005: 89-91) de Gabriel Jiménez Emán.

El minicuento se siente cómodo al invertir lugares comunes de la tradición. Son muchos los tópicos asociados a la descripción del enamoramiento, por eso la chilena Pía Barros ofrece dos perspectivas novedosas de este acto en el que los escritores suelen caer en la repetición. En “Contagio” (Barros 2006: 91) el amor es descrito como una enfermedad que la narradora dice no tener, al no observar en su cuerpo los síntomas físicos que suelen acompañarlo. La perspectiva novedosa, o al menos poco habitual, en “Anticipos” (Barros 2006: 16) es la de adelantarse al desengaño amoroso y al olvido del amante desde el mismo momento de estar con él.

Tradicionalmente, el sentimiento amoroso se ha vinculado con los géneros poéticos más que con los narrativos. Por ello no es extraño que en nuestro corpus encontremos casos de relatos hiperbreves de tema amoroso híbridos con la lírica. Este sería el caso de dos de los textos de *Llamadas perdidas* de Pía Barros: “Excrecencias” (Barros 2006: 82) y “Pasiones” (Barros 2006: 90). En ambos se expresa de manera hiperbólica y en primera persona la pasión amorosa, pero la ausencia de narratividad configura estos textos como versos sueltos o como mínimos poemas en prosa.

Si bien el amor, especialmente las relaciones en la pareja, es un tema muy habitual en la minificción por las amplias posibilidades que ofrece, el erotismo, muy relacionado con él, no aparece con tanta frecuencia en nuestro corpus. Volvemos a encontrar en el tratamiento de este campo temático un rasgo que podemos considerar una constante en el género: la serialidad. Si bien son pocos los libros en los que leemos minicuentos eróticos, en los volúmenes en los que los encontramos este tema aparece en varias ocasiones. Como ya hemos comentado, la extrema brevedad intrínseca a este tipo de narraciones permite, y a la vez exige, que un tema sea tratado en varios textos. Así, el autor podrá completar un acercamiento más profundo a esta temática y, a la vez, ofrecer varias perspectivas distintas sobre ella. Esto es lo que hacen Marco Denevi, Pía Barros y Ana María Shua en los tres libros de nuestro corpus donde aparece con mayor fuerza el tema del erotismo.

Ya el subtítulo “Mitos eróticos” de *El jardín de las delicias* de Marco Denevi anuncia, además de que el autor va a tomar personajes y tramas de la mitología, el tono picante de muchos de los minicuentos. Estamos ante una obra de gran unidad temática, ya que el escritor argentino ofrece diversas historias que versan sobre el

comportamiento erótico de personajes de la mitología clásica. Son muchas las variantes sobre este tema que caben en las cuatro decenas de microrrelatos de *El jardín de las delicias*: podemos leer minicuentos sobre relaciones imposibles como la de un minotauro y una sirena, “Amor contra natura” (Denevi 2005: 14), sobre la masturbación, “La historia viene de lejos” (Denevi 2005: 16), o las orgías, “Sátiros caseros” (Denevi 2005: 11). En otras ocasiones son personajes concretos, todos tomados de la mitología, los que representan comportamientos sexuales como la lujuria, Leda en “Las inocentes víctimas de caprichos divinos” (Denevi 2005: 20), la potencia sexual, El Toro de “Martirio de Pasifae” (Denevi 2005: 9), o el adulterio, la mujer de Drímaco en “Fidelidad” (Denevi 2005: 32).

No es el tema central del libro como en *El jardín de las delicias*, pero el erotismo también es el eje de varios de los microrrelatos de *Llamadas perdidas* de Pía Barros. Esta escritora chilena utiliza un lenguaje alegórico para describir el acto sexual con el vocabulario propio de los barcos, “Sin claudicar” (Barros 2006: 14), o como si se leyera un libro de poesía, “Conjuros en voz alta” (Barros 2006: 69). En otras ocasiones el tema es el erotismo lésbico, “Pielés” (Barros 2006: 74), o su mezcla con la muerte, “Errática” (Barros 2006: 73).

El tercer libro de nuestro corpus con temática erótica en varios microrrelatos es *Casa de geishas* de Ana María Shua. La primera sección de este libro, de título homónimo al de la colección, tiene como espacio común un burdel muy especial. Las prostitutas y los clientes poco tienen que ver con los de un prostíbulo real y no encontramos rastro de sordidez en su descripción. En cuanto al sexo, Shua pone el énfasis, casi siempre con humor o ironía, en lo extraño, siendo varias las parafilias que desfilan ante el lector. La visión más sarcástica es quizá la que se ofrece del protagonista de “Sofisticación” (Shua 2007: 19), un cliente de la Casa de Geishas que le pide a la Madama los servicios de su propia esposa.

Para terminar este apartado de nuestro estudio nos vamos a centrar en la presencia del humor en la minificción. Sin poder ser considerado como un tema concreto, el humor es un elemento transversal que aparece, con distinta intensidad, en una parte importante de los microrrelatos. El minicuento es una forma literaria que fomenta la transgresión (de fronteras genéricas, de estructuras discursivas, de relaciones con otras obras, etc.), por lo que el componente humorístico de los textos suele devenir en la ironía o en la sátira. Son frecuentes los microrrelatos en los que, desde una

perspectiva cáustica, se describen comportamientos humanos; ya vimos esta orientación corrosiva en el tratamiento de temas relacionados con el poder.

Una de las opiniones recurrentes en los acercamientos más simplistas al microrrelato, equipara los textos humorísticos de este género al chiste. Se trata, a nuestro juicio, de un error provocado por un conocimiento superficial de este tipo de narraciones. Aún siendo humorístico, un microrrelato es un texto con trascendencia literaria, algo de lo que carecen todos los chistes. Bien es cierto que algunos de los minicuentos de carácter jocoso subyugan todo el relato a la gracia final, pero aún en estos casos, extremos y de menor calidad literaria, el texto posee los elementos propios de todo texto literario que no encontramos en el chiste.

La hiperbrevedad del género determina, como ya observábamos en los temas anteriores, unos rasgos concretos de la presencia del humor en estos textos. La unidad argumental del género, con la ausencia de tramas secundarias a la que ya nos hemos referido, provoca que en un microrrelato humorístico o irónico estos rasgos estén presentes, de manera directa o indirecta, en todo el relato. A continuación vamos a repasar algunos de los mecanismos mediante los cuales se provoca la sonrisa en la minificción, con ejemplos sacados de nuestro corpus.

Un recurso clásico del humor, de gran tradición en todos los géneros literarios, es el de los juegos de palabras, que se adapta muy bien a la tendencia de la minificción a forzar los límites del lenguaje. Esta utilización de dobles sentidos es eficaz para lograr el humor, pero también peligrosa, ya que el autor puede caer en la autocomplacencia y hacer descansar todo el relato en el mero juego de palabras. Pongamos varios ejemplos de autores de nuestro corpus que apenas logran evitar este peligro. “*Training*” (Epple 2004: 26-27) de Juan Armando Epple comienza como un relato de un día de instrucción de unos soldados en el campo, pero acaba desliziándose hacia la mera gracia provocada por la confusión de los soldados que dispararon a su instructor por ser blanco. La polisemia de la palabra blanco (como color de piel y como objetivo de un disparo) está en la base del humor del final del texto. Algo similar ocurre con “Por su nombre” (Valenzuela 2008: 64) de Luisa Valenzuela, donde la ambivalencia que pretende provocar la hilaridad reside en la palabra “bajo” (como forma del verbo “bajar” y como adjetivo). Más elaborado es el juego de palabras de “*Dura lex*” (Shua 2007: 153), microrrelato en el que Ana María Shua ofrece una interpretación literal y jocosa de una frase en latín.

Uno de los libros de nuestro corpus con un humor más singular es *Historias*

mínimas de Javier Tomeo. En él, el autor aragonés suele ofrecer argumentos que se mueven entre lo absurdo y lo hilarante. Varios ejemplos de humor negro los tenemos en el diálogo que establecen dos guerreros muertos de “VIII” (Tomeo 1996: 26), en la historia del barbero que acaba matando a su cliente de “XVI” (Tomeo 1996: 44) o en el parlamento entre dos esqueletos que no pierden su optimismo de “XXI” (Tomeo 1996: 56). Además de en el libro de Javier Tomeo, verdadero maestro de este tipo de microrrelatos, encontramos humor negro en otros textos de nuestro corpus como en el brevísimo “Superpoblación hitita” (Romano 2008: 28) de Orlando Romano.

El choque entre realidades de distinta naturaleza es otro recurso típico en el humor; los autores de microrrelato también juegan, por la eficacia especial que tiene este recurso en los textos hiperbreves, con este conflicto de expectativas. Dos ejemplos los tenemos en sendos minicuentos de Juan Armando Epple: “Poesía en movimiento” (Epple 2004: 91) y “Que no hay delito mayor” (Epple 2004: 65). En el primero, un catedrático de literatura ve truncado su emocionado y trascendente recital por los insultos de unos albañiles; en “Que no hay delito mayor” un suicida salvado vuelve a las andadas tras advertirle un policía que la ley castiga el intento de suicidio. En ambos textos, como en la mayoría de los microrrelatos humorísticos, la jocosidad aflora al final; este hecho entronca directamente con la importancia de la ruptura de expectativas en los desenlaces de los minicuentos. Un ejemplo muy claro de este quiebro humorístico en la parte final del relato lo hallamos en “*Perikhoresis* teológica” (Olgoso 2007: 85-86); este microrrelato se estructura como una oración dirigida, tal y como descubrimos en la última frase, a un televisor.

En la nómina de autores de nuestro corpus hay un escritor que destaca por la ironía de sus textos: Juan José Millás. Tanto los articuentos de carácter más ficcional como los apegados a la actualidad política se caracterizan por su carácter corrosivo. Esta ironía, seña de identidad del género, deviene a menudo en la sátira que observábamos contra los políticos. Por poner varios ejemplos de estas narraciones irónicas de Millás, podemos centrarnos en uno de los tipos de articuentos: aquellos que parten de una estadística o una teoría científica y ofrecen su lado más absurdo y humorístico. En “El huevo” (Millás 2000: 133-134), el narrador ofrece una jocosa explicación de por qué en la comida de los aviones a todos nos toca la parte central del huevo duro; en “Radicales libres” (Millás 2000: 71-72) muestra las hilarantes consecuencias de vivir tres siglos; en “Los insectos” (Millás 2000: 244-245) reflexiona, entre la ciencia y la “patafísica”, sobre este tipo de animales.

Otro mecanismo eficaz para provocar el humor es la parodia. Son muy habituales los microrrelatos que parodian otras obras literarias, y de ellos nos ocuparemos en el capítulo dedicado a la intertextualidad. Ahora nos centraremos brevemente en varios minicuentos en los que esta cáustica finalidad no tiene relación directa con otras obras literarias. Juan Armando Epple parodia las exageraciones de los guiones de los culebrones televisivos en “Las vidas de nuestros días” (Epple 2004: 95-96), donde los cambios sufridos por los personajes, habituales de este género, son llevados al extremo de lo absurdo. *Horrores cotidianos*, libro de David Roas, contiene una gran cantidad de microrrelatos humorísticos y paródicos. Entre estos últimos podemos citar varios en los que se ofrece una caricatura de distintas corrientes de pensamiento: el Generativismo en “El legado de Chomsky” (Roas 2007: 129), el fundamentalismo religioso en “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123), la Deconstrucción en “Homo crisis (cuento derridiano)” (Roas 2007: 74) o el Psicoanálisis en “Mecánica y psicoanálisis (un futuro cercano)” (Roas 2007: 57-58).

El humor se relaciona, además de con la parodia y con la ironía, con la sátira. Muchos de los microrrelatos aquí comentados tienen un importante componente satírico, suavizado por el humor del argumento en el que se inserta la crítica. Un ejemplo clásico es la sátira presentada a través de las fábulas; Hipólito G. Navarro recoge este mecanismo tradicional en su “Territorios” (G. Navarro 2000: 157). Este minicuento satiriza la ambición excesiva de muchas personas, mediante un monólogo de un perro que micciona siempre en coches de matrículas extranjeras, porque hacerlo en árboles es un “provincianismo”.

Hasta aquí nuestro repaso a los principales temas de la minificción contemporánea. Hemos querido constatar, con ejemplos tomados de nuestro corpus, las variantes de los principales campos temáticos que aparecen en el género y la adecuación de cada uno de ellos al microrrelato.

4.4. FORMAS Y MODOS

4.4.1 LA INTERTEXTUALIDAD

Uno de los recursos literarios que más se ha relacionado con el microrrelato ha sido la intertextualidad, hasta el punto de que muchos teóricos han defendido que es una de las características esenciales del género. Es cierto que el diálogo con otras obras literarias está presente en gran parte de los libros de minificción, en todos los de nuestro corpus lo encontramos, pero debemos preguntarnos si esto justifica que se la considere como rasgo intrínseco. En este capítulo trataremos de responder a esta pregunta y de desentrañar las razones de la frecuente utilización de la intertextualidad por parte de los autores de minicuentos. Antes de entrar en el análisis de nuestro corpus ficcional, lo que nos servirá para arrojar luz sobre este asunto, ofreceremos un breve resumen de las principales definiciones y acercamientos a este concepto. Al tratarse de una noción bastante amplia, creemos que es necesario acotarla teóricamente para poder manejarla correctamente en este apartado de nuestra tesis. Como ya hemos señalado, es abundante la bibliografía teórica que ha analizado la presencia de la intertextualidad en el microrrelato. Repasaremos las principales reflexiones sobre este tema, para poder partir de las posiciones teóricas de los especialistas de la minificción a la hora de proponer nuestra propia perspectiva. Se trata, desde nuestro punto de vista, de un asunto de gran interés en el estudio del minicuento y que tiene implicaciones con otros temas, como por ejemplo con la labor del lector en el género, como ya analizaremos en capítulos posteriores.

Término de gran eficacia en el análisis de la literatura contemporánea, la intertextualidad se ha incorporado desde hace unas décadas al lenguaje de la crítica, no sólo literaria. Partiremos de una sencilla definición ofrecida por José Enrique Martínez Fernández en su obra *La intertextualidad literaria* (2001), volumen que nos servirá de guía en este acercamiento teórico al concepto. Este especialista ofrece una amplia visión de un concepto que define como “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no” (Martínez Fernández 2001: 45). 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 Bajtin, 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).

Esta noción vuelve a poner en primer plano las relaciones entre obras literarias, asunto tratado desde muy antiguo en la Teoría Literaria aunque mediante conceptos como el de influencia y préstamos que habían quedado un tanto obsoletos. La introducción del concepto de intertextualidad renueva el interés por este tema y son muchos los teóricos que se acercan a su definición. Según José Enrique Martínez se establecen dos grandes tendencias a la hora de entender esta noción. Por un lado estarían teóricos como Gérard Genette o Claudio Guillén que poseen una visión restringida de la misma; para ellos, la intertextualidad sería la presencia palpable de un texto en otro texto, mediante alusiones, citas, etc. (Martínez Fernández 2001: 11). Por otro lado, y de la mano de especialistas como Roland Barthes, se entiende esta noción de una manera mucho más amplia, como una cualidad presente en todos los textos, ya que siempre remiten a otros textos. Esta concepción tan vasta nos puede llevar a concluir que todo es un intertexto, lo que invalidaría el concepto al convertirlo en inoperativo, como denunció Ruprecht (en Martínez Fernández 2001: 59). Otra clasificación que presenta José Enrique Fernández del concepto de intertextualidad es la de Pavao Pavlicic; es la suya una taxonomía teórica y diacrónica, ya que divide dos épocas en la manera de entender la presencia de un texto en otro. La primera de ellas sería la moderna, que llegaría aproximadamente hasta 1968, en la que lo viejo se entiende como adversario que hay que eliminar; en la segunda época, a partir de 1968, lo antiguo se establece como un interlocutor (en Martínez Fernández 2001: 114).

Uno de los teóricos que con mayor profundidad se ha ocupado de la intertextualidad es sin duda Gérard Genette. Este crítico francés entiende la transtextualidad, definida como “transcendencia textual de un texto” (Genette 1989: 9), como el objeto de la Poética. En su fundamental *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), establece Genette cinco tipos de relaciones transtextuales, con distinto grado de abstracción. La primera es la que aquí estamos estudiando, la intertextualidad, definida por el francés como “una relación de copresencia entre dos o más textos”. Esta relación puede ser más explícita, como la cita, o menos explícita, como la alusión. Las otras cuatro relaciones transtextuales serían la paratextualidad (relación del texto con su paratexto), la metatextualidad (relación con otro texto que habla de él sin citarlo), la

hipertextualidad (la que se establece entre un hipertexto que se inserta en un hipotexto anterior) y la architextualidad (categorías generales de las que depende un texto) (Genette 1989: 11-14). Como vemos, el aparato teórico de Genette está compuesto por una amplia y compleja gama de relaciones transtextuales, pero es innegable su eficacia.

Centrándonos en la intertextualidad, tipo de relación de la que nos ocuparemos en este apartado de nuestra tesis, creemos que puede ser de gran utilidad para nuestro trabajo una de las tipologías que propone José Enrique Martínez en su libro sobre este fenómeno. Este especialista diferencia, en relación al texto, entre intertextualidad interna y externa (Martínez Fernández 2001: 60). En el primer tipo se produce una relación entre elementos del mismo texto, mientras que en la segunda, la más habitual y representativa, se relacionan dos textos diferentes. En esta sección nos ocuparemos de la intertextualidad externa; de la interna nos ocuparemos más adelante y la definiremos como cotextualidad, entendiéndola como la presencia de elementos comunes en microrrelatos del mismo autor y del mismo volumen. Consideramos que la forma de aparecer y la función de ambos mecanismos literarios, de gran importancia los dos en la minificción, difieren mucho el uno del otro, por lo que consideramos necesario estudiarlos por separado.

Prado Biedma, Bravo Castillo y Picazo aportan una nueva distinción en este amplio campo que podemos aplicar también a nuestro estudio de la minificción. Diferencian entre la intertextualidad estructural, la que vertebra toda una obra, y la puntual, una mera alusión (en Martínez Fernández 2001: 64-65). En los microrrelatos, y debido a su hiperbrevedad, la intertextualidad suele ser estructural, ya que una referencia a otro texto literario suele implicar a toda la narración. Como defenderemos más adelante, los libros de minificción suelen poseer una unidad interna que provoca que el autor cree series de textos similares o al menos relacionados entre sí por algún elemento. Desde este punto de vista podemos observar que mientras que hay volúmenes en los que los minicuentos intertextuales son sólo unos pocos, esto ocurre en la mayoría de los casos, en otras ocasiones la intertextualidad aparece en todos los relatos hiperbreves de una sección o incluso de todo un libro. Este último y extremo caso lo encontramos en una de las obras de nuestro corpus: *El jardín de las delicias* de Marco Denevi.

Como comprobaremos en el análisis de los microrrelatos que manejamos como muestra del género, la presencia de la intertextualidad en la narrativa brevísima no es homogénea, sino que aparece de muy distintas formas. Se trata de 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. Más adelante distinguiremos varias formas de intertextualidad en el minicuento, pero creemos que es útil reseñar en esta introducción teórica una taxonomía que José Enrique Martínez ofrece en su libro. Este autor, siguiendo la retórica clásica, señala cuatro tipos de reelaboraciones que los autores pueden realizar en el intertexto. Así, tendríamos cambios por alteración del orden, por omisión de elementos del subtexto, por sustitución parcial o por ampliación (Martínez Fernández 2001: 105-108). Este tipo de modificaciones aparecen en las referencias textuales, uno de los tipos de intertextualidad que estudiaremos junto a las tópicas, las que remiten no al discurso sino a la trama o a los personajes de una obra anterior.

Una figura imprescindible para el correcto funcionamiento de los mecanismos intertextuales en una obra literaria es el lector. El desarrollo teórico del concepto que aquí estamos estudiando fue paralelo al surgimiento de la Estética de la Recepción y otras corrientes que ponían el énfasis en la importancia del lector en la comunicación literaria. Este hecho ha provocado que muchos autores hayan definido la intertextualidad en relación al receptor. Así, por ejemplo, para Riffaterre estaríamos ante un mecanismo de la lectura literaria que produce la significación a través de las relaciones del texto con sistemas verbales de fuera del texto (en Martínez Fernández 2001: 141). Algunos especialistas han considerado la intertextualidad como una operación de la recepción del texto (Reyes), e incluso se ha hablado del “intertexto del lector” (Mendoza Fillola) (en Martínez Fernández 2001: 142).

En cualquier caso, hay que reconocer la importancia del lector para el correcto funcionamiento de los mecanismos de relación que el autor dispone en las obras intertextuales. Sólo si el receptor es capaz de reconocer el subtexto al que se remite, el mensaje literario tendrá una correcta descodificación. Además, en estos casos se produce una vinculación más estrecha entre el autor y el lector que capta la referencia, ya que les une el conocimiento compartido del subtexto. En el caso contrario, el lector puede realizar o bien una lectura plana o bien una recepción frustrada, ya que capta la existencia de un subtexto pero no conoce cuál es. En un género destinado a receptores avezados como es el microrrelato, es muy habitual que la lectura de este tipo de narraciones produzca dificultades para los lectores. En muchos de los casos de minicuentos intertextuales la referencia a otra obra literaria es complicada de captar para un gran número de lectores. Más adelante estudiaremos ejemplos de minificciones

intertextuales en los que es difícil percibir la relación del intertexto con un subtexto, por pertenecer éste a una obra poco conocida. Más dificultades entrañará la intertextualidad no literaria, que estudiaremos al final de este capítulo, ya que puede remitir a circunstancias históricas o a elementos muy apegados a la cotidianidad y la idiosincrasia de un país determinado.

La introducción del concepto de intertextualidad en la Teoría Literaria ha supuesto, en muchos casos, la superación de nociones tradicionales que han quedado un tanto obsoletas. Entre estas últimas podemos citar términos como “influencias” o “fuentes”, de gran tradición en la filología y que han seguido utilizándose en los últimos años. Claudio Guillén defiende la sustitución del concepto de “influencia” por otros como el de “convenciones” o “tradiciones”. El primer término haría referencia a los rasgos que comparten autores contemporáneos, mientras que el de “tradiciones” remite a la relación del escritor con otros autores anteriores (en Martínez Fernández 2001: 50). Otro concepto cercano al de intertextualidad, y de mucha mayor tradición, es el de “parodia”. Los textos paródicos serían un tipo de intertexto caracterizado por realizar una imitación deformante del modelo elegido. La intención cáustica sería la que diferenciaría las parodias del resto de obras intertextuales.

Antes de ofrecer nuestras propias reflexiones, ejemplificadas en textos concretos, realizaremos un repaso a las principales posiciones teóricas sobre este tema en el ámbito de la minificción. Debemos indicar que se trata de uno de los asuntos a los que los teóricos de nuestro género han dedicado mayor atención, al ser muy frecuentes las reelaboraciones de temas y argumentos de obras previas en el microrrelato hispánico.

Muchos de los especialistas han defendido que la intertextualidad es un rasgo esencial en la minificción. David Lagmanovich, por ejemplo, tras estudiar cinco autores clásicos del microrrelato (Arreola, Borges, Cortázar, Monterroso y Denevi) señala que los relatos hiperbreves de estos autores comparten una serie de rasgos, entre los que cita la intertextualidad (Lagmanovich 2006a: 234). David Roas define este fenómeno como el rasgo temático más recurrente en la minificción, aunque señala, para defender que no es un elemento esencial, que no todos los minicuentos son intertextos (Roas 2008: 55). Estamos, como vemos, ante un elemento de gran incidencia en la minificción, lo cual no debe llevarnos a considerarlo un ingrediente básico del género como sí lo eran la narratividad o la hiperbrevedad. Se trata, además, de un fenómeno con una incidencia muy dispar según el autor de minicuentos e incluso el país; David Lagmanovich ha

señalado que una de las diferencias entre la minificción española y la que se hace en la América de habla hispana es la menor presencia en los libros publicados en nuestro país de microrrelatos intertextuales (Lagmanovich 2006a: 271).

Una de las razones que explican la importancia de la intertextualidad en el minicuento vendría determinada por el contexto cultural del surgimiento del género. El microrrelato es una forma literaria de la segunda mitad del siglo XX, época en la que una de las tendencias artísticas y literarias más importantes es la Postmodernidad. Muchos autores han defendido la perfecta adecuación del relato hiperbreve a los postulados postmodernos, y han esgrimido la frecuente utilización de la intertextualidad como una de las razones de esta cercanía. Francisca Nogueroles fue una de las primeras especialistas en analizar la relación entre Postmodernidad y minificción (Nogueroles 1996). Esta profesora repasa la presencia en la minificción de los rasgos básicos postmodernos y cita entre ellos el papel fundamental que tiene la alusión a otros textos; “virtuosismo intertextual” lo llama Nogueroles (Nogueroles 1996). Juan Armando Epple, citando este artículo de Nogueroles, también ha señalado que la derogación de los conceptos de autoridad y de originalidad, propios de la estética postmoderna, están muy presentes en la minificción (Epple 2004: 21). Otros especialistas que han ponderado el cariz postmoderno de la presencia de la intertextualidad en el microrrelato han sido Lauro Zavala (Zavala 2005) y Antonio Garrido Domínguez (Garrido Domínguez 2009). Este último teórico, en un artículo titulado “El microcuento y la estética posmoderna”, definía la intertextualidad y la parodia, muy utilizados ambos en la minificción, como rasgos posmodernos.

La eficacia de la intertextualidad en el microrrelato, un tipo de narración tan breve y que obliga al autor a aprovechar todos sus recursos, es innegable. José Luis González, citando a Raúl Brasca, incluye las referencias a otros textos literarios previos como uno de los mecanismos más utilizados por la minificción (González 2002). Estamos de acuerdo en esta afirmación, pero no cuando este especialista alerta de que los minicuentos intertextuales suelen tener escasa consistencia narrativa. Creemos que éste es un peligro en el que pueden caer los autores al buscar la extrema brevedad, pero no coincidimos en que esta tara aparezca especialmente en esta clase de minificciones.

Precisamente la brevedad y la intertextualidad son relacionadas entre sí por la profesora Dolores Koch. En uno de los artículos de esta pionera del análisis teórico de la minificción se repasan diez recursos utilizados por los autores del género para lograr la tan ansiada brevedad (Koch 2001). De esta decena de mecanismos, tres remiten al tema

que estamos tratando en este apartado de nuestro ensayo; el primero es “utilizar personajes ya conocidos” (Koch 2001: 4); el segundo “parodiar textos o contexto familiares” (Koch 2001: 8); mientras que el tercero, el último de los citados por Dolores Koch, remite directamente al “uso de la intertextualidad literaria” (Koch 2001: 10). Coincidimos plenamente con esta especialista, aunque creemos en la utilidad de la intertextualidad no tanto para conseguir la hiperbrevedad, sino en la más importante, y complicada de lograr, concisión.

En relación a la utilidad de la intertextualidad para el autor de minificción, David Roas observa que este mecanismo tiene una doble función en este tipo de textos. Por un lado “ahorra espacio textual” y, por otro, supone una “desacralización paródica del pasado” (Roas 2008: 55); Roas señala que ni una ni otra función son exclusivas del minicuento, ya que también se ponen en juego con la intertextualidad en otro tipo de formas literarias. Sin embargo, creemos que tanto una como otra función encajan con dos de los rasgos propios de la minificción: la búsqueda de la concisión y el carácter lúdico y transgresor. Una opinión parecida a la primera de las funciones que señala Roas de la intertextualidad en el minicuento, la encontramos en un artículo de Clara Obligado. Esta escritora ofrece la perspectiva del creador y de la profesora de un taller literario cuando señala la eficacia de la intertextualidad para lograr lo que ella llama “velocidad” y que no es sino, de nuevo, esta consecución de la concisión a la que nos venimos refiriendo (Obligado 2004).

Otro aspecto relacionado con este tema en el que han puesto énfasis los especialistas en minificción ha sido la importancia del lector en los microrrelatos intertextuales. La figura del receptor posee en nuestro género unas características específicas, como veremos en capítulos posteriores, al tratarse de una forma literaria que obliga una especial atención al lector y que éste posea la suficiente experiencia en la descodificación de textos literarios. Por otra parte, las referencias intertextuales que se establecen en las obras literarias implican, como ya hemos comentado, en alto grado al lector, que debe ser capaz de reconocer el subtexto y su función en el intertexto. Partiendo de todo ello, es normal comprobar cómo los teóricos del género han incidido en la importancia suprema del lector en este tipo de microrrelatos. Juan Armando Epple, al reseñar un libro de Violeta Rojo, afirma que la minificción requiere un lector informado y avezado que valide su significado; señalaba que la razón de ello reside, entre otras características, en las frecuentes referencias intertextuales presentes en la narrativa brevísima (Epple 2000b: 71). También encontramos, en la bibliografía teórica

sobre nuestro género, referencias a los diferentes niveles de lectura que configuran las obras literarias intertextuales en función del conocimiento o no del subtexto por parte del receptor. María Vega de la Peña y Rosario Alonso establecen tres dimensiones de recepción del microrrelato intertextual: la primera y más básica sería la unidimensional, protagonizada por aquel lector profano que no capta la intertextualidad; la segunda e intermedia sería la del lector que reconoce el hipertexto, sería la lectura bidimensional; añaden estas dos especialistas un tercer tipo de recepción, la tridimensional, protagonizada por los estudiosos que vinculan la minificción con todos los textos breves (Alonso y De la Peña 2004: 104-105).

Se trata, como podemos comprobar, de un recurso frecuentemente estudiado en relación a la minificción, pero sobre el que, desde nuestro punto de vista, aún faltan por analizar algunos aspectos. Nosotros dividiremos en varias secciones el análisis de la intertextualidad en nuestro corpus, para así poder observar los distintos tipos de reelaboraciones de textos que se disponen en el microrrelato hispánico. Como ya hemos adelantado, dejaremos para el final de este capítulo el estudio de la intertextualidad no literaria, centrándonos ahora en la reelaboración de textos y tópicos literarios. Este tipo de diálogo con la tradición es de una gran variedad y amplitud en la minificción hispánica, por lo que debemos también segmentar su estudio en varias secciones. Comenzaremos centrándonos en lo que podemos llamar referencias textuales, es decir, en la utilización o modificación de frases o versos concretos de otras obras literarias. Después nos centraremos en las reelaboraciones más amplias, las que toman temas, argumentos o personajes de la tradición; llamaremos a este tipo referencias tópicas. Tras analizar ambos tipos y las formas mediante las que aparecen en el microrrelato, haremos un censo de las obras y las tradiciones literarias con las que nuestro género establece un mayor diálogo.

Antes de comenzar este análisis vamos a definir algunos de los términos que utilizaremos siguiendo a Gutiérrez Estupiñán. Este teórico entiende el subtexto como “la parte del texto A que en el texto B funciona como intertexto”; define el intertexto como “parte de un texto que guarda relación con un subtexto”; y, finalmente, el exotexto como “el resto del texto B sin el intertexto” (en Martínez Fernández 2001: 77). Se trata de términos que nos serán de utilidad en nuestro estudio.

El empleo de citas textuales de obras literarias cumple una función parecida al uso de argumentos y tópicos, ambas son conocimientos compartidos por el autor y el lector modelo, pero este tipo posee ciertas peculiaridades. Las referencias textuales han

de ser bien conocidas por los receptores, que no deben tener nociones generales de una trama o de las características de un personaje, sino que deben saber la frase o el verso a los que el autor alude de manera íntegra. Sólo así reconocerá de manera correcta la reproducción o la modificación que se ponen en juego en el microrrelato. Este hecho hace que no todas las obras literarias funcionen bien como subtexto de este tipo, ya que se debe exigir que posean fragmentos concretos que hayan pasado a la memoria colectiva.

Este requisito lo cumple perfectamente la poesía, género que aporta a la tradición menos personajes o tramas que la narrativa, pero cuyos rasgos intrínsecos (la rima, el uso de estribillos en algunos poemas) lo hacen perdurar mejor en el recuerdo popular. De esta forma, y tal como podemos comprobar en nuestro corpus, la presencia de referencias intertextuales a la lírica es mucho mayor en este primer tipo que estamos analizando que en el de las alusiones temáticas.

Este tipo de intertextualidad, como también comprobaremos en el resto, es muy útil en los títulos de los microrrelatos, que ofrecen al lector una referencia conocida antes de comenzar el relato en sí. Así, podemos citar dos minificciones cuyo título está tomado directamente de sendos versos de la tradición española. “Polvo enamorado” (Aparicio 2006: 133) de Juan Pedro Aparicio, remite al final de “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo; mientras que “La mar que es el morir” (Britto García 2004: 75) de Luis Britto, a una de las coplas más célebres de Jorge Manrique. Ambos paratextos se relacionan con la temática de la narración, que no posee ninguna referencia más a los poemas de Quevedo y Manrique. También en el título, aunque más elaborada, está la doble referencia de Ana María Shua en “Poesía eres tú” (Shua 2007: 168). Además de la cita de Bécquer del título, el microrrelato se estructura como la explicación desautomatizadora, al dotarlo de matices negativos, del conocido verso de Neruda “Me gusta cuando callas porque estás como ausente”, que cierra el minicuento. Como podemos constatar con estos cuatro casos, las referencias a versos suelen establecerse con autores y poemas muy conocidos.

Pero no siempre se utilizan en este tipo de referencias poesías tan populares. En otros casos los autores estructuran su microrrelato como una especie de reflexión sobre versos menos conocidos por el gran público. Esto es lo que hace David Lagmanovich en “Calendario” (Lagmanovich 2007: 85), texto que construye una explicación de un verso, ligeramente modificado, del poeta español del Siglo de Oro Andrés Fernández de Andrada. El fragmento original, tomado de la *Epístola moral a Fabio*, dice: “pasó el

invierno con sus nieves cano”. Similar, aunque con una intención muy diferente, es la inclusión que hace Juan Armando Epple de un fragmento de un poema de Rodrigo Caro en su minicuento “Poesía en movimiento” (Epple 2004: 91). En este humorístico relato el primer verso de “Canción a las ruinas de Itálica” es pronunciado por el protagonista del mismo: un profesor de Literatura que visita los vestigios de esta antigua ciudad sevillana.

La última referencia textual a un poema que encontramos en nuestro corpus cumple una función diferente a las vistas hasta ahora, algo que se explica porque aparece en un libro tan particular como es *Articuentos* de Juan José Millás. En “Ulises” (Millás 2000: 299-300) se citan unos versos del poema “Civilización de la opulencia” de Ángel González, que dan pie a la comparación entre el asedio de la publicidad al hombre contemporáneo y el canto de de las sirenas al protagonista de la *Odisea*. Como vemos, en este articuento la referencia intertextual es doble, al poema de González y al de Homero, y ambos tienen como función aportar un punto de vista diferente de la tesis que Millás quiere defender: las dificultades que tenemos para abstraernos de los anuncios. En este caso, al contrario que en los anteriores, el autor no confía en el conocimiento del poema por parte del autor, algo lógico al tratarse de un autor aún reciente y menos conocido que los Quevedo o Manrique, por lo que reproduce el fragmento que le sirve como gozne para unir la historia de las sirenas y la influencia de la publicidad.

Como hemos comprobado con la frecuente utilización de versos de otro autor en los microrrelatos, este tipo de intertextualidad requiere un subtexto con unas características específicas para tomar de él fragmentos. Deben cumplir, en primer lugar, el criterio básico de ser textos reconocibles por los lectores, elemento sin el cual la intertextualidad, sea temática o textual, pierde su razón de ser. En el caso de este tipo de referencias, el subtexto ha de poseer fragmentos que hayan pasado al acervo hispánico y que por lo tanto el lector pueda advertir su origen. Este hecho lo logran las dos principales fuentes que encontramos en los microrrelatos con referencias textuales de distinta forma. El primero de ellos es el minicuento por antonomasia, “El dinosaurio”, epónimo del género y génesis de una tradición inagotable de parodias. En este caso la eficacia para la utilización del texto de Monterroso viene determinada por su gran difusión, especialmente entre los lectores de minificción, y por su extrema brevedad. La segunda fuente principal de la que toman fragmentos los autores de nuestro género para modificarlos es la *Biblia*. No debemos olvidar que la religión cristiana es la mayoritaria

en los países de habla hispana, por lo que los hablantes de esta lengua tienen en la tradición bíblica uno de sus principales referentes culturales. Además, hemos de recordar que la *Biblia* es un libro religioso y sus fragmentos son leídos y cantados en las ceremonias, lo que provoca que sean conocidos por una parte importante de los lectores potenciales de la minificción escrita en español. Veamos varios ejemplos de referencias textuales a estas dos fuentes en nuestro corpus.

“El dinosaurio” es un texto que pertenece al libro *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) de Augusto Monterroso. Las siete palabras que forman este microrrelato, nueve si contamos el título, han dado pie a numerosas reelaboraciones y han convertido esta *boutade* del narrador guatemalteco en un emblema del género también para los escritores que lo cultivan. El análisis de todos los variantes que ha deparado este texto nos podría ocupar muchas páginas, por lo que nos centraremos en las reformulaciones que aparecen en nuestro corpus. El venezolano Gabriel Jiménez Emán, en su “Homenaje a Monterroso” (Jiménez Emán 2005: 103), introduce en la primera oración a un tiranosaurio rex como sujeto y modifica la segunda con la partida del dinosaurio. David Roas también mantiene la estructura sintáctica del texto de Monterroso en el microrrelato que da título a su colección de relatos: “Horrores cotidianos (La primera versión que escribió Augusto Monterroso)” (Roas 2007: 71). El autor barcelonés resuelve la ambigüedad tan propia del texto acudiendo al humor de lo cotidiano, sustituyendo al dinosaurio por un cobrador de la luz. Como podemos comprobar, tanto Roas como Jiménez Emán explicitan en los paratextos (en el subtítulo y en el título respectivamente) el homenaje a Monterroso que ponen en juego.

Si observábamos el humor en ambas reelaboraciones de “El dinosaurio”, la que lleva a cabo Hipólito G. Navarro ironiza sobre esta moda de parodiar el texto de Monterroso, aunque él también tenga que caer en la tentación para hacerlo. En un texto homónimo al del escritor guatemalteco, “El dinosaurio” (Navarro 2000: 161), y de su misma extensión, Navarro señala que el reptil estaba ya, después de tanta parodia y ambigüedad, “hasta las narices”. Esta afición de los autores de minificción a utilizar como subtexto el microrrelato de Monterroso, llega al culmen con Luisa Valenzuela, que en *Juego de villanos* dedica tres minicuentos a este juego intertextual bajo el nombre común de “Serie Tito” (Valenzuela 2008: 110). En el primero, comienza reproduciendo el minicuento del guatemalteco, para después embarcar al dinosaurio en un frustrado viaje temporal. El segundo, de carácter metaficcional, está protagonizado por la coma de “El dinosaurio”, elemento gráfico sobre el cual se ha discutido largo y

tendido. El tercer texto de esta mínima serie fractal es el más breve y juega con la presencia y la ausencia de los personajes de esta narración brevísima: “Cuando despertó allí no estaba”.

También son varios los microrrelatos que toman fragmentos de textos de la tradición bíblica para reproducirlos o, sobre todo, modificarlos. En *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio encontramos varios relatos en los que satiriza algunas actitudes de la Iglesia Católica. En uno de los minicuentos de este libro, “El ojo de la aguja” (Aparicio 2006: 62), el escritor leonés realiza la sátira a través de un humilde cura, quien propone una modificación mínima pero sustancial de una de las frases más conocidas de la enseñanza de Cristo: “Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un pobre [y no un rico] entre en el Reino de los Cielos”. Como vemos, se trata de un fragmento de la Biblia, pero que se ha incorporado al acervo popular a través de la religión católica. Luisa Valenzuela reproduce una de las frases iniciales del libro del *Génesis*, “Hágase la luz”, para crear una nueva versión, más cotidiana, del mito cristiano de la creación del mundo; lo podemos leer en su microrrelato “Inicio” (Valenzuela 2008: 79). La utilización de fragmentos de textos bíblicos también es muy útil, como el resto de estas referencias textuales, para la creación de títulos. En otro libro con frecuentes referencias al Cristianismo y a los religiosos como es *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, encontramos un microrrelato en cuyo paratexto se reproduce una frase perteneciente a las enseñanzas de Jesús, en concreto al *Evangelio según San Mateo*: “Bienaventurados los pobres de espíritu” (Iwasaki 2004: 105).

Otra de las fuentes con las que con mayor frecuencia entablan un diálogo intertextual los autores de minificción es con el *Quijote*. Dejando para más adelante las referencias tópicas, muy abundantes, debemos señalar que en nuestro corpus tan sólo encontramos una cita textual del libro de Cervantes. Juan Armando Epple utiliza como título una de las frases pronunciadas por Don Quijote en el libro: “Ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”. El minicuento del escritor chileno emplea como encabezamiento un fragmento de esta conocida sentencia: “Nidos de antaño” (Epple 2004: 38-39). Sí encontramos más ejemplos de citas del *Quijote* insertadas por autores de nuestro corpus en sus minicuentos en el libro *Micoquijotes* (2005), editado por Juan Armando Epple. En esta antología, dedicada íntegramente a los microrrelatos de tema quijotesco, encontramos este tipo de referencias en sendas narraciones de David Lagmanovich y del propio Juan Armando Epple. De tal forma que Lagmanovich reproduce la frase inicial del *Quijote* en “Don Quijote y Dulcinea” (en Epple 2005a: 59-

60), y Epple cita la frase del final del libro de Cervantes en “Don Aldonzo” (Epple 2005a: 53).

Además de estas tres fuentes básicas, existen, como es lógico, otras muchas obras literarias de las que el microrrelato toma fragmentos. Encontramos subtextos de procedencia muy dispar, pero que de nuevo coinciden en tener una forma reconocible por el lector. Algunas frases de textos de ficción han trascendido el ámbito de la Literatura, para formar parte del lenguaje común. Un caso muy significativo de ello lo tenemos en la famosa sentencia “Ser o no ser, he ahí la cuestión” del *Hamlet* de William Shakespeare. Entre los numerosos textos, literarios o no, que han incluido y modificado esta frase, tenemos varios microrrelatos de nuestro corpus. Luciano G. Egido cambia levemente el inicio del axioma shakespeariano, mudando la conjunción disyuntiva por una copulativa, en el brevísimo texto “Identidad” (G. Egido 2003: 17). En “Conferencias”, uno de los relatos más extensos de *Los males menores* de Luis Mateo Díez, el narrador modifica también la frase de *Hamlet*, para expresar su duda sobre continuar con la ponencia que está pronunciando: “Seguir o no seguir he ahí la cuestión” (Díez 2002: 165-168).

En esta última narración la referencia textual es mínima, una frase en un texto de varias páginas, pero no siempre es así. David Roas reproduce al comienzo de “¿El terror no tiene forma?” (Roas 2007: 73) todo un minicuento de otro autor de manera íntegra. Se trata de “Sola y su alma” de Thomas Bailey Aldrich. Roas explicita la fuente en el subtítulo del texto: “(Variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)” y añade un final que rompe con la tensión para caer en el humor: el que llama a la puerta es un testigo de Jehová. La utilización de este tipo de intertextualidad en los paratextos, algo de lo que ya hemos citado varios ejemplos, adquiere mayor trascendencia en textos brevísimos de argumento ambiguo. Este sería el caso de “El viejo y el mar” (Epple 2004: 82), en el que Juan Armando Epple utiliza el mismo título de la novela de Ernest Hemingway para nombrar un texto de apenas dos líneas.

En otros casos la referencia textual no está tomada de una obra concreta sino que juega con las frases tópicas de ciertos géneros. Así, uno de los personajes de “La casa de reposo” (Iwasaki 2004: 24) de Fernando Iwasaki utiliza “que parezca un accidente”, propio de las novelas y de las películas de intriga. En otros casos, la referencia textual no es explícita, sino que repite estructuras de fragmentos muy conocidos de grandes obras de la Literatura Universal. Esto es lo que hace David Lagmanovich al final de su microrrelato “Mariposa doméstica” (Lagmanovich 2008: 137), donde encontramos ecos

del inicio de *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Hemos hecho hasta ahora énfasis en la utilización en el microrrelato de frases tomadas de obras anteriores. No queremos olvidar otra forma de diálogo con la tradición literaria que encontramos en la minificción. Se trata de la utilización de rasgos estilísticos que imitan el estilo arquetípico de un autor o de una cultura escrita y que suelen tener el mismo fin paródico que las referencias textuales. Es un mecanismo más sutil que el anterior, ya que, salvo referencias directas a la fuente, es complicado para el autor reconocer el subtexto. Por eso la dedicatoria “A William Faulkner” que encabeza el microrrelato “Alabama” (Roas 2007: 29-30) de David Roas, nos ayuda a entender el texto como una imitación de los ambientes sureños de las obras de este autor norteamericanos, ejemplificados por los barbarismos y faltas de ortografía utilizados por el narrador. Otra referencia de este tipo la hace Luisa Valenzuela en “Brevisimo drama ruso” (Valenzuela 2008: 105), donde parodia la tendencia de la literatura rusa decimonónica a utilizar iniciales en vez de nombres propios. Además de este rasgo estilístico, la narradora argentina incluye palabras en ruso para que la imitación sea más cercana al original.

La distinción que hemos hecho entre referencias textuales y tópicas no es tajante, ya que los microrrelatos que reproducen o modifican fragmentos de otras obras literarias también toman personajes o tramas de ellas, por lo que ambas formas de intertextualidad se suelen complementar. A continuación nos ocuparemos del segundo, y más importante, tipo de diálogo con la tradición que podemos encontrar en la minificción. Al tratarse de un campo bastante amplio estudiaremos por separado los distintos mecanismos de intertextualidad tópica.

Comenzaremos analizando los minicuentos que toman un argumento reconocible de otra obra literaria, para introducir alguna modificación sustancial en ese subtexto. Los autores del género suelen utilizar obras clásicas, sancionadas por la tradición y conocidas por los lectores. Desde el carácter experimentador y lúdico que favorece el microrrelato, ofrecen, añadiendo humor, una nueva versión de historias clásicas. Como veremos a continuación, en los ejemplos de nuestro corpus de este primer mecanismo de intertextualidad temática las referencias más habituales son las del *Quijote*, la *Biblia* y la mitología clásica.

El libro de Cervantes, tan presente en nuestro género, ofrece grandes posibilidades para este tipo de modificaciones a posteriori. Existe una tradición de continuaciones del *Quijote* en la literatura hispánica, con libros que ofrecen nuevas

aventuras de los personajes principales. Como ejemplos podemos citar libros como *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), del ecuatoriano Juan Montalvo, y el más reciente *Al morir Don Quijote* (2004), del español Andrés Trapiello. En la minificción podemos comenzar recordando una narración del libro *Horrores cotidianos* de David Roas, tan rico en referencias a otras obras, titulada “La última aventura” (Roas 2007: 99-100). Este texto ofrece una nueva versión de la muerte de Don Quijote, desde una perspectiva maravillosa diferente a la original. Juan Armando Epple, en “Razones son amores” (Epple 2004: 97), no realiza, en puridad, una modificación del episodio escogido del *Quijote*, el de los molinos, sino que ofrece una explicación diferente a la original: según el escritor chileno el caballero cervantino acomete a los supuestos gigantes para morir tras el rechazo de la molinera.

Estas modificaciones del subtexto son muy eficaces también en el caso de relatos con un fin moralizante como suelen ser los bíblicos. Los autores de minificción ofrecen versiones más triviales de estas historias. Varios ejemplos de ello los tenemos en *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio, donde encontramos variaciones sobre episodios de la Biblia. En las versiones de Aparicio, Adán y Eva buscaban la muerte y no la sabiduría al morder la manzana, “La fuente de la muerte” (Aparicio 2006: 115); y el hermano del hijo pródigo dilapida la fortuna familiar antes de que éste regrese, “El hijo pródigo” (Aparicio 2006: 140). David Lagmanovich ofrece una nueva interpretación, también más trivial, de otro episodio bíblico, el de los Reyes Magos, en “Los tres mercaderes” (Lagmanovich 2008: 81). Como es frecuente en la minificción, la intertextualidad, en este caso de fuente bíblica, convierte en jocosa una historia seria como la de los primeros humanos; Gabriel Jiménez Emán transforma a Eva en una costilla que Adán degusta tras asarla a la parrilla: “Adán y Eva” (Jiménez Emán 2005: 116). Para terminar con este tipo de modificaciones de argumentos bíblicos, podemos citar el cambio de perspectiva de la historia de Jesucristo que realiza Pía Barros en “La otra” (Barros 2006: 15), donde se cuenta el camino de Cristo hacia la cruz desde el punto de vista de una prostituta.

Al tratar los microrrelatos que dialogan con la tradición mitológica grecolatina debemos citar ineludiblemente uno de los libros de nuestro corpus: *El jardín de las delicias* de Marco Denevi. Esta obra, compuesta íntegramente por minicuentos que conjugan la fuente mitológica y el carácter erótico, se estructura como un conjunto de modificaciones de mitos clásicos. No podemos referirnos aquí a todas las variaciones que incluye Denevi en su libro, por lo que citaremos sólo un par de casos como ejemplo

de una obra que aprovecha más que ninguna otra las posibilidades de la intertextualidad en la minificción. En “Martirio de Pasifae” (Denevi 2005: 9) se parte del origen de Minotauro, nacido de la cópula entre Pasifae y un toro; en este microrrelato la modificación viene determinada por la temática erótica del libro, ya que el que copula con Pasifae es un hombre, apodado “El Toro” por el tamaño de su pene. En “Multiplicación y muerte de Narciso” (Denevi 2005: 46) se cuenta una nueva versión de la historia de este personaje mitológico, según la cual no vio su rostro reflejado en el agua, sino en un espejo lanzado desde el cielo por Vulcano. Si los minicuentos intertextuales suelen entrañar dificultades para muchos lectores, en el caso de *El jardín de las delicias* esta dificultad es aún mayor. En primer lugar, por tratarse de un libro compuesto exclusivamente por este tipo de microrrelatos, con lo cual la exigencia al lector se mantiene durante todo el volumen. En segundo lugar por la propia naturaleza de la fuente escogida por Denevi, la mitología grecolatina está formada por multitud de historias entremezcladas, en las que aparecen numerosos personajes. Si bien algunos episodios son fácilmente reconocibles por el receptor, por ejemplo la historia de Narciso, otros no son tan famosos. Todo ello, y las múltiples versiones que de cada relato mitológico existen, pueden confundir al lector, que no sabe si está ante un relato creado de la nada por el autor porteño, o si es una modificación o una imitación de un mito poco conocido. Otro ejemplo de microrrelato con fuente mitológica es “Odisea local” (Epple 2004: 76) de Juan Armando Epple, centrado en el triángulo amoroso formado por Paris, Menelao y Helena.

También un famoso trío amoroso es el que protagoniza “*Acta est fabula*” (Epple 2004: 77) del mismo autor chileno; en este caso la terna de personajes está tomada del *Othello* shakespeariano. Constituyen las obras de William Shakespeare otra de las fuentes habituales de este tipo de minicuentos, al tratarse, de nuevo, de obras reconocibles y con una gran riqueza que permite diversas interpretaciones y variaciones. Esto último es lo que hace José María Merino en “La verdadera historia de Romeo y Julieta” (Merino 2007: 186), donde invierte los roles de los protagonistas y las familias, siendo éstas las que desean el matrimonio y ellos los que se niegan. Además, Merino inserta en el texto dos personajes de otra obra shakespeariana: Desdémona y Otelo. Otro autor que ofrece una interpretación distinta y llamativa de una obra de Shakespeare, de nuevo de *Othello*, es Luciano G. Egido en “Racismo” (Egido 2003: 35). Se trata en todos estos casos de un resumen en el que el autor ofrece una nueva versión o teoría de los hechos, algo obligado por la brevedad extrema del género que

impide que las reelaboraciones no sean sumarios o que se detengan, este caso es menos común, en episodios concretos. Un nuevo ejemplo de ello lo tendríamos en “Fe, esperanza y caridad” (Egido 2003: 55), minicuento del mismo autor salmantino que se estructura como un breve resumen, aunque modificando un elemento esencial, de *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno.

En otros casos la modificación que realizan los autores se inserta en una nueva historia creada de la nada, pero en la que se observan ecos del subtexto. Así, pueden coincidir la referencia a la fuente original y el nuevo texto. Un ejemplo de ello en nuestro corpus lo tenemos en “Crónica de Gregorio Estévez” (Jiménez Emán 2005: 85), donde la frase inicial es una cita, casi textual, de *La metamorfosis* de Kafka que da pie a un argumento protagonizado por un ser parecido a Gregorio Samsa. Este microrrelato de Jiménez Emán pone en juego otro tipo de intertextualidad: la nominal o imitación de nombres de personajes, de la que nos ocuparemos más adelante.

Como vemos, las fuentes que sufren la reelaboración en el minicuento son textos canónicos, bien conocidos por el lector medio de la minificción hispánica. Este aspecto, que como venimos repitiendo es fundamental para que la intertextualidad tenga eficacia, también lo cumplen los relatos populares, subtexto que en algunas ocasiones aparece como fuente de este tipo de narraciones. En este caso la exigencia al lector es menor, ya que se trata de obras reconocibles hasta para los receptores de menor nivel cultural. A su vez, permiten unas transformaciones más eficaces, ya que los cuentos populares, especialmente los dirigidos a los niños, suelen poseer unas moralejas muy claras y unos personajes maniqueos, fácil objeto de parodia. Esto es lo que ocurre con los protagonistas del conocido relato de Caperucita Roja en dos de los minicuentos de nuestro corpus. “En el bosque” (Epple 2004: 94) es un microrrelato de Juan Armando Epple que mezcla los roles de los personajes principales del cuento, mientras que “La niña feroz” (Vique 2006: 21) de Fabián Vique toma la estructura de las palabras de Caperucita al lobo disfrazado (“Abuelita, abuelita que...”) para incluir una sarcástica modificación.

Muy similar a este mecanismo de intertextualidad tópica que acabamos de repasar es el siguiente al que nos vamos a referir: la adición de un episodio al subtexto. Como aquél, éste juega con el conocimiento del lector de una obra canónica para aportar un texto nuevo que suponga un homenaje y a la vez se configure como un texto nuevo, independiente. Lo que cambia aquí es que no estamos ante modificaciones ni cambios de perspectivas, sino a creaciones de nuevos episodios, normalmente de nuevos

finales. Se trata de un mecanismo de cierta tradición en la Literatura, aunque de distinta naturaleza según la época. Las continuaciones en siglos anteriores, por ejemplo las múltiples que sufrió el *Lazarillo*, buscaban aprovechar el tirón que tenían obras de gran impacto y ofrecer episodios que imitaran los originales. En épocas contemporáneas las continuaciones tienen un objetivo más paródico y de homenaje a las obras clásicas; en este contexto se encuentran los microrrelatos que continúan textos anteriores.

Las fuentes de los minicuentos que utilizan este tipo de intertextualidad son prácticamente las mismas que veíamos en los párrafos anteriores. Son, de nuevo, habituales las continuaciones de cuentos populares, ya que ofrecen, como ya hemos comentado, un subtexto reconocible y jugoso para la parodia. Encontramos en nuestro corpus a Cenicienta pidiendo el divorcio, “Ni colorín ni colorado” (Merino 2007: 133), a Blancanieves y al príncipe derrocados por sus jardineros, “Los enanos son mineros” (Shua 2007: 75), o a un lobo feroz envejecido que se dirige a una Caperucita que ha crecido, “Para mirarte mejor” (Epple 2004: 40). Leemos también dos continuaciones del mismo episodio bíblico: la resurrección de Lázaro, del que, tras ser devuelto a la vida por Cristo, poco sabemos; por ello José María Merino y Juan Pedro Aparicio ofrecen una posible explicación de su final. Ambos autores fabulan con que Lázaro volvió a Cristo para pedirle que le ayudara de nuevo, pero esta vez para morir definitivamente. Estos microrrelatos, de argumento similar, son “El final de Lázaro” (Merino 2007: 132) y “Nunca segundas partes fueron buenas” (Aparicio 2006: 150).

En cuanto a las continuaciones de argumentos tomados de la mitología clásica, de nuevo es en *El jardín de las delicias* de Marco Denevi donde encontramos más ejemplos de este tipo de intertextualidad. El narrador porteño ofrece diversas variantes del mecanismo de la adición de un episodio al subtexto; en “Las inocentes víctimas de los caprichos divinos” (Denevi 2005: 20) explica el supuesto final de Leda; en “Decadencia” (Denevi 2005: 27) la Esfinge acaba sus días como un fenómeno de circo; mientras que en “El amor es crédulo” (Denevi 2005: 55) crea un nuevo episodio protagonizado por Penélope y Ulises a la vuelta de éste a casa. Precisamente, este mismo personaje, aunque en una vejez que la *Odisea* no nos muestra, es el narrador de “Ulises” (Epple 2004: 80). En otro microrrelato de Epple se crea un personaje secundario que participó en los hechos que narra la *Ilíada* (Epple 2004: 75). Los minicuentos que continúan mitos clásicos suelen centrarse en las posibilidades que dejan abiertas los grandes personajes de estos ciclos, especialmente las parejas como Ulises y Penélope.

Este tipo de intertextualidad tópica no se vale tanto de obras cercanas en el tiempo como de mitos o de obras clásicas. Los textos de autor conocido suelen ofrecer tramas cerradas o con menor espacio para la creación a partir de ellas. Esto sí ocurre con obras creadas de manera colectiva a lo largo de varios siglos, como las historias mitológicas o el último libro al que nos vamos a referir como fuente: *Las mil y una noches*. José María Merino toma la historia de este libro, la de Sherezade y el rey Shariar, para aportar un final distinto, en el que él es derrocado por su visir: “Golpe de estado” (Merino 2007: 152-153).

Los dos tipos de intertextualidad tópica que hemos analizado hasta aquí se caracterizaban por modificar las tramas de los subtextos, pero mantenían las características y el contexto en el que se desenvuelven los personajes. Pero no siempre es así. El carácter lúdico y transgresor que casi siempre acompaña la intertextualidad favorece el tercero de los tipos de referencias tópicas que vamos a analizar: la modificación del cronotopo. En este caso, los autores de minificción toman personajes de otras obras literarias y los cambian de espacio o de tiempo (o de ambos). Esta modificación abre muchas posibilidades, especialmente cuando se enfrenta a protagonistas de obras clásicas a contextos actuales y se produce un choque que suele ser aprovechado para provocar el humor. Veamos cómo cambian de cronotopo nuestros autores a los protagonistas de los mitos clásicos, bíblicos o del *Quijote*, las tres fuentes que vuelven a ser las más utilizadas.

Los personajes de la Biblia que sin duda mayor eco han tenido en la minificción, la historia de Adán y Eva y la de Cristo, son de nuevo elegidos por los autores del género para ser ubicados en otro espacio y en otro tiempo distinto al suyo. La primera pareja está separada en “Adánica” (Epple 2004: 87) de Juan Armando Epple y, a pesar de los anuncios de él en los periódicos reclamando a ella que vuelva, Eva acaba rechazándolo. Merino, en “Génesis, 3” (Merino 2007: 142), hace un paralelismo entre la historia de los Padres de la Humanidad y la de una pareja actual, víctima de un desahucio. Los mismos autores, cultivadores conspicuos de esta clase de minificciones, también coinciden en la recontextualización del nacimiento de Jesús. Ambos ubican su natalicio, o el de un niño similar, en la actualidad y en circunstancias muy adversas. El narrador chileno narra la historia de una madre, llamada también María, que abandona a su hija el día de Navidad en un portal: “Natividad 2000” (Epple 2004: 67). En el caso de José María Merino tenemos esta actualización del nacimiento de Cristo es doble: en “Solsticio de invierno” (Merino 2007: 181-182) el niño viene al mundo en una guerra

que bien podría ser la de Irak; en “Otra historia navideña” (Merino 2007: 22) el contexto es la llegada de una inmigrante embarazada a España y la muerte del bebé poco después de nacer. Al tratarse de una historia tan conocida por los lectores, las referencias al subtexto original son sutiles, ya que los receptores pueden captar con facilidad el paralelismo entre ambas historias.

En cuanto a las recontextualizaciones de mitos grecolatinos podemos citar dos minicuentos, uno de Ángel Olgoso y otro, de nuevo, de José María Merino. El primero narra una investigación de un detective que sólo al final desemboca, por las citas a los nombres de los protagonistas, en la referencia al mito de Medusa: “En el lagar” (Olgoso 2007: 69-71). El leonés, por su parte, retorna en “La vuelta a casa” (Merino 2007: 66-67) a la historia de Ulises, presentándolo como un empresario que, tras matar a su mujer, ha acabado en la cárcel. No a la actualidad, pero sí a una época reciente, trae Luciano G. Egido a Don Quijote en “Error” (Egido 2003: 61); en este microrrelato un claro trasunto del caballero cervantino muere fusilado en la Guerra Civil española. Como vemos, los personajes originales no siempre aparecen, pero sí se mantienen sus roles. Esto es precisamente con lo que juega Javier Tomeo en su *Historia mínima* “XXIV” (Tomeo 1996: 63-64), texto en el que un padre y un hijo protagonizan la discusión de Sancho y Don Quijote sobre si el molino es un gigante o no.

En muchos de estos microrrelatos encontramos a personajes que saltan de una obra literaria clásica a un texto actual y mantienen sus rasgos y su nombre. En otros casos los caracteres no son tan reconocibles y las designaciones de los personajes adquieren un papel fundamental para que el lector capte la intertextualidad. Este tipo de intertextualidad, que podemos llamar nominal y que sería la cuarta clase de las que aquí vamos a analizar, se caracteriza por introducir referencias mucho más sutiles que las que hemos visto hasta ahora. A pesar de que muchos lectores no lo perciban, los nombres de los personajes en la literatura suelen tener gran importancia y es habitual que remitan a textos anteriores. En el caso del microrrelato este hecho es bastante habitual, de nuevo porque la hiperbrevedad obliga a que todos los elementos del texto sean significativos. Veamos algunos ejemplos de referencias nominales a otras obras literarias, desde las fácilmente reconocibles hasta las que sólo una lectura atenta nos puede mostrar.

Debemos comenzar de nuevo por la intertextualidad con la mitología grecolatina, fuente que ofrece grandes posibilidades nominales, ya que algunos de sus personajes se han convertido en estereotipos de comportamientos. David Roas bautiza al protagonista de “El rival” (Roas 2007: 23) como Narciso, en alusión al personaje

mitológico que también creía tener un doble como el personaje de este texto. Tampoco es casual el nombre de la protagonista de “Los labios de Diana” (Jiménez Emán 2005: 89-91) de Gabriel Jiménez Emán, que comparte el don de embrujar con sus besos con la diosa romana Diana. Esta referencia es más complicada de entender, algo que también ocurre en dos microrrelatos de Luis Mateo Díez con el mismo tipo de intertextualidad. En “Recado de amor” (Díez 2002: 140), el nombre del hermano del protagonista (Afrodisio) hace referencia a Afrodita y lo identifica así con lo erótico; más sutil es la referencia a otra diosa griega que existe en “Cine Ariadna” (Díez 2002: 127-128), donde el protagonista se queda dormido en un cine que recibe el nombre de Ariadna, personaje mitológico que también sufre somnolencia. Otro autor que utiliza este mecanismo de intertextualidad nominal es Marco Denevi en uno de sus “mitos eróticos” de *El jardín de las delicias*; concretamente en “El falo mágico” (Denevi 2005: 33-34) realiza varios juegos de palabras con nombres de personajes mitológicos y sus rasgos.

El uso en el microrrelato de nombres de personajes de obras más modernas está también basado en el carácter arquetípico de estos. Así, la mayoría de los protagonistas de minificciones que son bautizados como los de otras obras toman su designación de personajes que han adquirido la categoría de mitos modernos. De esta forma, se emplean nombres de gran carga simbólica como Don Juan, en “Tragedia de la muchacha en la flor de la edad” (G. Egido 2003: 83-84) de Luciano González Egido, o como Julieta, en “Julietta” (Jiménez Emán 2005: 6) de Gabriel Jiménez Emán. Este mismo autor enmascara ligeramente la referencia nominal al bautizar al protagonista de “Nietseknarf” (Jiménez Emán 2005: 13-14) con ese anagrama de Frankenstein. Es éste un tipo de intertextualidad más sutil y en los que a menudo la vinculación con el subtexto es leve, ya que no pasa de esta homonimia.

La intertextualidad literaria es un recurso eficaz con cualquier tipo de texto literario, pero, obviamente, funciona mejor con los clásicos, textos más reconocibles por los lectores. También es útil la referencia a la literatura popular, como ya vimos en los casos de minicuentos sobre Caperucita Roja, y a tópicos más generales, de los que nos vamos a ocupar ahora. Este tipo de citas cumplen la misma función que las que tienen como subtexto una obra literaria concreta, ya que ambas juegan con los conocimientos de los lectores. Este último tipo se caracteriza, además, por utilizar tópicos de la literatura occidental, es decir, por ofrecer una nueva visión de elementos que han cumplido la misma función durante siglos y que están muy arraigados en el acervo cultural hispánico.

El tópico que con mayor frecuencia aparece en nuestro corpus es el que toma como eje las personificaciones de la muerte. Entre éstas, la más habitual en la tradición occidental es, sin duda, la presentación de la parca como una mujer con guadaña. Este tópico tan arraigado aparece en “La herramienta feroz” (Shua 2007: 6), “Duda” (Lagmanovich 2008: 93) o en “Dibujos de la memoria” (Navarro 2000: 153-154). En este último microrrelato se hace referencia a elementos asociados también a la muerte como la frialdad y la niebla. Otra humanización de la muerte es la que encontramos en “Orillas” (Neuman 2000: 17) de Andrés Neuman, donde a falta de guadaña se le adjudican otros de sus atributos tradicionales como son la palidez y la belleza.

El mundo de los cuentos folclóricos también es fuente de referencias para la minificción, donde aparecen, normalmente con un fin desautomatizador, algunos de sus arquetipos más reconocibles. Así, Ana María Shua incluye entre las posibilidades que ofrece el burdel de la primera sección de *Casa de geishas* a un sapo “Para princesa muy lectora” (Shua 2007: 52). Esta misma autora incluye en la sección “Versiones” de esta obra varios ejemplos de microrrelatos intertextuales, algunos de los cuales están protagonizados por arquetipos de la literatura popular como las doncellas, los unicornios o los ermitaños. Luis Valenzuela retoma la pareja del príncipe y la doncella en los minicuentos que integran la serie fractal “4 príncipes 4” (Valenzuela 2008: 55-59).

Este tipo de minificciones que toman personajes arquetípicos de la literatura popular ofrecen siempre una versión transgresora que, con ironía o sarcasmo, actualiza unas historias un tanto apolilladas. Esto es lo que hacen José María Merino y Fernando Iwasaki en sendas narraciones sobre vampiros. En el texto del primero, titulado “País de vampiros” (Merino 2007: 120), se da la vuelta a la perspectiva habitual; de tal forma que son estos seres los perseguidos por los cazavampiros. Fernando Iwasaki ofrece en “*Monsieur le revenant*” (Iwasaki 2004: 32) una descripción de un vampiro hecha por él mismo, que desmiente la creencia popular sobre los espejos y los crucifijos. Otro personaje de la mitología popular que encontramos en nuestro corpus es “El Hombre de las Nieves” (Fernández Molina 2005: 145), que aparece de manera inquietante en este texto de Antonio Fernández Molina.

Nos ocuparemos ahora del último tipo de referencias a obras literarias: la “pseudo-intertextualidad”. Este término es definido por Heinrich F. Plett como el mecanismo que se pone en juego cuando un “texto se refiere a otro que no existe” (en Martínez-Fernández 2001: 114), es decir, es la cita a un subtexto no real. Estamos ante

un tipo de intertextualidad de gran raigambre en la cuentística hispánica, y que nos remite ineludiblemente a las narraciones de Jorge Luis Borges. La función de la pseudo-intertextualidad difiere bastante de lo visto hasta ahora; no se trata de que el autor parodie una obra clásica, ni de que el lector aporte sus conocimientos sobre el subtexto. En el caso que ahora nos ocupa se juega, por un lado, con el frecuente uso de la intertextualidad en la minificción, creando una referencia falsa que perturbe a un receptor acostumbrado a encontrar una filiación real. Por otro lado, se imita el estilo de los discursos ensayísticos, que se apoyan en citas directas a otras obras como las que se utilizan en los microrrelatos “pseudo-intertextuales”. Ésta sería la principal diferencia con los otros tipos de intertextualidad: aquí la alusión al subtexto inexistente suele ser más explícita que las referencias más sutiles que veíamos a textos reales. Este mecanismo abre grandes posibilidades para los autores de minificción, ya que siembran la duda en el lector sobre la veracidad de la referencia y encamina al texto, en la mayoría de los casos, hacia la metaficción.

No son muchos los ejemplos de “pseudo-intertextualidad” que encontramos en nuestro corpus, pero sí son muy significativos al tratarse de un mecanismo de gran eficacia en un género que valora tanto la originalidad como el nuestro. Fernando Iwasaki utiliza dos veces esta forma de intertextualidad en su libro *Ajuar funerario*, pero con ciertos cambios; en “El libro prohibido” (Iwasaki 2004: 35-36) cita como real una obra ficticia, el *Necronomicón*, pero no inventada por él, sino por el escritor H.P. Lovecraft. También mezcla ambos tipos de intertextualidad en “Del *Diccionario infernal* del Padre Plancy” (Iwasaki 2004: 119); el libro al que hace referencia el título es real, pero la supuesta cita que Iwasaki toma de él es inventada por el autor peruano. Uno de los ejemplos de pseudo-intertextualidad más conocido de la narrativa en español es sin duda el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Ana María Shua, en “Máquina del tiempo” (Shua 2007: 74), cita la obra de este autor como real y fabula con que Cervantes se valió de un viaje en el tiempo para copiar de ella su *Quijote*. Una supuesta versión perdida de esta misma obra aparece en “La cuarta salida” (Merino 2007: 101), descubierta por el profesor protagonista. Sí tenemos un caso de intertextualidad pura, es decir de referencia a un libro inventado, con “Del mundo flotante” (Ibáñez 2008: 48-50), donde Andrés Ibáñez cita una obra creada por el propio autor: *Libro del Mundo Flotante del Pabellón de los Gozos*.

Antes de entrar en la intertextualidad no literaria, que ocupará el final de este capítulo, creemos que es necesario resumir aquí algunas de las reflexiones que hemos

ido introduciendo en los párrafos anteriores sobre las funciones de la intertextualidad en la minificción. Comencemos por las razones meramente literarias de esta fructífera relación. Como ya hemos ido señalando a lo largo del capítulo, la intertextualidad es una de las herramientas más eficaces de las que disponen los autores de minificción para lograr la concisión. Si, como nosotros creemos, este es uno de los elementos imprescindibles en el género, la importancia y la utilidad de las referencias a otras obras literarias se explica con facilidad. Al poner en juego este diálogo con otros textos, los autores delegan una parte mayor de la descodificación del relato en los receptores, que deben aportar su experiencia lectora. También hemos señalado que la intertextualidad provoca cierta complicidad entre el autor y el lector, ya que los hace partícipes de una tradición común mediante el conocimiento compartido de una obra literaria. Este hecho adquiere aún mayor relevancia en la minificción, al tratarse de un género que exige un lector modelo avezado; muchas de las referencias intertextuales implican una experiencia lectora amplia por parte del receptor.

Además de estas razones meramente narrativas, existen también unas causas que podemos llamar culturales o contextuales en el uso de la minificción. La primera de ellas es la cercanía del minicuento a la estética postmoderna, algo que ya han puesto de manifiesto varios teóricos como Rafael Pontes (Pontes Velasco 2004), Francisca Noguerol (Noguerol 1996) o Antonio Garrido Domínguez (Garrido Domínguez 2009). Si tenemos en cuenta que la intertextualidad es un elemento propio de la cultura postmoderna, en la que es habitual la desacralización paródica de la tradición, su presencia en la minificción sería algo lógico también desde esta perspectiva contextual. También tenemos que señalar que existe ya una tradición en nuestro género de microrrelatos intertextuales, iniciada por clásicos como Marco Denevi en su libro *Falsificaciones*. Hay en todas las épocas minicuentos de este tipo, lo que también hace que podamos explicar el frecuente uso de este recurso por la imitación de patrones anteriores. Este hecho nos debería llevar a preguntarnos si la intertextualidad es utilizada también por los autores más jóvenes de forma tan conspicua como lo era en los clásicos o en los que consagrados. Es difícil lanzar una observación general de los derroteros que seguirá el género en los próximos años, pero los volúmenes de minicuentos de autores más jóvenes, como el aquí analizado de Orlando Romano, nos muestra una incidencia un tanto menor del diálogo con obras anteriores. Lo que sí es cierto es que si bien la intertextualidad no es una condición *sine qua non* para definir un texto como minicuento, su presencia es muy habitual, como hemos podido comprobar

en los veinticinco libros de nuestro corpus.

Entendemos la intertextualidad como un campo de relaciones muy amplio, por lo que hemos querido analizar su presencia en el microrrelato en varios apartados de este capítulo. Tras centrarnos en las referencias a fuentes literarias, nos ocuparemos ahora de la utilización en la minificción de otro tipo de subtextos de origen más variado. En otro trabajo llamamos a este mecanismo, de gran importancia también en nuestro género, “la otra intertextualidad” (Pujante Cascales 2009). A falta de un nombre mejor mantendremos esta denominación, que agrupa todas las referencias intertextuales de raíz no literaria. Nos centraremos, en primer lugar, en la utilización que hace el minicuento de frases hechas y refranes, que incorpora sin complejos desde el lenguaje oral al escrito. Después nos acercaremos a la imitación del estilo y los tópicos de textos escritos no literarios, entre los que están los científicos, los filosóficos, los teológicos o los periodísticos. Especial tradición en nuestro género tiene la imitación de textos más vulgares como las recetas o las instrucciones, uso iniciado, como veremos, por Julio Cortázar. Nos ocuparemos también de un concepto cercano a la intertextualidad: el de “interdiscursividad”, que se ocupa de las relaciones de la Literatura con otras artes. Concluiremos el capítulo centrándonos en un fenómeno un tanto diferente pero que, tal y como defenderemos más adelante, consideramos como parte de la intertextualidad no literaria. Nos estamos refiriendo a la presencia en las narraciones de episodios o de personajes reales, sean históricos o recientes.

La utilización de un lenguaje llamativo es una de las marcas diferenciadoras de muchos microrrelatos. Si bien la mayoría de estos textos ofrece una prosa narrativa tradicional, existe una tendencia a la ruptura de la estructura sintáctica lógica o la utilización de un léxico singular. En este contexto se enmarca la presencia en la minificción de juegos de palabras que modifican refranes o frases hechas del español. Aquí el autor no desea que el lector aporte su conocimiento del subtexto, como veíamos con la intertextualidad literaria, sino que busca sorprenderlo o al menos llamarle la atención utilizando el lenguaje oral en una obra literaria como ésta. Este espíritu desenfadado es el que encontramos, por ejemplo, en la modificación de la frase hecha “cada equis noches”, que se convierte en “cada uvedoble noches” en el microrrelato “Ignorancias de los vecinos” (Navarro 2000: 145-146). En este caso aparecen tanto la habitual como la creada por el autor. Lo mismo ocurre con “el pan de cada día”, a la que le sigue “el clítoris de cada noche” en “Un ruido” (Millás 2000: 95-96) de Juan José Millás.

Los refranes han sido desde siempre una fuente constante en la Literatura (¿hace falta recordar *El Quijote*?) que ha utilizado con frecuencia estas perlas sapienciales de la cultura popular. En algunas ocasiones los refranes aparecen modificados en los títulos, con el fin de llamar la atención al lector e introducir el tema del relato: “Sobre libros no hay nada escrito” (Epple 2004: 18). El propio Juan Armando Epple cita en otro título parte de una frase hecha, “Gato encerrado” (Epple 2004: 64), cuyo contenido se cumple en la narración. Este mismo mecanismo, la elaboración de un argumento sobre la base de un refrán, lo utiliza Ana María Shua en “Pájaro en mano” (Shua 2007: 209). Millás lo complica aún más y parte de la confusión que le causó en su infancia la mezcla de varios refranes en “Enhebrar la aguja” (Millás 2000: 312-313). La conversión de la paremiología en materia narrativa aparece también en “El idiota” (Jiménez Emán 2005: 67-68); este minicuento de Gabriel Jiménez Emán reproduce en su inicio un conocido proverbio chino, “Cuando el sabio señala la luna el necio mira el cielo”, y lo continúa dando lugar a un relato que invierte la interpretación original de la frase sapiencial.

En lo referente a los textos escritos no literarios, nos centraremos, en primer lugar, en la presencia en el microrrelato de relaciones intertextuales con la ciencia. Las obras de carácter científico suelen tener un estilo muy diferente al literario, por lo que la inclusión en la minificción de fragmentos que imitan este modo discursivo causa, de nuevo, sorpresa al lector. Esto es lo que busca Hipólito G. Navarro al insertar al inicio de “Qué carajos excusas” (Navarro 2000: 149-150) un trozo de lo que parece ser un tratado de ornitología y que entronca con la reflexión final del narrador. La investigación científica sufre, como los textos literarios, la parodia en la minificción, que exagera sus rasgos y transforma sus logros de serios a jocosos. José María Merino ofrece en “Sorpresas astrales” (Merino 2007: 47-48) la descripción de lo que parece ser un hallazgo astronómico, un meteorito, que se torna burlesco al descubrirnos que se trata de una gigantesca patata por cuya propiedad pugna una empresa de comida rápida. En el texto encontramos algunos de los patrones clásicos de las noticias científicas, como la cita a revistas del ramo. Más eficaz aún es la parodia de los problemas matemáticos que hace David Roas en “¿Cuánto cuesta un kilo de carne? (Aritmética aplicada)” (Roas 2007: 51). En este minicuento el autor barcelonés imita la reconocible estructura de este tipo de textos, pero lo aplica a una situación totalmente humorística: varios caníbales perdidos en la selva se van devorando mutuamente.

El mismo autor ofrece una nueva parodia del estilo de los textos científicos en “Epistemología radical” (Roas 2007: 122); en este microrrelato, Roas expone el

episodio central, la caída de una maceta sobre la cabeza de un viandante, como si se tratara de un problema de física. Millás, por su parte, en un recurso habitual en sus artículos, propone una explicación peregrina de una noticia científica en “Lo que el ojo ve” (Millás 2000: 132-133); en este texto utiliza la masa de las croquetas como símil para explicar la composición del cosmos.

Junto con la ciencia, la filosofía es otro de los campos que se establece como fuente más habitual de la intertextualidad no literaria en el microrrelato. La imitación de su estilo discursivo y de sus tópicos tiene dos tendencias: paródica o no paródica. En el cultivo de la primera destaca de nuevo *Horrores cotidianos* de David Roas, uno de los libros más cáusticos de nuestro corpus. Una de las corrientes filosóficas y psicológicas más conocidas es parodiada en “Mecánica y psicoanálisis (Un futuro cercano)” (Roas 2007: 57-58). La sátira de las teorías psicoanalíticas se realiza mezclando en el texto esta disciplina con la mecánica y disponiendo el texto como si fuera una factura. En “Homo crisis (cuento derridiano)” (Roas 2007: 74) la primera referencia a la filosofía es del tipo que llamamos “textual”, ya que el narrador reproduce la famosa máxima nietzscheana (“Dios ha muerto”) al comienzo del texto. A ello hemos de sumar las referencias directas a Jacques Derrida, en el título, y a la Deconstrucción, a la que se parodia durante el texto.

No todos los microrrelatos relacionados con la filosofía tienen esta cáustica finalidad; existen otros, y aquí entraríamos ya en la segunda de las tendencias, que imitan el estilo filosófico o gnómico sin este fin. El microrrelato se siente cómodo fagocitando tópicos y discursos que no son tan habituales en la narrativa, ya que se suelen asociar a otro tipo de textos. La narratividad, como ya hemos defendido, es una marca básica del género, pero no es un límite rígido, al existir muchos textos dentro de los libros de minificción que transitan en registros alejados del relato tradicional. Uno de ellos sería la presentación del texto como si se tratara de una reflexión, más que como la descripción de una acción. Este tipo de microrrelatos gnómicos, tan cercanos a lo filosófico, están presentes también en nuestro corpus. Dos ejemplos de ello son “La partida” (Aparicio 2006: 128) y “Hay un camino” (Ibáñez 2008: 66-67). El primero de ellos, perteneciente a *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio, se estructura como una reflexión sobre el sentido de la vida humana. “Hay un camino”, de Andrés Ibáñez, presenta una serie de consejos vitales dados por un narrador a un narratario al que acaba dirigiéndole una frase con aire de aforismo: “La vida solo es para los valientes”.

Otro tipo de textos de los que los autores de minificción imitan su estilo son los

fragmentos teóricos de diversas disciplinas, rompiendo así el estilo propio de los relatos con distintas intenciones. Julia Otxoa dispone los tres primeros párrafos de “Palomeras de San Roque” (Otxoa 2006: 25) como una descripción de una tradición rural; este modo de discurso etnográfico se rompe en el último párrafo, en el que se inserta un episodio inesperado y puramente narrativo. Se suele decir que la Crítica es un género parásito de la Literatura, de la que se vale y sin la cual no tendría razón de ser. Pues en uno de los microrrelatos de nuestro corpus se invierte esta relación y es la ficción la que utiliza la Teoría Literaria. El texto en cuestión es de Hipólito G. Navarro, escritor imaginativo donde los haya, y se llama: “Jamón en escabeche” (Navarro 2000: 139-140). Tras el título, Navarro introduce un epígrafe en el que reproduce (sin citar la fuente) el siguiente texto teórico: “Una historia pequeña debe estar necesariamente formada por una anécdota mínima con un gancho fuerte en la primera línea, un desarrollo posterior de dos o tres líneas a lo sumo, y otra línea ya más corta para cerrar con un portazo una sugerencia apenas dibujada” (Navarro 2000: 139). Como vemos, se trata de una breve reflexión sobre la estructura del microrrelato, género que el autor está cultivando. Introduce este paratexto para, valiéndose de la polisemia del término “gancho”, contar una historia sobre un jamón.

Ya señalamos la validez de los textos bíblicos para la intertextualidad en el microrrelato, citando varios casos. También hemos de señalar la utilidad de las oraciones religiosas, conocidas por los lectores y no variables. Dos ejemplos de ello lo tenemos en *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio, un libro con recurrente presencia del Cristianismo, normalmente con el fin de satirizarlo. Una frase del rito cristiano del matrimonio está en el título de: “En la riqueza y en la pobreza” (Aparicio 2006: 156); mientras que el relato cosmogónico “Dios” (Aparicio 2006: 52) termina con la fórmula de cierre de las oraciones de esta religión: “Amén”.

Algo similar ocurre con la utilización del registro periodístico en la minificción. Los textos periodísticos siempre han estado muy cercanos a lo literario, sólo hay que recordar los articulentos de Millás, pero utilizan una serie de fórmulas y un estilo muy particular y reconocible. Una herramienta para hacer más original un relato sería utilizar elementos del lenguaje periodístico. Julia Otxoa imita la estructura de una entrevista en uno de los microrrelatos de *Un extraño envío*: “Entrevista a Jules Feltrinelli” (Otxoa 2006: 126-127). Varios minicuentos de nuestro corpus hacen lo mismo con otro género periodístico: la noticia. Un ejemplo de ello lo tenemos en “Del cambio” (Merino 2007: 178-179), donde, además, se cierra el texto con una fórmula arquetípica de los

periodistas: “seguiremos informando”.

Las clases de textos cuya presencia en la minificción hemos analizado hasta ahora, ensayísticos, filosóficos, periodísticos, compartían cierto prestigio social. Existe sin embargo una tendencia en nuestro género a imitar el estilo de textos más cotidianos, que podemos llamar “instrumentales”, como recetas o instrucciones. Esta corriente encuentra en Julio Cortázar un precedente directo y muy significativo. El narrador argentino incluye en la primera sección de *Historia de cronopios y de famas* (1962), titulada significativamente “Manual de instrucciones”, una serie de delirantes directrices sobre cómo llorar, subir una escalera o dar cuerda al reloj. En nuestra época son varios los autores que siguen el ejemplo de Cortázar; entre los libros de nuestro corpus destaca el de Luis Britto García. En *Andanada* este autor venezolano tiene instrucciones para “Nadar de noche” (Britto García 2004: 22), “Mirar la hoja en blanco” (Britto García 2004: 24) o un satírico “Manual de excusas para invadir un país” (Britto García 2004: 145-146). Julia Otxoa y Ana María Shua utilizan el estilo propio de las instrucciones, verbo en imperativo que se dirige a una segunda persona general, en “Performance en tres actos” (Otxoa 2006: 54) y en “Golem y rabino V” (Shua 2007: 80). Antonio Fernández Molina, por su parte, utiliza la disposición discursiva de textos tan aburridos como las instrucciones para ofrecer unas surrealistas directrices sobre “Cómo amaestrar, distraer, convencer a una sardina” (Fernández Molina 2005: 53).

Unos textos tan cercanos a las instrucciones como son las recetas, que utilizan también el modo imperativo del verbo, ofrecen como aquéllas grandes posibilidades para el afán de experimentación que poseen los autores de minificción. Además del imposible plato anunciado por Hipólito G. Navarro en el título de “Jamón en escabeche” (Navarro 2000: 139-140), José María Merino ofrece una receta *sui generis* en “Telúrica” (Merino 2007: 99-100), donde va describiendo el origen geográfico de cada uno de los ingredientes. Otro texto similar a las recetas y a las instrucciones se parodia en uno de los microrrelatos de nuestro corpus: “Parte meteorológico” (Merino 2007: 117); como ocurría en los anteriores, en este relato de José María Merino se ofrece una perspectiva singular de lo habitual en este tipo de textos, de tal forma que las nubes y los chubascos se anuncian en las distintas habitaciones de una casa.

Una nueva fuente de intertextualidad en la minificción es el arte. La literatura siempre ha tenido una gran relación con otras disciplinas como la pintura y la música, con las que ha intercambiado temas y argumentos. Este tipo de intertextualidad, llamada “interdiscursividad” por Cesare Segre (Segre 1985), se manifiesta en el microrrelato

especialmente en relación a la pintura, el cine y la música. La presencia del primero de estos campos destaca especialmente en los títulos de las narraciones brevísimas, que utilizan en varias ocasiones los de conocidos cuadros. Así, encontramos citas concretas como “Hope (Variación sobre un cuadro de George Watts)” (Neuman 2000: 44-45) o el libro *El jardín de las delicias* de Denevi, junto a otros que imitan los nombres genéricos de los lienzos como “Bodegón: naturaleza muerta” (Navarro 2000: 135-137) o “Retrato de mujer sentada” (Egido 2003: 73). En otras ocasiones, la interdiscursividad se produce mediante un argumento desarrollado a partir de una pintura, como “Aves nocturnas” (Lagmanovich 2007: 107-108), en el que David Lagmanovich describe la escena de un cuadro de Hopper, o a partir del estilo de un pintor, como “Para todos los gustos” (Shua 2007: 47) en el que Ana María Shua cita la forma del cuello de las mujeres dibujadas por Modigliani. En ambos casos volvemos a encontrar un guiño a los lectores cultos, como el que aparecía en la intertextualidad literaria.

La interdiscursividad cinematográfica y musical no tiene esa función, ya que suele establecerse con referencias a películas y canciones populares, conocidas por la mayoría de los lectores. Como ejemplos del primer tipo, el cinematográfico, destacan varios microrrelatos de *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple relacionados, de un modo u otro, con la película *Casablanca*: “Adivina adivina” (Epple 2004: 70-71), “Guiones” (Epple 2004: 100) y “Volver a Casablanca” (Epple 2004: 101). Lagmanovich inventa un diálogo de dos personajes de esta misma película en “Casablanca dos” (Lagmanovich 2007: 91). De menor importancia, ya que el argumento no está relacionado con el film, es la utilización de un título tomado de un conocido western en “Los siete magníficos” (Otxoa 2006: 146).

La última disciplina artística a la que hemos hecho referencia al introducir la interdiscursividad en la minificción ha sido la música. Se establece, como el cine, como una referencia popular, especialmente en el caso de citas a temas tan conocidos como “Volver” (en concreto la utilización de la frase “con la frente marchita”) que encontramos en “Fábula de la mira telescópica” (Valenzuela 2008: 45-46). En otras ocasiones se toma el título de una canción para nombrar el microrrelato propio, algo muy habitual en la intertextualidad como estamos comprobando. Esto es lo que hace Fernando Iwasaki con sendas canciones de The Beatles, “*A mail in the life*” (Iwasaki 2004: 62), y de Cat Stevens, “*Father and son*” (Iwasaki 2004: 64-65).

La amplitud del concepto de intertextualidad nos permite incluir dentro de sus límites la presencia de personajes y hechos históricos en el microrrelato. No se trata,

obviamente, de un texto propiamente dicho, pero podemos considerar la narración del pasado como un tipo de discurso, ya que casi todo lo que sabemos de la Historia viene determinado por los relatos que de ella se han realizado. Hecha esta salvedad, podremos comprobar en las próximas líneas cómo los más variados sucesos reales se cuelan en la minificción, que toma de la Historia argumentos sobre los que ofrecer un punto de vista diferente. Lo mismo sucede con los grandes personajes del pasado, que se suelen convertir en protagonistas de los minicuentos.

Comencemos por el análisis de la frecuente presencia de personajes reales en los microrrelatos. Al igual que ocurría con la intertextualidad literaria, se utilizan personas muy conocidas por todos los lectores y depositarias de unos rasgos muy definidos y comúnmente reconocibles, para favorecer, de nuevo la concisión. El ejemplo más paradigmático de ello lo tenemos en el último texto de *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio, titulado “Luis XIV” (Aparicio 2006: 163) y con un desarrollo mínimo formado por el pronombre personal “yo”. De entre los muchos personajes reales que pululan por los minicuentos podemos destacar la abundancia de artistas. De muchos de ellos se narran peripecias apócrifas, especialmente relacionadas con la creación de sus obras más conocidas. Dos ejemplos de ello lo tenemos en la fabulación con el inicio de la escritura del *Quijote* por parte de Cervantes, en “La primera palabra” (Lagmanovich 2007: 88), o con el acto de crear *Las meninas* por Velázquez, en “Nicolásito” (Merino 2007: 57). Otros artistas reales que aparecen en nuestro corpus son Chopin, en “Nocturnos” (Romano 2008: 48), Paganini, en “El maestro” (Neuman 2000: 27-28), o Jorge Luis Borges, en “Borges en la peluquería” (Vique 2007: 16-17). De ellos se exageran los rasgos de su personalidad más conocidos, elaborando historias cotidianas posibles o fabulaciones sobre lo que podría haber sido. Lo mismo ocurre con otros personajes históricos como Einstein, protagonista de “Cuando duermen las ideas” (Romano 2008: 16), Hitler, en “Pinceladas” (Epple 2004: 57), o Sucre, en “Silencio” (Britto García 2004: 43-45).

En otras ocasiones los autores no incluyen un personaje histórico, sino que ofrecen una nueva perspectiva de un conocido hecho del pasado; como la batalla de Waterloo vista por una abeja en “Las barbas del cielo” (Olgoso 2007: 78-79). Dos de los autores de nuestro corpus, Juan Armando Epple y Luis Britto García, ofrecen variaciones sobre dos sucesos históricos separados por cinco siglos. El chileno dispone en “Quemar las naves” (Epple 2004: 7-8) y en “Verso a verso” (Epple 2004: 85-86) dos nuevas versiones de la Conquista de América por los españoles. Luis Britto comparte

intención crítica hacia el imperio, pero la traslada a la actualidad, satirizando la invasión de Irak por Estados Unidos en “Pequeño error” (Britto García 2004: 153) y en “Buenos y malos” (Britto García 2004: 147-149).

Como podemos comprobar, esta “otra intertextualidad” que toma como fuentes subtextos no literarios, tiene una incidencia muy importante en la minificción. Quizás no se trate de un elemento de primer orden en el género, como sí lo era la intertextualidad literaria, pero sí creemos que ofrece muchas posibilidades a los autores de microrrelatos. Esto es así porque se amolda perfectamente a dos de los rasgos básicos de la minificción. Nos referimos, en primer lugar, al diálogo, casi siempre paródico, con la tradición culta; además de obras literarias, los autores del género utilizan tópicos y fragmentos de creaciones de las más diversas disciplinas artísticas y científicas. Como hemos podido comprobar en este capítulo, el cine, la pintura, la filosofía o la ciencia ofrecen a los escritores de minificción infinitos materiales para la imitación y la parodia. El segundo rasgo esencial de nuestra forma narrativa que consideramos que está en la base de la utilización de la otra intertextualidad es el carácter trasgresor del microrrelato. La experimentación que, como ya hemos indicado, es tan afín al género, encuentra en el empleo del estilo de textos de la cultura popular, como las recetas o las instrucciones, una manera de introducir un elemento más lúdico y rompedor en la Literatura. Además, la tendencia a la recreación de argumentos tan del gusto de los autores de minificción, encuentra en la Historia, el último campo al que hemos hecho referencia, grandes posibilidades. Se trata, en definitiva, de un concepto amplio y quizás demasiado atomizado, hemos incluido en la intertextualidad no literaria relaciones con textos de muy diferente origen, pero de gran interés para el estudio del género.

4.4.2 LO FANTÁSTICO

En este capítulo nos ocuparemos de la minificción de carácter fantástico, otra de las formas intermedias que aparecen de manera transversal en el microrrelato. Como en el resto de capítulos de esta sección de nuestra tesis, comenzaremos realizando una introducción teórica sobre el concepto. No buscamos una excesiva profundidad en el análisis de lo fantástico, para ello ya están los monográficos dedicados a este tema, sino ofrecer una mínima contextualización teórica sobre este fenómeno. En lo referente a las teorías particulares sobre este tipo de minicuentos, debemos señalar que, al contrario de lo que ocurría con la intertextualidad, lo fantástico no ha merecido hasta el momento demasiada atención por parte de la crítica especializada en minificción. Entre los pocos estudios que se han ocupado de su presencia en nuestro género destaca “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)” de Ana Casas (Casas 2008). En la segunda parte de este capítulo prestaremos atención a este excelente artículo que, además, nos servirá de guía en el nuestro análisis, ya que su corpus coincide parcialmente con el nuestro. Este estudio de la presencia de lo fantástico en el microrrelato hispánico contemporáneo, ejemplificado en los veinticinco libros de nuestro corpus, centrará la tercera y última sección del capítulo. Observaremos los rasgos propios de la minificción de índole fantástica y qué temas aparecen con mayor frecuencia en ella.

El estudio teórico de la literatura fantástica se caracteriza, como otros de los que ya hemos tratado, por ser objeto de no pocas polémicas y definiciones contrapuestas. A pesar de que no es un campo de gran tradición en la Teoría de la Literatura, en las últimas décadas del siglo XX hubo un creciente interés sobre la literatura fantástica que se ha mantenido en los inicios del XXI con la convocatoria de varios congresos sobre la materia, como el celebrado en 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid. El volumen coordinado por David Roas, *Teorías de lo fantástico* (2001), que recoge textos de autores como Todorov o Alazraki nos servirá de guía en nuestro acercamiento al tema.

La mayoría de los especialistas ubican el nacimiento de la literatura fantástica, tal y como la entendemos hoy en día, en el siglo XVIII, en el contexto cultural de la Ilustración. David Roas señala que el primer libro que podemos incluir en el género fantástico es *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (Roas 2001b: 22). La novela gótica estaría en los inicios de una modalidad narrativa cuya madurez llegará en

el siglo siguiente, con el Romanticismo. En esta época destacan, por encima del resto, grandes maestros como Hoffman y Poe, mientras que durante el siglo XX la literatura fantástica se consolida, con autores como Lovecraft, y se va actualizando a nuevos contextos, como hace Franz Kafka. Esta evolución ha llevado a algunos autores, como por ejemplo Jaime Alazraki, a definir la obra de los autores más recientes como de “neofantástica”, término en el que nos detendremos más adelante.

Proponer una definición de lo fantástico entraña no pocas dificultades, ya que se trata de un ámbito en el que encontramos posiciones divergentes, a veces hasta contradictorias. A pesar de ello, partiremos de dos definiciones para poder tener una idea básica de este concepto. Tzvetan Todorov, uno de los principales especialistas en este tema, señala de la siguiente forma el contexto de aparición de lo fantástico: “en un mundo que es el nuestro [...] tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov 2001: 48). Marta García de la Puerta, tras repasar las principales posturas críticas existentes en este ámbito, acaba concluyendo, de manera bastante amplia, que la literatura fantástica es “toda aquella que incluya elementos extranaturales en el cuerpo de la narración” (García de la Puerta 2001: 71). En ambas definiciones se apunta la presencia de algo extraño, ajeno a lo “normal”, algo sobrenatural y sobre lo que David Roas expone lo siguiente: “aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes.” (Roas 2001b: 8).

Tenemos por lo tanto un ingrediente fundamental en la literatura fantástica: lo sobrenatural. Pero este elemento ha estado en muchas y muy diversas obras a lo largo de la historia de la Literatura, sin que podamos definir las a todas ellas como fantásticas. Por ello debemos aclarar que lo sobrenatural actúa en este género de una manera singular, diferente a cómo lo hacía en la literatura maravillosa. Mientras que, en palabras de Roas, “en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector”, en lo fantástico se inserta en lo real, en lo cotidiano (Roas 2001b: 10). En la literatura fantástica se produce un cuestionamiento de lo que el lector considera como la realidad, ya que se introduce en este contexto un elemento ajeno y que carece de explicación lógica. Se crea entonces lo que Todorov ha definido como una vacilación, una duda al poder explicar un fenómeno “según causas naturales y sobrenaturales” (Todorov 2001: 49). David Roas no está de acuerdo con esta noción del teórico búlgaro, ya que provoca que lo fantástico quede constreñido en “el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso” (Roas

2001b: 16).

En la difícil delimitación de lo fantástico en las artes hay un concepto que se ha utilizado a menudo y que ha creado controversias: el miedo. Para muchos autores una de las características básicas de la literatura fantástica (y también del género en otras disciplinas como el cine) es provocar una sensación de miedo en el lector. La aceptación o la negación de este rasgo ha llegado a provocar la escisión de los teóricos de lo fantástico en dos bandos contrarios. Marta García de la Puerta ha incluido a algunos de los nombres clásicos del estudio de este género en dos grupos, dependiendo su actitud de considerar al miedo como elemento válido para definir la literatura fantástica (García de la Puerta: 71). Entre los que están a favor de ello García de la Puerta cita a Lovecraft, Louis Vax y Roger Caillois; en el otro bando incluye a Jacqueline Held, Harry Belevan y Tzvetan Todorov. Este último especialista señala, para rechazar el temor como criterio definidor, que, si bien se trata de un elemento presente en muchos de los relatos fantásticos, no es un ingrediente esencial; además, indica, con no poca sorna, que de aceptarlo “habría que deducir [...] que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector” (Todorov 2001: 58). Entre los especialistas que han defendido como válido este criterio, a veces con matices, están Jaime Alazraki, Irène Bessière y David Roas. El primero define la explicación de Todorov, que acabamos de citar, como una *boutade* y señala que el miedo es “una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional” (Alazraki 2001: 271). Bessière, por su parte, utiliza el término “incertidumbre” en vez del de miedo y señala que “el relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias” (Bessière 2001: 84). Roas participa también de esta postura teórica de que los relatos fantásticos generan “ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector”, aunque prefiere cambiar el término “miedo” por el más ajustado de “inquietud” (Roas 2001b: 30).

Al igual que ocurre con otros géneros literarios, sin ir más lejos con el microrrelato, el fantástico ha sido estudiado en las últimas décadas en relación a las entidades del lector y el autor y al contexto. En lo que se refiere a la importancia del lector en la literatura fantástica podemos comenzar citando una frase de un estudioso del género, Juan Herrero Cecilia, muy cercana a muchas de las proposiciones teóricas de la minificción: “La *cooperación interpretativa* del lector será entonces [en la literatura fantástica] más activa, exigente y personal que la que imponen otros géneros literarios” (Herrero Cecilia 2000: 20). Este especialista, autor de una monografía titulada *Estética y*

pragmática del relato fantástico (2000), esgrime para justificar esta aseveración el carácter ambiguo de este tipo de literatura, una nueva coincidencia, y no será la última, con la minificción. Lo fantástico busca, como hemos visto al hablar del miedo, un efecto directo en el lector, por lo que su implicación ha de ser mayor que en otro tipo de relatos. Todorov cree que, en mayor medida que en otros géneros, el receptor ha de identificarse con los protagonistas: “Lo fantástico implica, pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov 2001: 54). Además, el teórico búlgaro relaciona lo fantástico con el ya citado efecto de vacilación en el lector, clave en este género desde su punto de vista. La relevancia que da Todorov a la labor del receptor también se puede observar en dos de las tres condiciones, las fundamentales según él, que han de cumplir los relatos fantásticos. La primera hace referencia a la duda que ya hemos comentado; la tercera implica que el lector no debe hacer una interpretación ni poética ni alegórica de lo fantástico (Todorov 2001: 56).

Otro especialista en la materia, Antón Risco, ha puesto de manifiesto la importancia del autor en la génesis de lo fantástico, de tal modo que la intencionalidad del emisor sería uno de los principios básicos para considerar una obra dentro de este género (en García de la Puerta 2001: 70). Más interés ha despertado la influencia del contexto en la literatura fantástica. Se trata de un elemento fundamental si partimos de la premisa que señala David Roas: “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico” (Roas 2001b: 14-15). El concepto de “realidad” es básico, porque, tal y como ha indicado Roberto Reis, el discurso fantástico tiene una relación intertextual con ella (en Roas 2001b: 20). Teniendo en cuenta, como señala por ejemplo Irène Bessièrre, que la concepción de lo que es real varía según la época (Bessièrre 2001: 85), es imprescindible atender al contexto sociocultural de la emisión y la recepción de una obra literaria. Como señala la propia Bessièrre, todo relato fantástico toma un marco sociológico como referencia y “recoge y cultiva las imágenes y los lenguajes que, en un área sociocultural, parecen normales y necesarios para fabricar lo absolutamente original” (Bessièrre 2001: 88).

Pero, por supuesto, no sólo del efecto en el lector y del contexto se valen los autores para crear relatos fantásticos, éste género, como todos los demás, posee unos rasgos intrínsecos propios. Veremos en primer lugar los principales *topoi* vinculados a lo fantástico, los elementos quizás más representativo del género, para después detenernos en las características estructurales y estilísticas que contribuyen también,

aunque a menudo se olvide su importancia, a crear la atmósfera propia de este tipo de relatos.

En cuanto a los temas, existen algunos que habitualmente se han relacionado con lo fantástico y que se han convertido en *topoi* identificables con el género. Cada uno de estos tópicos tiene diversas variantes y se actualizan, como comprobaremos en la minificción, dependiendo del contexto y del tipo de relato en el que aparezcan. Entre las clasificaciones de los temas fantásticos destaca la realizada por Tzvetan Todorov en su clásica *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Este especialista búlgaro divide en dos grandes grupos este campo de estudio de los relatos fantásticos, acercándose, por separado, a los “temas del yo” y a los “temas del tú” (Todorov 1972). La primera categoría haría referencia a la percepción subjetiva de la realidad, mientras que la segunda a la influencia del “otro”. En el libro de Juan Herrero Cecilia que citamos en un párrafo anterior, encontramos una nueva clasificación, con ecos a la que acabamos de reseñar de Todorov. Divide este especialista los temas entre “los relacionados con lo fantástico interior” y “los relacionados con lo fantástico exterior” (Herrera Cecilia 2000). Propone un amplio y exhaustivo catálogo de tópicos que vamos a reproducir, a riesgo de ser prolijos, por tratarse de un ámbito importante en las teorías de lo fantástico y que manejaremos también en nuestro estudio de este género en la minificción. Los temas de lo fantástico interior que Juan Herrero enumera, citando ejemplos concretos, son: el doble, el sueño, la locura, el amor y la muerte, el aparecido (el fantasma), la transfiguración del espacio y el tiempo y la influencia extraña de una obra de ficción sobre un personaje (Herrero Cecilia 2000: 131-132). En cuanto a lo fantástico exterior, los temas que aparecen son: el muerto-vivo y el vampiro, el hombre-animal, la animación de un objeto, ser u órgano inanimado o la intervención de una fuerza sobrenatural, el ser que encarna al Diablo, el hombre con poderes mágicos, el aprendiz de brujo o científico visionario y la misteriosa fatalidad (Herrero Cecilia 2000: 133-134).

Junto con estos rasgos temáticos, más estudiados y conocidos, existen una serie de características estilísticas y estructurales que los especialistas han identificado con la literatura fantástica. En el capítulo que dedica en su libro al discurso fantástico, Todorov apunta tres rasgos esenciales del mismo: un determinado empleo del discurso figurado, la narración en primera persona y lo que el teórico búlgaro llama “composición”, una gradación en la intriga (Todorov 1972). En el segundo capítulo de este mismo libro, Todorov cita otros dos procedimientos de escritura del texto fantástico: el imperfecto y

la modalización; término este último que se refiere a la utilización de locuciones que expresan duda, como “tal vez” (Todorov 1972: 49-50). Otra especialista de lo fantástico, Mery Erdal Jordan, indica tres modalidades de configuración de lo fantástico a través del lenguaje: la unión de campos semánticos desvinculados, la metalepsis (explicitar el carácter artificial del texto) y lo fantástico como mero producto del lenguaje (en Casas 2008: 149).

En cuanto a la organización estructural y sintagmática de los relatos fantásticos, Michel Lord propone estudiarlos en tres fases: la orientación de apertura, la tríada de complicaciones-evaluaciones-resoluciones y la moraleja o estado final (Lord 1998: 24). Juan Herrero desarrolla una estructura similar, señalando cuatro etapas en la organización sintagmática del relato fantástico. La primera es la fase de orientación y de complicación, donde el personaje encuentra una alteración del mundo natural; la segunda es la fase de evaluación y dinámica de acción, donde se da la inquietud; la tercera fase es la de resolución, y consta también de sus variantes; la cuarta y última es el estado final o moraleja (Herrero Cecilia 2000: 125-127).

Como toda realidad literaria, lo fantástico sufre los vaivenes de su contexto social y cultural, hecho en el que ya nos hemos detenido. La literatura fantástica no fue idéntica en el siglo XX a los ejemplos que tenemos de ella en la centuria anterior. Hubo un cambio, motivado entre otras circunstancias por el cambio de concepción de lo real, que los teóricos han percibido y que motivó que este nuevo concepto fuera bautizado como “lo neofantástico”. Jaime Alazaraki, que se ha arrogado la autoría de este término, señala que los relatos de Kafka, Borges o Cortázar no son puramente fantásticos, sino que ofrecen algo nuevo. Estos relatos que se apartan de la tradición decimonónica se caracterizan por tener una diferente visión, intención y *modus operandi*. Alazaraki define lo que hace diferente a cada uno de estos tres elementos en lo neofantástico. Comienza indicando un cambio en la visión de lo real “porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real -aunque para poder mejor devastarlo, como decía Caillois-, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara” (Alazaraki 2001: 276). También se modifica la intención del relato fantástico, que ya no busca el temor en el lector, sino su perplejidad o su inquietud (Alazaraki 2001: 277). En cuanto al tercer elemento, el *modus operandi*, Alazaraki señala que prescinde de la atmósfera propia y de la gradación en la inclusión de lo sobrenatural de lo fantástico del siglo XIX (Alazaraki 2001: 279). Roas no es tan tajante y no ve ambas realidades como fenómenos distintos; para él lo neofantástico “representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de

una noción diferente del hombre y del mundo” (Roas 2001b: 40).

El propio Roas ofrece, en otro de sus artículos sobre el tema, un nuevo cuestionamiento de la adecuación de este género a nuevos contextos culturales: “el lugar de lo fantástico en la narrativa posmoderna” (Roas 2008b). Este artículo se ocupa de la noción de la realidad en la cultura postmoderna, básica para la literatura fantástica como estamos comprobando. Sobre ello, Roas afirma que “la narrativa posmoderna rechaza el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifiesta como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior (“real”) para existir y funcionar.” (Roas 2008b: 76). Roas cree que, a pesar de sus diferencias, “lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción) mientras que la narrativa posmoderna [...] los borra” (Roas 2008b: 78), se puede decir que la literatura fantástica es posmoderna porque se ha amoldado a los cambios de la noción de realidad. Tendríamos aquí un nuevo punto de contacto entre lo fantástico y la minificción, género muy cercano también a la cultura posmoderna como vimos en el capítulo anterior.

Creemos que con lo visto hasta ahora tenemos una contextualización teórica de la literatura fantástica suficiente para comenzar el estudio de su presencia en el microrrelato. Iniciaremos este acercamiento repasando los principales postulados de la teoría de la minificción sobre este tema. Disponemos de varios acercamientos parciales, además de un artículo que se ocupa de este asunto y que nos servirá de guía en nuestro capítulo: “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)” (Casas 2008) de Ana Casas. Contrasta esta escasez de aparato teórico con la importancia, que constataremos más adelante, de lo fantástico en los autores de nuestro género.

Se da la circunstancia de que la mayor parte de la bibliografía teórica de la que disponemos sobre este tema se centra en el microrrelato español. Un ejemplo de ello lo encontramos en el estudio que Nuria Carrillo dedica al desarrollo del género en España en los últimos veinticinco años (Carrillo Martín 2009). En él, esta especialista apunta que en el microrrelato español del último cuarto de siglo se puede constatar “la presencia de abundantes historias extraordinarias que hacen uso de patrones tradicionales del género fantástico, tanto en los motivos como en las técnicas empleadas para su desarrollo” (Carrillo Martín 2009: 140). Carrillo se detiene en la presencia de lo fantástico en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio. Irene Andres-Suárez ha hecho lo propio en la minificción de José María Merino, en un artículo en el que constata la presencia de algunos de los *topoi* fantásticos en la obra del autor leonés, entre los que

destacan diversas variantes del tema del sueño (Andres-Suárez 2008a). En otro artículo anterior, Andres-Suárez señala que lo fantástico es una de las tendencias del microrrelato español actual y que este suele ir acompañado por el humor (Andres-Suárez 2001).

Pero es sin duda, como hemos apuntado anteriormente, el trabajo presentado por Ana Casas al IV Congreso Internacional de Minificción de 2006, luego recogido en *La era de la brevedad*, el acercamiento más interesante a la presencia de lo fantástico en el microrrelato. Realiza esta especialista un estudio riguroso en el que, citando ejemplos de minicuentos españoles contemporáneos, analiza las relaciones entre la minificción y el género fantástico. Señala que, si bien posee una tradición que se remonta al siglo XIX, la literatura fantástica, especialmente en la narrativa breve, ha sufrido un gran auge en España a partir de los años 80 (Casas 2008: 138). Vemos aquí ya la primera coincidencia, cronológica, entre dos géneros cuyo cultivo se desarrolló en nuestro país a partir de la penúltima década del siglo XX. Enumera Casas los principales temas que encontramos en los microrrelatos fantásticos españoles, repaso que nos servirá de guía en el próximo apartado de este capítulo. Señala que estos *topoi* son desautomatizados por los autores, algo que logran “sometiéndolos a una reelaboración novedosa” (Casas 2008: 145). Este mecanismo coincide con el carácter transgresor de la minificción, uno de los rasgos esenciales del género, tal y como ya hemos comprobado, por ejemplo, al estudiar la intertextualidad. Otro de los rasgos que apunta esta especialista es que “muchos microrrelatos fantásticos utilizan la ironía y el distanciamiento como recursos fundamentales” (Casas 2008: 147). Se trata, de nuevo, de dos características propias de la minificción que son muy eficaces en las narraciones de índole fantástica. Señalábamos antes que lo fantástico también se da en el nivel lingüístico del texto literario; para Casas estos rasgos propios de lo fantástico moderno, como por ejemplo la incongruencia semántica o un uso determinado de la focalización, “se extreman” en el microrrelato (Casas 2008: 150). Termina Casas este interesante estudio indicando la equivalencia entre algunas de las características de lo fantástico y algunos rasgos del minicuento (Casas 2008: 157).

Debemos comenzar el análisis de nuestro corpus con el que probablemente sea el tópico de lo fantástico más utilizado en la minificción: el doble. Se trata de un tema de gran tradición, pero que adquirió actualidad al cuestionarse el ser humano su identidad a raíz de corrientes psicológicas como el psicoanálisis. Ofrece el tema del doble, o *Doppelgänger*, grandes posibilidades para los autores de minificción, por ser

un tema, el de la identidad, de gran actualidad. Además, permite varias perspectivas sobre los protagonistas del relato, algo fundamental si tenemos en cuenta que la hiperbrevedad del género impone la escasez de personajes. La importancia del doble en la minificción fantástica ha sido puesta de manifiesto por Rebeca Martín, quien, en un artículo del monográfico dedicado por la revista *Ínsula* al microrrelato en 2008, enumeraba y definía diversas variantes de este tópico en los minicuentos españoles (Martín 2008). A continuación veremos la incidencia del *Doppelgänger* en nuestro corpus.

Como hemos señalado en el párrafo anterior, el doble ha entroncado con el cuestionamiento de la identidad del hombre contemporáneo. La primera variante de este tópico fantástico que vamos a analizar parte de ello; en este caso no es el cuerpo el que se desdobra, sino la personalidad del protagonista. En “El rival” (Roas 2007: 23) el protagonista, cuyo significativo nombre es Narciso, convierte su vida en una eterna competición con un trasunto de sí mismo. También mezcla la inquietud con el humor Ana María Shua en “Examen de latín” (Shua 2007: 92), narración en la que el protagonista es expulsado de una prueba por copiarse de sí mismo. Millás, por su parte, narra la historia de un hombre con un problema de doble personalidad que raya la esquizofrenia: “Así nos va” (Millás 2000: 31-33).

En *El jardín de las delicias* de Marco Denevi la presencia del doble es diferente a la del resto de libros de nuestro corpus, ya que se inserta en un contexto maravilloso, propio de los dioses que pueblan las páginas de este libro. Así, se ve como algo normal, dentro de este contexto, que Júpiter tome la forma de Anfitrión para acostarse con Alcmena: “Tormento de un marido engañado” (Denevi 2005: 44-45). Este mecanismo de suplantación de personalidad, que no es en puridad un doble, aparece en otros dos microrrelatos del libro de Denevi: “Ingenuidad” (Denevi 2005: 42-43) y “Necrofilia” (Denevi 2005: 24-25); en ambos la suplantación corre a cargo de los gemelos de los protagonistas. Esta explicación racional de la duplicidad también la encontramos en “El parásito” (Iwasaki 2004: 92) de Fernando Iwasaki, relato donde el protagonista tiene el cuerpo atrofiado de su mellizo pegado al suyo.

En su artículo, Rebeca Martín señala que uno de los tipos de *Doppelgänger* que podemos encontrar en la minificción hispánica es la del doble en Internet (Martín 2008: 12). En la Red podemos encontrar un reflejo de nuestra vida, con fotos o vídeos en los que aparecemos; cuando lo que vemos no se corresponde con la imagen que tenemos de nosotros mismos se produce una inquietud, de nuevo cuño por lo reciente de este medio,

pero tradicional en lo fantástico. Esto es lo que ocurre en “El otro” (Millás 2000: 22-24), relato en el que Millás se dirige a su supuesto doble, del que ha tenido conciencia porque ha comprado un dominio con su nombre. Este tópico que aquí estamos estudiando aparece con cierta frecuencia en los articuletos del escritor valenciano; esto provoca que Fernando Valls titule una de las secciones del volumen “*Desdoblamientos*”. Otra de las variantes que introduce Millás del viejo tópico del *Doppelgänger* al calor de los nuevos descubrimientos científicos es el del clon, otro de los tipos que ha señalado Rebeca Martín (Martín 2008: 12). Mezcla también Millás este tópico con una reflexión sobre la rutina en las relaciones de pareja, ejemplificada en la historia de un matrimonio que se desdobra, en “Cambios” (Millás 2000: 52-53).

Los autores de minificción introducen modificaciones que suponen una vuelta de tuerca a un tópico tan arraigado en la literatura fantástica como el del doble. Un ejemplo de ello es que los personajes de algunos minicuentos sufren una duplicación a la potencia, de tal forma que no son dos, sino más los personajes resultantes. Encontramos este mecanismo en “Triple identidad” (Romano 2008: 34): “Vio su propia imagen frente a una tumba, llorándose”. Uno de los rasgos propios de los relatos fantásticos es el uso del narrador autodiegético, en primera persona. En el caso del *Doppelgänger* también es muy habitual, para ofrecer una perspectiva interior, propia, ajena a la del otro, el doble. Esta convención es modificada por Fabián Vique en “Yo y yo” (Vique 2006: 17), texto en el que ambas entidades de la duplicidad de un hombre narran en primera persona el relato: el pronombre “yo” identifica tanto a uno como a otro.

Uno de los elementos asociados al tema del doble, según señala también Rebeca Martín (Martín 2008: 11), es el espejo. Lo normal, que nos muestre una imagen idéntica de nosotros, no siempre se cumple, propiciando de esa forma la entrada en territorios fantásticos. Esto es lo que le pasa al niño protagonista de “El duelo” (Romano 2008: 38), que se enfrenta con un martillo al espejo de su casa donde ve reflejada una “sombra indefinida y espeluznante”. En “El espejo” (G. Egido 2001: 85-86), Luciano G. Egido parte de este mismo tópico, el narrador no se reconoce en el reflejo, para acabar incluyendo una nueva y también inquietante variante: el espejo no le devuelve imagen alguna, por lo que comprende que está muerto.

Otro de los tipos de aparición de este tema en el microrrelato que apunta Rebeca Martín en su artículo es el de la sombra como doble (Martín 2008: 11). Como indica esta especialista, se trata de una variante que aparece en “XXIII” (Tomeo 1996: 61-62) de Javier Tomeo y sobre todo entre las minificciones de Antonio Fernández Molina. En

Las huellas del equilibrista encontramos diversos ejemplos en los que la sombra actúa como doble. En “Su sombra” (Fernández Molina 2005: 99) vemos como se desprende del cuerpo y desaparece; en “Aquella sombra” (Fernández Molina 2005: 135) el narrador observa sus juegos; en “Se levantó temprano” (Fernández Molina 2005: 139) la sombra espabila a la chica medio dormida; y en “[Cuando está muy cansado...]” (Fernández Molina 2005: 173) la silueta hace parte del trabajo del protagonista. Pero no sólo de esta variante encontramos ejemplos del tema del doble en el imaginativo libro de Fernández Molina, son diversos los relatos en los que el autor manchego utiliza este tópico. El *Doppelgänger* aparece en la pantalla de televisión en “El golpe” (Fernández Molina 2005: 156), y cuando el protagonista quiere romper de un hachazo el aparato, el impacto lo recibe él. “Otro” (Fernández Molina 2005: 95) dispone una nueva de las variantes de este tema que enumera Rebeca Martín: la imposibilidad de distinguir el doble del original (Martín 2008: 10). La nutrida lista de variantes de este tema en el volumen de las minificciones de Fernández Molina se completa con “El hueco” (Fernández Molina 2005: 133), donde el doble desaparece dejando para siempre su silueta, y con “El huevo cascado” (Fernández Molina 2005: 111), relato en el que dobles en miniatura del narrador van apareciendo en un huevo.

No todos los *topoi* fantásticos tienen tanta incidencia en la minificción como el del doble, pero podemos encontrar en nuestro corpus varios de ellos. Uno de los que citaba Juan Herrero Cecilia y cuya presencia en el microrrelato también ha señalado Ana Casas (Casas 2008: 144), es el personaje del vampiro. En el minicuento se desautomatizan algunos de sus tópicos, como ya indicamos en el capítulo dedicado a la intertextualidad, donde analizamos varios ejemplos de la presencia de este personaje en la minificción. En nuestros autores encontramos la cara más cotidiana y menos terrorífica de estos monstruos. Así, por ejemplo, vemos a unos vampiros cuyas perversiones son satisfechas en un burdel, en “Para todos los gustos” (Shua 2007: 47), o a otro siendo aún un niño: “El balberito” (Iwasaki 2004: 95). Luisa Valenzuela, por su parte, ofrece unas instrucciones *sui generis* para encontrar vampiros en las ciudades contemporáneas: “Pequeño manual de vampirología teórica (vademécum para incautos)” (Valenzuela 2008: 37).

Otro de los personajes que suele aparecer en la literatura fantástica es el fantasma, seres que tras el tránsito hacia la muerte vagan entre nuestro mundo y el Más Allá. Se trata, de nuevo, de un personaje cargado de tópicos por su presencia en muchas obras literarias, algo que lo convierte en un material ideal para los autores de

minificción. Su presencia en nuestro género, constatada por Ana Casas (Casas 2008: 143), se acentúa en uno de los libros de nuestro corpus con mayor densidad de relatos fantásticos: *Ajuar funerario*. Al igual que hacía Fernández Molina con la sombra, Iwasaki aprovecha el formato de la colección de minicuentos, que permite abordar varias veces el mismo tema, para ofrecer diversas variantes sobre los fantasmas. En “El bibliófilo” (Iwasaki 2004: 39-40) el narrador recibe la visita del espectro de un profesor al que, poco después de morir, ha robado un valioso libro; en “Abuelita está en el cielo” (Iwasaki 2004: 85) es su abuela la que se le aparece a una niña; mientras que en “Antigüedades” (Iwasaki 2004: 100) el protagonista “colecciona” los fantasmas que se aferran a los viejos muebles que compra.

La búsqueda de la inquietud en el lector, propia de los relatos fantásticos, casa perfectamente con uno de los mecanismos estructurales más habituales de la minificción: el golpe de efecto final. Algunos autores utilizan este brusco giro en la perspectiva en sus microrrelatos fantásticos. Una manera de provocar ese temor en el lector es descubrirle, justo al final del texto, que el narrador está en realidad muerto y es un fantasma. Esta estructura narrativa la siguen Fernando Iwasaki en “La ouija” (Iwasaki 2004: 73) y Luis Britto en “Venganza” (Britto García 2004: 72).

La ruptura de los tópicos asociados con los fantasmas se logra en la minificción de diversas maneras, pero siempre desde esa actitud trasgresora tan propia del género. Orlando Romano, que tiene en *Cápsulas mínimas* una serie dedicada a los espectros, invierte la lógica en “Fantasmas I” (Romano 2008: 39), donde dos fantasmas debaten sobre la existencia de los hombres. “La temporada de fantasmas” (Shua 2007: 172) de Ana María Shua ofrece un problema de orden práctico que sufren los espectros: no pueden beber. David Roas, que mezcla con habilidad los tópicos fantásticos y la ironía, narra en “Autoridad espectral” (Roas 2007: 27-28) una suntuosa cena en homenaje a un conde cuyo espectro ha conseguido volver del Más Allá. Este mismo autor juega en “El espíritu manta” (Roas 2007: 60-61) con uno de los tópicos relacionados con los fantasmas: la aparición para asustar a un vivo. En este microrrelato el ectoplasma cae en el ridículo al querer aterrorizar a su hija, para vengarse de sus risas en el entierro, y encontrar en el lugar de su antigua casa un concesionario de coches. Como vemos, las intenciones reparadoras del fantasma chocan con un comportamiento muy prosaico de su hija: la rápida apropiación de la herencia.

Este personaje, el fantasma, se mueve entre la vida y la muerte, un espacio intermedio en el que se ubican muchos microrrelatos fantásticos. El Más Allá ha sido,

desde siempre, un material fructífero para la Literatura, y la minificción no ha sido menos. Uno de los tópicos de mayor tradición en la narrativa fantástica es el del personaje enterrado vivo. Pesadilla recurrente para muchos lectores, los autores juegan desde Poe (“El entierro prematuro”) con ese miedo a verse con consciencia dentro de una tumba. Esta terrible experiencia es vivida y contada por los protagonistas de “La gota” (Díez 2002: 145) y de “Última carta de Ambrose Bierce” (Jiménez Emán 2005: 59-60).

Un tópico similar a éste y de igual raigambre en la literatura tradicional es el de la muerte aparente. Este tema fue muy cultivado en el Medioevo y en el siglo XVI tiene su exponente más conocido en *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Precisamente, la protagonista de esta obra inspira el nombre del personaje de “Julietta” (Jiménez Emán 2005: 6), que sufre una muerte aparente. Al igual que en este microrrelato, en “Dudas eternas” (Aparicio 2006: 25-26) de Aparicio el desvanecimiento de uno de los monjes, que parece ser su fallecimiento, provoca el deceso de otro religioso. En “Mendacidad” (G. Egido 2003: 87-88), la muerte aparente es un siniestro embuste de un mentiroso compulsivo; mientras que en “Crónica roja” (Britto García 2004: 118) se sospecha que un artista fingió su muerte para aumentar así el interés por su obra.

Siguiendo con este repaso que estamos haciendo a las variantes del tratamiento de la muerte desde lo fantástico en la minificción, podemos señalar la gran cantidad de microrrelatos protagonizados por personajes que habitan el Más Allá. Se trata de un lugar que ofrece grandes posibilidades a la elaboración de la trama, ya que justifica la transgresión de las leyes naturales, empezando por la básica de que los muertos sigan manteniendo la conciencia y se puedan comunicar con los vivos. El autor de nuestro corpus que ofrece, de nuevo, una elaboración más variada de este *topoi* fantástico es el peruano Fernando Iwasaki en su *Ajuar funerario*. Juega este escritor con ambos planos, la vida y la muerte, en muchos de sus microrrelatos, ofreciendo casi siempre la perspectiva de los personajes que han pasado al Más Allá. En “Día de difuntos” (Iwasaki 2004: 13) el narrador descubre que está muerto al ver a su madre, que también lo está desde hace tiempo; en “Familia numerosa” (Iwasaki 2004: 60-61) son los otros personajes, y no el protagonista, los que están muertos, tal y como descubrimos al final del relato; “Violencia doméstica” (Iwasaki 2004:25) repite este esquema: se esconde hasta las últimas líneas el hecho de que uno de los personajes sea un muerto. Este mismo tópico, la duda sobre quién está vivo y quién muerto, protagoniza el breve “Equívoco” (G. Egido 2003: 27) de Luciano G. Egido.

Al tratarse de un tema de tanta tradición, los autores de la minificción ensayan diversas formas de trasgredir los tópicos asociados a la vida tras la muerte en la literatura. El carácter negativo y lúgubre que se suele asociar a ella en nuestra cultura, se subvierte en “La muerte” (Díez 2002: 151), donde el narrador abomina de la vida y echa de menos la muerte que “disfrutó” durante un instante. El estado físico de los muertos es otro de los temas que ha merecido la atención de los literatos desde hace siglos; Gabriel Jiménez Emán ofrece una posibilidad fantástica en “Un borracho” (Jiménez Emán 2005: 10-11), relato en el que los fallecidos flotan. La utilización de máquinas para traspasar los límites físicos de nuestra existencia, viajar al pasado o hablar con los muertos, es otro elemento habitual en la literatura fantástica. Ángel Olgoso da cuenta de un supuesto invento que registra imágenes del Más Allá: “La cámara Limehouse” (Olgoso 2007: 82-83); se ubica la creación de este artilugio en los inicios del siglo XX, décadas de creaciones científicas disparatadas y de diálogos con ectoplasmas. Por su parte, Ana María Shua resuelve de nuevo con humor un tema tan inquietante como la vida tras la muerte; en el contexto de su “Casa de geishas”, sección de su libro protagonizada por prostitutas y clientes de un curioso burdel, se relata cómo los fallecidos siguen queriendo satisfacer sus deseos carnales buscando las tumbas de las meretrices: “Cementerio propio” (Shua 2007: 38).

Una variante del tópico de la muerte que encontramos con bastante frecuencia en nuestro corpus es la narración del tránsito entre la vida y el Más Allá. Tema central en casi todas las culturas, los autores de minificción lo utilizan con frecuencia por tratarse de un momento muy concreto y a la vez con muchas implicaciones, algo que el microrrelato busca: la trascendencia en lo específico. En este caso es Gabriel Jiménez Emán el autor que más veces se ocupa de este *topoi* en sus minicuentos. En “Al otro lado del muelle” (Jiménez Emán 2005: 77-78) el paso de la vida a la muerte es un viaje; en “Testamento invisible” (Jiménez Emán 2005: 111-112) el tránsito se produce a través de un libro; mientras que “La gran jaqueca” (Jiménez Emán 2005: 80) recuerda a “En el insomnio” de Virglio Piñera, pero aquí es un dolor de cabeza lo que trasciende la muerte. Dispone Juan Pedro Aparicio este paso de la vida a la muerte de una forma muy original en “El cielo” (Aparicio 2006: 11-12); en este microrrelato el narrador descubre que ha muerto cuando va viendo aparecer en un paseo por el bosque a los perros que ha tenido durante toda su vida. Como vemos, se trata de escenificar este tránsito mediante la presencia de seres queridos ya fallecidos, algo que también hacía, por ejemplo, Iwasaki en “Día de difuntos”. Buscan los autores de minificción centrarse en un

momento de tanta importancia para los seres humanos y del que tan poco se sabe. Por ello ofrecen diversas variantes de este tránsito, como la que narra Andrés Ibáñez en “Sólo se vive una vez” (Ibáñez 2008: 86-89), relato en el que se produce a través del sueño, elemento que, como veremos más adelante, también adquiere mucha importancia en la literatura fantástica.

Para cerrar nuestro repaso a las diversas maneras mediante las que aparece la muerte en la minificción fantástica, veremos varios ejemplos en los que aparece un tipo de personaje muy habitual en estos relatos: el muerto revivido. De nuevo encontramos varios casos en *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, libro que, como estamos viendo, posee un gran componente fantástico. En “Última voluntad” (Iwasaki 2004: 63) es el hermano fallecido siendo un niño el que vuelve de la muerte; en “La chica del autostop, I” (Iwasaki 2004: 101) retoma Iwasaki la leyenda urbana protagonizada por un conductor que recoge a una joven que resulta ser una muerta; por último, en “El deseo” (Iwasaki 2004: 120) la esperanza de un niño logra que su abuela vuelva a la vida; el escritor peruano no duda en mostrar algunos de los detalles ordinarios que se suelen obviar de los resucitados: como que su cuerpo está corrupto y lleno de gusanos. David Lagmanovich parte, en “Sorpresa” (Lagmanovich 2007: 113), de la negación del protagonista de la vuelta a la vida de la mujer a la que mató; sin embargo acaba por aceptarlo y se interroga por su reacción cuando se enfrente a ella. En “Proposiciones” (Epple 2004: 62), Juan Armando Epple ubica la resurrección justo en la última línea del relato, de tal forma que el relato queda abierto y sin explicación del fenómeno sobrenatural. Por último, debemos citar “Costa da Morte” (Merino 2007: 110) de José María Merino, en el que el cuerpo de un marinero fallecido en un naufragio vuelve a la vida en un playa y se encamina, de nuevo, al mar.

El elemento fundamental de la literatura fantástica es buscar los intersticios sobrenaturales en la realidad cotidiana, algo que encuentra un lugar con inagotables posibilidades en los sueños. Estos ofrecen un envés de la vigilia que aparece deformada y en muchas ocasiones entre tinieblas. Desde siempre los sueños han sido utilizados por las obras de carácter fantástico y el interés por ellos aumentó con las interpretaciones dadas por el Psicoanálisis. Ofrece un espacio donde, de nuevo, se pueden suspender las leyes lógicas y que presenta una perspectiva diferente de la realidad humana. Los autores de minificción juegan, en relación a este tema, con el conocimiento del lector, que a menudo no sabe si lo que la trama que está leyendo se desarrolla en la realidad o en un sueño. Veamos algunos ejemplos de cómo manejan este tópico los escritores de

nuestro corpus.

Esa indefinición de lo narrado, que también veíamos entre la vida y la muerte en los párrafos anteriores, es un recurso muy utilizado en los minicuentos fantásticos que se mueven en la frontera entre sueño y vigilia. Entre ambos lugares vive la protagonista de “Un lado y el otro” (Shua 2007: 102), para desesperanza del narrador que la acompaña en la cama. Merino une este tópico con un espacio de gran tradición en la literatura fantástica: el castillo; en “El castillo secreto” (Merino 2007: 89-90) este edificio sobrenatural sólo es visible en la sueño. Éste y la vigilia se convierten en dos planos paralelos de la conciencia, y en ocasiones es difícil pasar de uno a otro. En “Los sueños de Oropéndola” (Jiménez Emán 2005: 41-42) lo que ocurre en los sueños, volar, como algo lógico, se convierte en fantástico al reproducirse en la realidad. Observamos que estos microrrelatos utilizan las ensoñaciones como un plano paralelo a lo cotidiano y en el que lo fantástico no tiene sentido, porque todo hecho sobrenatural está justificado; por eso se consigue la trasgresión de la realidad, al llevar lo sucedido de un plano (soñado) a otro (real); éste es el reflejo del sueño pero sin la suspensión de las leyes de la lógica.

En muchos casos la frontera entre el sueño y la vigilia no está tan clara, se diluye para que el lector no tenga claro si los hechos que acontecen tienen una influencia directa en la vida de los protagonistas o si se borrarán una vez llegado el despertar. Veamos varios ejemplos en textos de Fernando Iwasaki. El narrador de “El cuarto oscuro” (Iwasaki 2004: 59) comienza explicitando al inicio del texto que lo que va a relatar le ocurrió en una pesadilla; sin embargo, la última frase subvierte la separación de ambas realidades y lo soñado se convierte en real. Algo parecido ocurre en “Pesadilla” (Iwasaki 2004: 121), donde el monstruo recurrente de los sueños del narrador adquiere entidad real con la última frase: “¡Dios mío, no estoy dormido!”. Por último, en “La película” (Iwasaki 2004: 74) la mezcla de planos es doble, ya que se unen, por un lado, el sueño y la vigilia, y, por otro, la infancia del protagonista y su madurez.

Varios autores más de nuestro corpus ofrecen variantes de esta mezcla entre los planos del sueño y la realidad. Juan Pedro Aparicio lo mezcla con el género policiaco en “Ataque al corazón” (Aparicio 2006: 65), donde el disparo de un detective mata al asesino al que perseguía en sus sueños, pero también en la realidad. José María Merino, en “Ensoñaciones” (Merino 2007: 27-28) mezcla de tal forma ambos planos que los lectores, y el narrador, no saben si se encuentran en uno u otro, ni siquiera cuando se

anuncia el tan socorrido despertar. Precisamente sobre este recurso de citar el momento de finalización de un sueño desasosigante narrado en el relato reflexiona Luisa Valenzuela en “Puerta” (Valenzuela 2008: 117). La primera parte de la narración sigue las pautas habituales de este tipo de relatos: un suceso inquietante que desaparece al anunciar el despertar y convertirse en un sueño relatado; sin embargo, en la segunda parte, la reflexión metaliteraria sobre las primeras líneas deviene en un nuevo desasosiego para la narradora. También ofrece una perspectiva original de este motivo Luis Mateo Díez en “El sueño” (Díez 2002: 135), donde el despertar calma a un cachorro que soñaba que un niño lo estaba devorando.

Los dos últimos *topoi* fantásticos que hemos repasado, la muerte y el sueño, poseen no pocos elementos comunes. Como hemos comprobado, ambos planos se convierten en un envés inquietante de la realidad, de la que ofrecen una perspectiva deformada y en el que lo sobrenatural tiene explicación. Lo fantástico aparece cuando estas realidades se introducen en lo cotidiano y se mezclan con ello, provocando esa inquietud en los personajes tan habitual en lo fantástico. En ciertas ocasiones podemos comprobar que ambos aparecen mezclados en los microrrelatos, de tal forma que se logra una triple dimensión, formada por la realidad, la muerte y el sueño, de gran eficacia en los minicuentos fantásticos.

Algunos autores, como David Lagmanovich en “Días en la noche” (Lagmanovich 2007: 151) y Luis Mateo Díez en “Cine Ariadna” (Díez 2002: 127-128), juegan con el tópico de la identificación entre el sueño y la muerte. Los protagonistas de ambos relatos creen que están durmiendo, cuando en realidad han muerto. Sí se da cuenta de que ha fallecido a través del sueño la protagonista de “Gritos” (Vique 2006: 20); en este microrrelato de Fabián Vique aparece, además, el tópico del muerto que sigue comportándose como si estuviera vivo hasta que los demás obvian sus palabras. El mismo autor, en “El soñador” (Vique 2006: 38-39), guarda la sorpresa hasta el último párrafo, como es habitual en el género; lo distinto en esta narración es que en ella el asombro es doble, ya que se muestra que uno de los personajes está muerto y que otro está soñando. Jiménez Emán, por su parte, subvierte la habitual vuelta a la confortadora realidad tras la muerte soñada que trae consigo el despertar; lo hace en “El secuestro” (Jiménez Emán 2005: 54-56), donde el fallecimiento acontecido en el sueño se convierte en real.

Si la injerencia de la muerte y el sueño en la realidad cotidiana provocan esa inquietud en el lector tan propia de la literatura fantástica, el siguiente tema de esta

tradición cuya presencia en la minificción vamos a analizar ofrece altas dosis de temor. Se trata de la animación de objetos inanimados o la actuación independiente de partes del cuerpo humano. El movimiento de algo cuya animación no entendemos o no logramos explicar provoca una profunda inquietud en el ser humano. Los espasmos de los rabos de las lagartijas provocan desazón en nosotros, sentimiento que aumenta cuando el movimiento lo observamos en objetos aparentemente inmóviles. Los autores de literatura fantástica juegan con esta sensación y utilizan la animación de lo inanimado para provocar el temor en sus lectores. Algo similar ocurre cuando las partes de nuestro cuerpo no responden a nuestra voluntad y adquieren independencia, normalmente en el caso de la literatura fantástica, con fines asesinos. Veamos por separado la presencia de estos dos *topoi* de la minificción fantástica.

Comenzaremos con los órganos del ser humano que adquieren voluntad propia y se enfrentan a los personajes. En primer lugar nos detendremos en los casos en los que son los cuerpos enteros los que se comportan de manera independiente a la mente de los protagonistas de los relatos. Sería ésta una variante del tema del doble que ya hemos analizado, aunque con la salvedad de que aquí el personaje aún considera como propio el cuerpo y no como “otro”. La filiación de este recurso con el *topos* antes citado queda clara en el título elegido por Luciano G. Egido en uno de sus microrrelatos: “El doble” (G. Egido 2003: 25); este breve texto de apenas una línea es una confesión en la que el narrador y protagonista le echa la culpa a su cuerpo de un acto, probablemente delictivo, del que se le acusa. Más que una independencia del cuerpo en sí, parece que estamos ante una excusa esgrimida por el personaje para salvarse de una acusación. Sí encontramos esta emancipación en “Cuerpo rebelde” (Merino 2007: 82-83), donde, a raíz de una operación, al narrador no le responde su cuerpo, que comienza a tomar decisiones por su cuenta y a desarrollar un instinto asesino (o suicida, para ser más exactos).

Como vemos en el relato de Merino con la referencia a la operación, a veces se ofrece una explicación verosímil a esta rebeldía del cuerpo humano. Juan Pedro Aparicio utiliza la frontera de la muerte, contexto apropiado como hemos visto para desarrollar acciones sobrenaturales, para explicar la animación de varias partes del cuerpo. De tal forma que en “La mano” (Aparicio 2006: 118) es este miembro el que comete un asesinato tras ser sajada del resto del brazo; y en “Lengua” (Aparicio 2006: 126) este órgano le habla al protagonista, aún después de ser frita y rebozada. Otros autores que utilizan este recurso son Fabián Vique y Rogelio Gueda. El primero, en

“Confundido” (Vique 2006: 19), muestra con humor cómo la cabeza sigue siendo la que rige al ser humano, aun estando separada del cuerpo. Guedea, por su parte, no explicita la separación del miembro, “La mano” (Guedea 2004: 44), del resto del cuerpo, sino que focaliza el protagonismo del relato en ella, de tal forma que parece que adquiere independencia y no pertenece a ningún ser humano.

Como es lógico en un campo tan amplio como el que es objeto de nuestro estudio, veinte años de un género literario, es difícil encontrar elementos que aparezcan en todos y cada uno de los autores de nuestro corpus, aparte de los rasgos básicos que definen este tipo de narraciones. Sin embargo, es mucho más común observar que algunos de estos elementos emergen con frecuencia en los microrrelatos de un libro. Este es uno de los rasgos propios del género: la presencia de temas concretos que son abordados desde diversas perspectivas a lo largo de un volumen de minicuentos. Este sería el caso del tópico que estamos repasando en este momento, la rebeldía de partes del cuerpo, en *Las huellas del equilibrista* de Antonio Fernández Molina. A pesar de que este volumen recoge las narraciones brevísimas publicadas por este autor manchego a lo largo de varias décadas, existen varias tendencias, como la utilización de argumentos surrealistas o absurdos, que son recurrentes a lo largo del libro. Un ejemplo de ello lo tendríamos con este *topoi*, que aparece de diversas formas en el libro; en “Un día de asueto” (Fernández Molina 2005: 150) son las piernas del protagonista las que adquieren independencia; en “[Cuando duerme...]” (Fernández Molina 2005: 167) la disgregación de varios órganos del protagonista se asocia a otro de los tópicos habituales en esta obra: el sueño. Concluiremos el repaso a este *topoi* con la *Historia Mínima* “XL” (Tomeo 1996: 110-112), en la que Javier Tomeo mezcla la independencia de un miembro del cuerpo con la animación de objetos, pero lo resuelve sin acudir a lo fantástico, sino al surrealismo: el protagonista se come su pierna ortopédica.

Entrando ya en el siguiente de los tópicos de lo fantástico que hemos anunciado, debemos señalar que los objetos ofrecen varias posibilidades para transmitir el temor al lector. Se puede utilizar la mera animación de entes caracterizados por su inmovilismo, pero resulta más eficaz mostrar cómo éstos adquieren una conciencia propia. El culmen de esta escala de inquietud lo provocan los objetos que poseen tendencia asesina. Éste sería el caso de un simple reloj de pulsera que se convierte en un implacable verdugo del usuario que lo aferra a su antebrazo en “Todas hieren” (Olgoso 2007: 52); el narrador hace un retrato minucioso de este letal instrumento, describiendo los pequeños colmillos ocultos en su mecanismo. El carácter asesino de algunos de los objetos de

nuestros minicuentos hace que las balas busquen en el aire el cuerpo de sus víctimas, “Ropa usada I” (Barros 2006: 53), o que el chaleco tejido por una mujer ahogue a su maltratador, “Ropa usada VII” (Barros 2006: 60-61), en sendos microrrelatos de Pía Barros. El paroxismo del miedo a los objetos lo sufre el narrador de “Acechos cercanos” (Merino 2007: 19), que ve en todos los enseres de la casa un peligro que acaba concretándose con su muerte provocada por la goma de la ducha. Como contrapunto a tanto objeto asesino, el propio Merino nos cuenta la historia de un oso de peluche que ayuda a sobrevivir a un niño sepultado por los escombros: “Rescatado” (Merino 2007: 130-131).

En otros casos, la animación de los objetos viene determinada por su propio carácter antropomórfico. Esto es lo que ocurre en dos minicuentos de Fernando Iwasaki: en “La casa de muñecas” (Iwasaki 2004: 42-43) las inocentes figuras se convierten en las asesinas del narrador; mientras que en “Los ángeles dormidos” (Iwasaki 2004: 58) las viejas fotografías de unos niños muertos lloran, para desconsuelo del protagonista. Esta animación fantástica es muy común con las esculturas, que adquieren los rasgos de los animales o humanos a los que representan. De esta forma, la estatua de Cristo sangra de verdad en “Longino” (Iwasaki 2004: 79) y los pájaros de madera pían en “Weil” (Otxoa 2006: 71).

Además de a través de todos estos tópicos que hasta aquí hemos repasado, lo fantástico aparece en la minificción mediante muy diversos temas. Tras analizar los *topoi* más importantes y de mayor tradición, nos detendremos ahora en aquellos que aparecen en menos microrrelatos de nuestro corpus, pero que muestran la amplitud y la heterogeneidad de lo fantástico. Todos ellos tienen en común el fin propio de este tipo de relatos: buscar la inquietud a través de hechos sobrenaturales que se insertan en la realidad cotidiana y acogedora de los personajes. Veamos de qué otros recursos disponen los autores de minificción para crear en sus narraciones esa atmósfera turbadora de los relatos fantásticos.

Uno de los elementos básicos de muchos de los *topoi* repasados era el cambio, la modificación ilógica del estado de personas (de vivo a muerto) o de cosas (de inmóvil a animado). Este recurso es la base de la metamorfosis, tema de gran tradición en la literatura fantástica, verbigracia Franz Kafka, y utilizado por varios autores de minificción. De nuevo encontramos en nuestro corpus varios ejemplos de microrrelatos que forman una serie unida por el mismo tópico, en este caso la metamorfosis. Se trata de tres minicuentos de *Casa de geishas* de Ana María: “Ser conejo” (Shua 2007: 113),

“Problemas legales de las enredaderas” (Shua 2007: 114) y “Un caso de vocación frustrada” (Shua 2007: 116). En ellos, los personajes, humanos, se convierten respectivamente en un conejo, una enredadera y una antena de televisión. Más terrorífica que estos casos es la metamorfosis que sufre el protagonista de “La casa embrujada” (Iwasaki 2004: 68-69), que se convierte en un monstruo tras pasar una noche en una fantasmal mansión, espacio habitual en la literatura de terror.

Esta utilización de lugares embrujados para provocar el temor aparece con cierta frecuencia en los minicuentos de nuestro corpus. Entre los representantes de esta tendencia de tanta raigambre en la literatura fantástica, citemos “Casa tomada” de Cortázar por poner un ejemplo cercano, encontramos narraciones de Luisa Valenzuela o Julia Otxoa. La escritora argentina sitúa el elemento fantástico de “Nuestro gato de cada día” (Valenzuela 2008: 54) en una casa donde se escucha el quejido de un misterioso felino; en los textos de “Serie 201” (Valenzuela 2008: 113-116) lo sobrenatural aparece en una habitación de un hotel, espacio inquietante también en varios de los microrrelatos de José María Merino. Otxoa, por su parte, no vincula en “Leyendas” (Otxoa 2007: 35-36) lo fantástico a un lugar concreto, sino que introduce como elemento sobrenatural el inexplicable viaje del protagonista.

Esta misteriosa ruptura de las leyes físicas se ha relacionado con mayor frecuencia en la literatura fantástica a los viajes en el tiempo y no faltan los ejemplos de este recurso en la minificción contemporánea. Fernández Molina utiliza, en “El túnel del tiempo” (Fernández Molina 2005: 123), un recurso habitual de la ciencia ficción: la máquina que permite dar saltos en la línea cronológica. Diferente es la variación de este tema que introduce Ángel Olgoso en “Dulcedumbre” (Olgoso 2007: 46). En él, el narrador interroga directamente al lector sobre si ha sufrido lo que él: una elipsis que lo ha llevado del verano al invierno en lo que dura una breve siesta.

Además del cambio de estado, la realización de hechos imposibles que atentan contra toda lógica de las leyes físicas es otro de los recursos básicos de la minificción fantástica, tal y como ha indicado Ana Casas (Casas 2008: 145). Encontramos en nuestro corpus fenómenos naturales de difícil explicación desde parámetros realistas, como que toda el agua del mar quepa en una botella, “I” (Tomeo 1996: 9-11); que la lluvia encoja la duración de los días, “Volver a la costumbre” (Fernández Molina 2005: 146); o que el mar llegue a una ciudad del interior como Córdoba, “Mar súbito” (Merino 2007: 184-185). En ocasiones los hechos sobrenaturales tienen una intención muy concreta, por ejemplo la sátira en “Pesadilla con petróleo” (Britto García 2004:

150-151), donde Luis Britto convierte el crudo en sangre. También se relacionan con el cuerpo humano estos hechos imposibles; de tal forma que de los hombres comienza a manar sangre de colores, “Sangre” (Díez 2002: 150); o logran el viejo afán de poder volar, “IX” (Tomeo 1996: 28-30). En todos estos casos se utiliza lo sobrenatural con el objetivo de sorprender al lector mediante la fantasía y no para buscar el temor en él.

Retoman también los microrrelatos otros objetos tradicionales de la literatura fantástica como los espejos y personajes de gran estirpe en este tipo de narraciones como los monstruos sobrenaturales. Del primer tema, inspirado directamente en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, encontramos varios ejemplos en los libros de nuestro corpus de Fernández Molina y Merino. El autor manchego utiliza la capacidad del espejo para convertirse en puerta hacia otro mundo en “Pude salvarme” (Fernández Molina 2005: 208), donde un reo condenado a muerte escapa a través del azogue. En “Andrómeda” (Merino 2007: 59-60), Merino introduce una nueva variante relacionada con este objeto: el pavor que provoca que el espejo no devuelva nuestra imagen. Utiliza también en este microrrelato la aparición de un personaje monstruoso, mecanismo bastante habitual en la obra de Merino, uno de los mejores cultores de la literatura fantástica en la literatura hispánica contemporánea. Los monstruos con apariencia de animales sobrenaturales aparecen en los minicuentos de Merino en contextos cotidianos como el metro, “Madrugada” (Merino 2007: 80-81), o una plaza a la que el protagonista ha llegado en taxi, “El lugar debido” (Merino 2007: 111).

Todos estos *topoi* fantásticos que se utilizan en la minificción hispánica, se complementan con las disposiciones discursivas propias del género fantástico. Los elementos del lenguaje propios de la literatura fantástica, que señalaban Todorov o Mery Erdal Jordan, también son utilizados en los microrrelatos de este tipo. Por las características intrínsecas a nuestro género, muchos de estos rasgos lingüísticos se extreman, como señalaba Ana Casas, ya que su importancia para provocar la inquietud en el lector es mayor que en textos más largos. Veamos algunos ejemplos de estos rasgos discursivos asociados a lo fantástico.

Además de la utilización explícita de los *topoi* que antes hemos repasado, en otros microrrelatos la inquietud viene provocada por sensaciones negativas que el narrador capta, pero que no se corresponden con ningún hecho sobrenatural concreto. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en “W.C.” (Iwasaki 2004: 17), donde el narrador es atacado en el wáter de una gasolinera por una criatura de la que poco se nos dice. En otro microrrelato del mismo libro se da un nuevo mecanismo habitual en los relatos de

este tipo: la creación de una tensión que va en aumento y cuyo clímax no conocemos porque la narración finaliza justo antes del culmen. El texto de Iwasaki en el que encontramos esta estructura es “Dulce compañía” (Iwasaki 2004: 37), relato que finaliza cuando el narrador va a abrir la puerta para descubrir qué hace el siniestro niño al que cuida. La hiperbrevedad de nuestro género permite mantener la tensión sin altibajos y de manera eficaz durante todo el relato, algo más difícil de lograr en narraciones de mayor extensión, en las que suele haber pausas en las que se le da un “respiro” al lector.

Otro de los mecanismos que ya hemos señalado es la utilización de un narrador autodiegético en los relatos fantásticos. Gran parte de los microrrelatos que hemos analizado están narrados desde la focalización del protagonista, de tal manera que el lector se puede identificar de una forma más eficaz con los hechos sobrenaturales que le van sucediendo y a los que se va refiriendo según ocurren. Mediante esta identificación se logra con mayor facilidad la inquietud en el receptor, rasgo básico del género fantástico como señalaba David Roas (Roas 2001b: 30). Esta utilización de un narrador autodiegético es especialmente eficaz en algunos casos concretos, por ejemplo cuando el protagonista que cuenta los hechos sobrenaturales es un niño. Los infantes ofrecen una visión muy particular, entre cándida y fantasiosa, de los sucesos fantásticos que suele contrastar con la perspectiva de los adultos. Vemos un caso de este tipo de narraciones fantásticas en “No hay que hablar con extraños” (Iwasaki 2004: 44), también de Fernando Iwasaki. La niña protagonista narra su relación con lo que para ella es un amigo y que el lector identifica con un pederasta; también cuenta con naturalidad su paso a la otra vida donde ella mantiene la conciencia, pero su madre no puede oírla.

Ana Casas señalaba, en el artículo que nos ha servido de guía en este capítulo, que uno de los rasgos propios de los minicuentos fantásticos es la “reelaboración novedosa” que sufren en la narrativa brevísima los principales *topoi* fantásticos (Casas 2008: 145). Como hemos comprobado en nuestro repaso a estos temas, la mayoría de los autores de minificción ofrecen de ellos una visión diferente, no sólo por lo que implican los límites del género, sino porque juegan siempre con el conocimiento que tienen los lectores de los cánones de la literatura fantástica. En algunas ocasiones este manejo de los tópicos del género se explicita y deviene en la reflexión metaficcional, otro elemento habitual en el microrrelato como comprobaremos en el próximo capítulo. Esto es lo que hace, por ejemplo, Julia Otxoa en “Entrevista a Jules Feltrinelli” (Otxoa 2006: 126-127), donde los personajes se refieren directamente al tema del doble. La

trasgresión de los cánones del género fantástico, habitual en la minificción como acabamos de señalar, se explicita en “Sangre de la canilla” (Shua 2007: 112), de tal manera que el narrador reconoce que el primer párrafo cumple lo habitual en este tipo de relatos y que se va a ir más allá en el resto de la narración.

No es éste el único rasgo que impone la minificción al tratamiento de lo fantástico; otro de las características básicas, como es la tendencia a la unidad, también influye directamente en este tipo de relatos. Como con cualquier otro tema, los autores de minificción buscan concreción en los *topoi* fantásticos que utilizan. Ello les permite, por un lado, no disgregarse en unos textos que sin unidad no tienen razón de ser, y, por otro, les obliga a ofrecer perspectivas novedosas de temas conocidos y en los que basan su subversión en la enciclopedia lectora de los receptores. Sólo así son eficaces los minicuentos fantásticos, uniendo el poder evocador de los *topoi* habituales de este género a la subversión de algunos de sus rasgos básicos que realizan los autores de minificción.

En cuanto a la intención de los microrrelatos fantásticos, podemos señalar que existen dos grandes tendencias. Por un lado encontramos un gran número de minicuentos cuyo objetivo primordial no es sembrar la inquietud en los receptores. Utilizan estos textos los mecanismos y los *topoi* habituales del género fantástico como cualquier otra materia ficcional: para jugar, mediante su trasgresión, con los conocimientos que los receptores poseen de este tipo de temas. Los tópicos fantásticos ofrecen una amplia gama de posibilidades a un género “fagocitador” como es el microrrelato. Los autores no dudan en poblar sus relatos de fantasmas, dobles, monstruos, muertos revividos y demás personajes sobrenaturales que abren una ventana a la fantasía en un género que a veces está demasiado apegado a la realidad cotidiana.

Existen también otros autores que, utilizando los cánones del género fantástico en la actualidad, estructuran sus microrrelatos para crear esa inquietud básica en los relatos de terror. Escritores como Fernando Iwasaki y José María Merino adaptan los tópicos de la literatura fantástica a los límites del minicuento, de tal forma que se tiene que crear la atmósfera necesaria en este tipo de relatos en unas pocas líneas. Uno de las características básicas de lo fantástico contemporáneo era, como ya vimos, la inserción de elementos sobrenaturales en la realidad. Es éste un espacio donde el autor de minicuentos se siente cómodo, al tratarse de un género, como ya hemos comentado en el párrafo anterior, cuyas tramas se suelen desarrollar en espacios reconocibles. Un maestro en esta inclusión de lo fantástico en la cotidianidad es José María Merino,

cuyos monstruos aparecen en espacios tan cercanos como las habitaciones de los hoteles o los vagones del metro.

Se trata, en definitiva, de una forma de gran importancia en la minificción y cuya huella está presente en muchos de los volúmenes de nuestro corpus, por la asociación, ya explicada, que se establece entre ambos géneros.

4.4.3. LA METAFICCIÓN

Continuamos con las formas y modos presentes en el microrrelato de manera transversal. Es el turno ahora de la metaficción, materia de gran importancia en la literatura contemporánea y cuya definición no es siempre sencilla. Su presencia en la minificción es, como comprobaremos en este capítulo, de gran importancia. No se trata de una forma fundamental ni que aparezca con mucha frecuencia en los minicuentos, como ocurría con la intertextualidad, sin embargo no podemos soslayarla en un análisis completo del microrrelato hispánico. La metaficción coincide, en muchos de sus aspectos, con algunos de los rasgos básicos de nuestro género, por lo que ofrece a los autores de minificción grandes posibilidades.

De nuevo comenzaremos el capítulo con una breve introducción teórica general que ponga en contexto la historia y las características básicas de este concepto. Tras ello, repasaremos qué opiniones existen entre los especialistas en minificción sobre su importancia en el género. Podemos adelantar que si bien la mayoría de los teóricos señalan su relevancia, existe un déficit importante en el estudio de los microrrelatos metaficcionales. Intentaremos, en la medida de lo posible, llenar este vacío en la última parte de este capítulo. En ella realizaremos un estudio de la presencia de la metaficción en nuestro corpus y concluiremos reflexionando sobre cómo aparece y qué función tiene en el género narrativo que estamos estudiando.

Domingo Ródenas se quejaba, en un sumario sobre la metaficción publicado en la revista *Anthropos*, de la escasez de estudios teóricos sobre esta forma en la literatura española (Ródenas de Moya 2005). Reconocía, sin embargo, la valía de unos pocos acercamientos sobre el tema, entre los que se encontraba el libro *La novela española de metaficción* (1994) de Ana M. Dotras. Se trata de un volumen en el que se analiza el cariz metaficcional de novelas de Cervantes, Pérez Galdós, Unamuno y Torrente Ballester. Coincidimos con Ródenas en la valoración positiva de esta obra, cuya introducción sobre la historia de este concepto nos servirá de guía en las próximas páginas. También nos será de gran utilidad el último capítulo del libro, en el que Dotras contrapone la metaficción moderna y la posmoderna.

La Historia de esta forma de reflexión sobre la ficción en la ficción comienza, según señala Ana M. Dotras, con *Hamlet* de William Shakespeare en el teatro y con el

Quijote de Cervantes en la novela (Dotras 1994: 10). Desde entonces esta tendencia se ha mantenido en la literatura hasta nuestros días, con épocas de mayor repercusión, como los años 70 y 80 del siglo XX en la novela española. Es precisamente en los albores de la década de los setenta cuando comienza el interés de los críticos por la metaficción. Este desarrollo teórico no es, como nunca lo ha sido, fruto de investigaciones *ex nihilo*, sino que responden a la proliferación de lo metaliterario en las obras de autores de las décadas anteriores como John Barth, Vladimir Nabokov o Jorge Luis Borges. En este contexto literario surge en 1970 la primera mención al término “metaficción” en el seminal artículo “*Philosophy and the Form of Fiction*” de William Gass, quien lo utiliza en oposición al más negativo de “antinovela”. Debemos señalar que, como recuerda Jesús Camarero, existen estudios anteriores que manejan un término similar, el de “metaliteratura”, como el artículo “*Littérature et méta-langage*” de Roland Barthes, fechado en 1959 (Camarero 2005: 59).

A partir de este momento, y durante toda la década de los setenta, el interés teórico por la metaficción fue creciendo exponencialmente. Dotras cita las aportaciones de Robert Scholes, Michael Boyd o John O. Stark, quien señala que lo que tienen en común las novelas metaficticias es “la exploración de las relaciones entre la literatura y la realidad” (en Dotras 1994: 13). En esta época fueron surgiendo también diversos términos creados por los estudiosos para referirse a este tipo de novelas (y a este tipo de literatura en general). Jean Ricardou apuesta por el término “novela autorrepresentacional”; Steven Kellman propone “*self-begetting novel*” o “novela autogeneradora”; mientras que Raymond Federman opta por un término más amplio como es el de “*surfiction*” o “sobreficción” (Dotras 1994: 14-15).

Entre los estudiosos de la metaficción de esta época, Ana M. Dotras señala la decisiva importancia de los trabajos de tres de ellos: Robert Alter, Linda Hutcheon y Patricia Waugh. El primero ofrece en su libro *Partial magic: The Novel as a Self-Conscious genre* (1975) algunos de los postulados sobre este tema en los que se han basado las teorías posteriores. Señala Alter que en la metaficción existe una problemática relación entre ficción y realidad y que el papel del lector en este tipo de literatura es más activo que en la tradicional. Ana M. Dotras coincide con esta opinión al indicar que la metaficción posee un “deseo manifiesto de cambiar [...] las expectativas tradicionales de lectura” (Dotras 1994: 188). Tenemos aquí un importante punto en común con la minificción, género que, tal y como estamos defendiendo a lo largo de todo nuestro trabajo, necesita de un lector avezado. Además, este especialista

distingue entre “novela autoconsciente”, “aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio”, y “novela plenamente autoconsciente”, “aquella en la que, de principio a fin [...] se lleva a cabo un esfuerzo sistemático por comunicarnos un sentido del mundo ficticio como un constructo autorial erigido en contra de los fundamentos de la tradición y convenciones literarias” (en Dotras 1994: 20).

Linda Hutcheon es otra especialista cuya obra es básica en la evolución del estudio de la metaficción. Coincide con Alter en apuntar la importante labor del lector, elemento central en este tipo de textos para esta especialista, al que hay que añadir, según su opinión, la relevancia dada a “su propia estructura lingüística y narrativa” (en Dotras 1994: 22). Define Hutcheon esta clase de textos como “narcisistas” y propone diferenciar entre dos modos de metaficción: el diegético, que se centra en la conciencia del proceso narrativo, y el lingüístico, enfocado en el poder y los límites del lenguaje. Patricia Waugh, por su parte, introduce una diferenciación clave en este ámbito: la separación entre la metaficción moderna, asociada a la idea de conciencia, y la posmoderna, asociada a la ficcionalidad (Dotras 1994: 24). Estas dos etapas diferentes de la metaficción definidas por Waugh han sido estudiadas por varios especialistas, como a continuación comprobaremos. De nuevo sale a colación un concepto, el de Posmodernidad, de gran importancia para analizar movimientos recientes en la Literatura, como lo fantástico o el surgimiento del microrrelato.

Patricia Cifre Wibrow se ha ocupado de relacionar ambas nociones, posmodernidad y metaficción, en un artículo del monográfico que la revista *Anthropos* dedicó a este tema en 2005 (Cifre Wibrow 2005). Señala esta autora, en relación a la diferenciación que introduce Waugh, que “quienes pretenden atraer el concepto de metaficción hacia la órbita del postmodernismo enfatizan las diferencias que separan las metaficciones contemporáneas del tipo de literatura autoconsciente que se practicaba anteriormente” (Cifre Wibrow 2005: 53). También señala la distinta concepción que de la metaficción han tenido los críticos; en relación a ello, cita la opinión de Robert Spire, que la considera, simultáneamente, como un modo y un movimiento literario (Cifre Wibrow 2005: 58).

Ana M. Dotras también se ocupa de esta correlación entre metaficción y posmodernidad en el último capítulo de su libro. En él, señala la diferencia entre las dos épocas que se suelen señalar en la evolución de esta idea: “El aspecto central en la metaficción moderna era la autoconsciencia textual, en la metaficción posmoderna la problemática esencial de la creación literaria se centra en el hecho de escribir, en la

escritura en sí misma” (Dotras 1994: 177-178). Además, señala esta especialista que en la actualidad las cuestiones presentes en la novela de metaficción no se refieren, como antes, al autor o al lector, sino al proceso de creación y de recepción (Dotras 1994: 195).

De gran interés es también el sintético estudio de Domingo Ródenas en el citado número de la revista *Anthropos*. En su artículo de este monográfico, Ródenas pone énfasis en algo que suele olvidarse cuando se habla de este asunto: “La metaficcionalidad es una expresión referencialmente singular de un fenómeno más vasto y universal en la comunicación humana, la metadiscursividad” (Ródenas de Moya 2005: 42). Asimismo, señala dos paradojas en la metaficción: que “no hay más remedio que aceptar la arbitrariedad de cualquier metalenguaje” y que “una metaficción indefectiblemente tiene más de ficción que de metadiscurso” (Ródenas de Moya 2005: 46). Señala Ródenas la gran importancia de la metaficción en la literatura española de finales del siglo XX y sitúa el inicio de esta tendencia en la década de los 60. Por último, cabe señalar la reflexión que introduce al final de su artículo, negando la posibilidad de que los textos metaliterarios sean menos “realistas” que otras clases de obras literarias. Sobre este asunto Ródenas señala lo siguiente: “Las digresiones introducidas en el texto de la novela no producen necesariamente un efecto desrealizador, sino que, por el contrario, muchas veces acentúan la impresión de realidad del mundo representado gracias a la irrupción de una voz que el lector siente próxima a él, la del autor o sus hipóstasis” (Ródenas de Moya 2005: 49).

En el mismo monográfico de *Anthropos*, Jesús Camarero retoma su visión del concepto de “metaliteratura”, expuesta en su libro del año anterior: *Metaliteratura* (2004). Según Camarero esta idea tiene como base una “función metaliteraria” en el texto literario, concepto tomado de la función metalingüística de Roman Jakobson. Desde esta perspectiva, este autor señala que la metaliteratura “es la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto” (Camarero 2005: 60). Encontramos, de nuevo, en esta definición algunas ideas que son reiteradas por todos los especialistas, como el carácter especular del texto metaficcional o la importancia de la labor del lector. En relación a esta última idea, Camarero introduce una entidad mixta que puede resultar muy útil para el estudio de este tipo de textos: el *scriptor*, definido como “la fusión del lector y del escritor en una categoría mixta y compleja cuya función hace posible el mismo juego metaliterario del texto y la anulación de ficticias barreras entre la escritura y la lectura, pues se trata de

dos dimensiones intercambiables del mismo acto creativo.” (Camarero 2005: 64).

En su completa introducción sobre este concepto, Ana M. Dotras señala varios rasgos básicos que posee la literatura metaficcional. Comienza señalando el carácter antirrealista que se suele asociar a este tipo de obras, ya que la novela metaficcional, género del que se ocupa esta especialista, “reacciona [...] frente a las convenciones de la novela realista” (Dotras 1994: 28). El siguiente rasgo de la metaficción que señala esta autora sería la expresión de la autoconciencia de las distintas entidades: del autor, del lector, del personaje, etc. Definitoria también de este modo literario sería también su autorreferencialidad o reflexión teórica en la obra sobre su creación. Según Dotras, estas meditaciones pueden referirse a la propia obra, a otra obra o a todo el género en su conjunto. El importante papel del lector sería otro de los elementos principales de la metaficción, tal y como ya hemos señalado con anterioridad. Dotras define como “crítica” la actitud que ha de poseer el receptor de este tipo de textos. Finalmente, el último de los rasgos definitorios de la metaficción sería su carácter lúdico; para la autora señala en este tipo de textos tanto el lector como el autor “participan en un juego de creación literaria” (Dotras 1994: 30).

Además de repasar estas características de la metaficción, que podemos definir como estructurales, Dotras enumera la amplia nómina de recursos técnicos con los que los autores logran “revelar el artificio” de la construcción de este tipo de obras (Dotras 1994: 30). Entre las técnicas que cita esta autora están algunas propias de la metaficción, como “la tematización abierta sobre las relaciones entre los diferentes elementos de la estructura comunicativa”, “la teorización del arte dentro del arte”, la “duplicación interior”, “la presencia autorial autoconsciente” o “la autonomía del personaje consciente de su propio estatus ficticio” (Dotras 1994: 30-31). Asimismo, señala otros recursos que, si bien son propios de la metaficción, también aparecen en otras formas literarias, por ejemplo el microrrelato, sin necesidad de que sean metafccionales. Entre las que destaca Dotras están la ironía, la parodia, el humor o la intertextualidad (Dotras 1994: 31).

Hasta aquí esta sucinta reseña sobre la teoría de la metaficción. Como hemos comprobado, este modo literario comparte en su definición numerosos puntos en común con el microrrelato. La relación con la posmodernidad, la presencia de la parodia, la importancia de la labor del lector y su carácter lúdico son ideas que han aparecido, con mayor o menor frecuencia, en las reflexiones teóricas sobre nuestro género. Por encima de todo, la metaficción y el minicuento coinciden en una concepción de la literatura

como artificio, en la que el escritor es, con la necesaria complicidad del receptor, el creador de un mundo plagado de relaciones con otros textos y con la propia creación. Es por ello que se trata de un modo que ofrece grandes posibilidades en un género tan orientado a los propios escritores y a los lectores más avezados como es la minificción. Antes de comenzar el análisis pormenorizado de los minicuentos metaficcionesales de nuestro corpus, repasaremos brevemente algunas de las opiniones de los especialistas del microrrelato sobre este asunto.

Como señalábamos al comienzo de este capítulo, no existe aún un estudio completo sobre la presencia de la metaficción en el microrrelato hispánico. Pese a ello, gran parte de los especialistas la han incluido como uno de los rasgos predominantes en la minificción escrita en español. Por ejemplo, el profesor mexicano Lauro Zavala la citaba en 1996 entre las características esenciales del relato hiperbreve (Zavala 1996). Señalaba este especialista varias clases de metaficción presentes en el microrrelato, tanto en lo que él llama el plano narrativo, “construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector”, como en el plano lingüístico, “juegos de lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas” (Zavala 1996). Más reciente es el artículo de David Roas titulado “El microrrelato y la teoría de los géneros” (Roas 2008). En él, y como ya hemos visto en otros capítulos de nuestra tesis, repasa los principales elementos que, a juicio de los estudiosos, configuran el minicuento (Roas 2008: 51). Entre los rasgos temáticos introduce la metaficción, pero no se detiene en ella más que para afirmar que, como el resto, no es exclusiva de esta forma literaria (Roas 2008: 53).

Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini son otras de las especialistas en minificción que introducen la metaficción como uno de sus rasgos básicos. Siguiendo la terminología utilizada por Gérard Genette, estas dos especialistas ofrecen un listado de varias operaciones transtextuales presentes en el microrrelato. Las últimas que describen serían las metatextuales, entre las que destacan “el comentario metanarrativo de un texto objeto sólo mencionado, o aludido” (Colombo y Tomassini 1996). En este ámbito citan estas especialistas también la importancia del título como elemento metatextual.

Como hemos señalado con anterioridad, la metaficción se suele asociar a la postmodernidad, si bien aparece en textos literarios desde hace varios siglos. Antonio Garrido Domínguez retoma esta idea en su estudio de los elementos comunes entre el microrrelato y la estética posmoderna (Garrido Domínguez 2009). Entre los rasgos posmodernos que este autor halla en el minicuento está la metaficción. Analiza su presencia en varias minificciones de autores españoles actuales, presentes en nuestro

corpus y estudiados por lo tanto más adelante, como José María Merino, Luis Mateo Díez o Juan Pedro Aparicio (Garrido Domínguez 2009: 60-61).

Muy acertado es, a nuestro juicio, el término que utiliza Antonio Fernández Ferrer para referirse a algunos de los mecanismos narrativos que se ponen en juego en los microrrelatos. Este especialista define como “descontar” algunas de las técnicas que utilizan los autores de minicuentos y que están en la frontera de la metaficción, como por ejemplo contar un cuento al revés, o narrar varias veces la misma historia desde perspectivas diferentes, o anunciar una historia que finalmente no se narra (Fernández Ferrer 2004). En todos estos mecanismos se percibe, aunque no se explicita, la figura de un autor que estira los límites del relato.

Otra de las principales especialistas de la minificción hispánica, Irene Andres-Suárez, define los microrrelatos metaficticiales poniendo énfasis en su hibridez: “Se trata de formas híbridas donde el discurso narrativo interactúa con el discurso especulativo o teórico” (Andres-Suárez 2001: 659). Esta autora repasa la presencia de este modo literario en varios libros del género. Esta perspectiva, centrarse en un autor o en una obra concreta, es más habitual en el corpus de estudios sobre el minicuento que la teorización general sobre la minificción metaficticia. Andres-Suárez indica la importancia de este modo en libros claves del género en España como *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo y *Los males menores* (1993) de Luis Mateo Díez. Esta profesora da tal importancia a este tipo de microrrelatos en España que define como “metaliterarios” una de las tres clases, las otras dos serían los predominantemente narrativos y los teatrales, de minicuentos españoles (en Lagmanovich 2006a: 269). En relación a un autor español, José María Merino, Irene Andres-Suárez también ha señalado que la metaficción es uno de los tópicos mediante los cuales se desarrolla esa tendencia fantástica tan habitual en la minificción del escritor leonés (Andres-Suárez 2008a: 34).

Son varios los estudiosos del microrrelato que ponderan la presencia de la metaficción en libros del género, especialmente en los escritos por autores españoles. David Lagmanovich señala su importancia en los volúmenes de minicuentos del escritor malagueño Rafael Pérez Estrada (Lagmanovich 2006a: 270). Lo mismo hace Fernando Valls al señalar que los temas principales de *Los males menores* de Luis Mateo Díez son la muerte y la metaficción (Valls 2005b). José Ignacio González Hurtado coincide con Irene Andres-Suárez al referirse al carácter metaficticial de muchos de los textos de *Historias mínimas* de Javier Tomeo (González Hurtado 2001). Argumenta además que

esta tendencia es palpable en otras obras del autor oscense. Pero no sólo los autores actuales utilizan este recurso, Javier Perucho también se ocupa de la metaficción en uno de los pioneros del género: el mexicano Alfonso Reyes (Perucho 2006a). Señala este especialista que los microrrelatos de Reyes estaban caracterizados, en otros rasgos, por su carácter metaficcional.

Como vemos, son varios los autores que citan la presencia de este rasgo en la minificción o en los minicuentos de un autor concreto. En la mayoría de los casos no se suele ir más allá de la simple mención y se esquiva un análisis más pormenorizado de este fenómeno. Lauro Zavala ofrece uno de los acercamientos más profundos en el capítulo que le dedica a las estrategias metaficcionales en su artículo sobre *La sueñera* de Ana María Shua (Zavala 2001). En este estudio señala que Shua utiliza la metaficción para remarcar el paralelismo entre el acto de creación y el de soñar, eje del libro como indica el título. Como apunta Zavala, son varias las referencias explícitas que ofrece la escritora argentina al narrador en los minicuentos que forman *La sueñera*; constata, además, como con frecuencia “la ficción irrumpe en el mundo extra-textual” (Zavala 2001).

Hasta aquí este breve repaso al corpus de artículos que teorizan sobre la presencia de la metaficción. Al contrario de lo que ocurría, por ejemplo, con lo fantástico, donde teníamos el artículo de Ana Casas, no tenemos ningún trabajo que haya analizado este ámbito de manera integral. Se trata de un déficit difícil de explicar, porque la mayoría de los especialistas son conscientes, y así lo han dejado claro en artículos como los citados anteriormente, de la importancia de la metaficción en nuestro género. No creemos que se explique esta falta de aparato teórico porque este modo sólo aparezca en unos autores concretos, como los citados por Andres-Suárez, Valls o Perucho, ya que es algo que suele ocurrir en la minificción, y en todos los géneros. La minificción, como otras características vistas hasta ahora, no es un rasgo estructural, como tampoco lo era la intertextualidad, y por lo tanto no aparece en todos los minicuentos, ni siquiera en todos los autores. En las próximas páginas aportaremos el análisis de nuestro corpus para tratar de conocer mejor la presencia de la metaficción en el microrrelato hispánico.

Un estudio de esta prolífica relación debe ocuparse de las distintas formas que los autores de minificción utilizan las referencias metaficcionales en sus relatos. Debido a las diversas variantes mediante las cuales este modo es utilizado en los minicuentos, iremos analizando uno a uno los tipos de microrrelatos metaficcionales que podemos

hallar en nuestro corpus, según den más importancia a la labor del lector, o a la autonomía de los personajes, a la referencia a otras obras literarias, o la reflexión teórica sobre la literatura.

Comenzaremos con un límite que casi siempre se transgrede en los relatos metaficcionales y que ha provocado no pocas discusiones entre los críticos: la frontera entre realidad y ficción. El microrrelato es un género que se siente a gusto en la subversión de algunos de los principios tradicionales de la literatura. También lo hace el primer tipo de metaficción que vamos a analizar: aquel en el que hay una estructura en abismo, de tal forma que existe una ficción dentro de la ficción. Tendríamos en estos casos una estructura en cajas chinas, en la que hay un marco extradiegético en el que se cita el nivel hipodieético. El primero aparece como el “real” y el segundo como el “ficticio”, siempre en el nivel de la ficción. Debido a la hiperbrevedad del género, esta estructura en abismo está apenas apuntada y ambos planos se suelen solapar, lo que hace que el lector tenga que realizar un esfuerzo mayor que en textos más extensos para vislumbrar el límite entre ellos. Por el contrario, esa misma hiperbrevedad hace que nunca sean muchos los niveles diegéticos dispuestos en la trama, multiplicados en otros géneros. Este mecanismo ofrece muchas posibilidades para los autores de minificción, ya que les permite desde aludir a textos ficticios creados para el relato hasta reflexionar sobre ellos.

Como ya indicamos en el capítulo dedicado a los temas de nuestro género, la presencia de escritores y sus cuitas es muy habitual en el microrrelato. En algunos casos se puede introducir el factor metaficcional para crear esa estructura en abismo que citábamos, mediante la cual un personaje o el narrador cita un texto de hipodieético. Este sería el caso de “El sendero furtivo” (Díez 2002: 138-139), texto de Luis Mateo Díez en el que los recuerdos que narra el protagonista se convierten en materia de una novela escrita por uno de los personajes; esta estructura de cajas chinas se apoya, además, en la coincidencia entre el título del microrrelato y el del libro citado en el texto. Un mecanismo parecido lo encontramos en el minicuento de Luisa Valenzuela titulado “Puerta” (Valenzuela 2008: 117), cuya segunda parte es una reflexión sobre lo narrado en la primera. José María Merino introduce el elemento maravilloso en este recurso en “Libro mágico” (Merino 2007: 187-188), minificción que cuenta la historia de una obra que hace desaparecer a quien lo lee. En la última frase la perspectiva del narrador se sale de esta historia para dirigirse al lector y decirle que el libro que lee no tiene los mismos efectos.

En otros casos los autores juegan con la invasión de la realidad por parte de la ficción. En los dos planos en los que se dividen este tipo de relatos, en el que está el narrador y el del texto citado, lo real pertenece al primero, porque suya es la perspectiva desde la que se narra. Sin embargo, la frontera entre ambos no es siempre rígida y ambos niveles diegéticos se suelen mezclar. Es lo que ocurre en “A mi manera” (Shua 2007: 118), donde los efectos de un volcán descrito en un texto citado también afectan al mundo de la narradora. En este texto se pone en juego, además, otro tópico de los relatos metaficcionales en el que nos detendremos más adelante: las dudas sobre el concepto de autoría. Esta transgresión de los límites entre la ficción y la realidad también la encontramos en uno de los microrrelatos de Gabriel Jiménez Emán: “El método deductivo” (Jiménez Emán 2005: 84). La diferencia de este relato con respecto al de Shua reside en que es una fotografía de un periódico, y no lo narrado en un libro, lo que cobra vida.

Como señalamos en la primera parte de este capítulo citando a Ana M. Dotras, los textos metaliterarios plantean referencias a la propia obra, a otras o al género al que pertenecen. Estos dos últimos tipos de reflexiones más amplias ponen en relación este mecanismo con otro de gran utilidad y abundancia en el microrrelato: la intertextualidad. En ambos habría una referencia a otra obra literaria o a tópicos de la literatura; la diferencia radicaría en que mientras que en la intertextualidad esta referencia es implícita y se pone en juego en la propia trama, en la metaficción se explicita la cita a otra obra literaria, que se establece como realidad sobre la que reflexionar, no como fuente para el pastiche o la parodia. Veamos algunos casos de este tipo de microrrelatos metaficcionales, que se diferencian de los intertextuales porque en este caso el narrador alude de manera directa a la fuente, tomando así conciencia del carácter ficticio del texto propio.

Un ejemplo muy clarificador de la diferencia entre ambos lo tenemos en dos de los minicuentos de nuestro corpus: “¿El terror no tiene forma?” (Roas 2007: 73) de David Roas y “En suma” (Epple 2004: 106) de Juan Armando Epple. El primero es una variación sarcástica del relato “Sola y su alma” de Thomas Bailey Aldrich; la referencia en el texto al relato de Aldrich, conocido por su inclusión en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo, es implícita, ya que Roas continúa la narración donde lo deja el autor norteamericano. La única cita explícita al hipotexto se encuentra en el subtítulo: “(Variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)”, pero esta referencia paratextual no implica al narrador. Por el contrario, la

alusión del relato de Epple está inserta en el mismo texto: el narrador cita en el primer párrafo la historia “Sola y su alma”, aunque sin citar el título ni el autor. La segunda parte del texto se propone como una variación sobre esta narración, introducida por el narrador como un nuevo final, en la que también se cita, aunque en esta ocasión de manera intertextual, el relato de Aldrich. Como vemos en el microrrelato de Epple, la combinación de intertextualidad y metaficción abre grandes posibilidades a los textos de minificción, que explicitan su gusto por la utilización de fuentes literarias.

En los demás casos que encontramos en nuestro corpus de minicuentos metaficticiales de esta clase, observamos una preponderancia de las referencias directas no a otros textos, sino a tópicos literarios. Constatábamos en el capítulo dedicado a la intertextualidad que uno de los recursos habituales en la minificción es ofrecer una nueva versión de un *topos* de la literatura tradicional. Estas recreaciones significaban una parodia de unos temas que han quedado escleróticos por su uso a lo largo de varios siglos, y que eran útiles tanto por su conocimiento por parte de los lectores como por sus rasgos fijos fácilmente parodiables. En el caso que ahora nos ocupa se introducen estos *topoi* para que el narrador reflexione sobre ellos en el propio texto. Veamos algunos ejemplos de este mecanismo en los microrrelatos de nuestro corpus.

En el capítulo dedicado a lo fantástico en la minificción citábamos como uno de los tópicos más recurrentes el de convertir en difusa la frontera entre sueño y vigilia. Luisa Valenzuela ofrece una perspectiva metaliteraria de este tema en su minicuento “Puerta” (Valenzuela 2008: 117), donde el narrador reflexiona sobre el límite entre ambas realidades. Sobre los tópicos asociados a los sueños también versa “Sangre de la canilla” (Shua 2007: 112). En este relato de Ana María Shua el narrador achaca un acto imposible, de su pierna no para de manar sangre, a una pesadilla típica en la literatura y en el cine. Sin embargo se juega con la posibilidad de que es real para hacer creer al lector que se trata de un relato fantástico; sólo se explica al final la naturaleza de lo narrado, y se hace con otro tópico: el del despertar que convierte en soñado la parte central del texto. Esta conclusión nos remite a un tema presente, por ejemplo, en el “Exemplo XI” de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel. La argentina Ana María Shua, narradora hábil en el manejo de los recursos intertextuales, utiliza esta reflexión metaficticia sobre los tópicos literarios en al menos dos minicuentos más de *Casa de geishas*, y lo hace siempre rompiendo las expectativas del lector. En “Doncella y unicornio I” (Shua 2007: 57) ofrece una nueva versión, actual y realista ya que se dice

tomada del periódico, del tópico anunciado en el título. El otro relato, “Discurso doble” (Shua 2007: 47) expone una explicación acorde a la temática erótica del libro de un inicio que, según señala la propia narradora, podría parecer un recurso típico de la narrativa: el cambio de perspectiva sin marcas gráficas.

Además de los temas, las reflexiones metaficcionales insertas en los microrrelatos también toman como fuente los tópicos asociados a los géneros y los personajes arquetípicos. Un ejemplo de lo primero aparece en “Los diferentes tipos de leyendas” (Ibáñez 2008: 68-69), narración de Andrés Ibáñez en la que, junto a la alusión a varias leyendas orientales, se introduce una mínima consideración teórica sobre este género. Los arquetipos son, por su parte, otro recurso fructífero para la parodia y son varios los microrrelatos que explicitan su utilización de este tipo de personajes. David Roas lo hace con la protagonista sacada del género folletinesco o de una telenovela que aparece en su “Talento natural” (Roas 2006: 59), de la que el narrador advierte que tiene grandes posibilidades como personaje de ficción. Javier Tomeo, uno de los autores de minificción que mayor emplea estos recursos, utiliza en “III” (Tomeo 1996: 13-14) dos arquetipos de la *Commedia dell’arte*: Colombina y Pierrot, y otros dos personajes, espectadores, que dialogan sobre la veracidad de la representación.

La minificción es un género que se alimenta de Literatura; en muchos casos es un género de géneros, que fagocita elementos de otras formas literarias, y también sus argumentos suelen remitir, de manera directa o indirecta, a obras anteriores. Es también un género de escritores para escritores, es decir, un tipo de narración donde los autores pueden poner en práctica todo tipo de juegos literarios. Por ello, no es raro que los literatos que apuestan por el microrrelato introduzcan en sus textos pequeñas reflexiones sobre la literatura, creando obras de espíritu metaliterario. Además de las referencias a otras obras o tópicos de esta arte, también podemos encontrar casos de minicuentos en los que existe un discurso especulativo, como señalaba Irene Andres-Suárez, sobre el sentido de la literatura misma. Podemos observar esta tendencia en los tres ejemplos tomados de nuestro corpus que a continuación vamos a comentar. El primero de ellos es un texto del libro *Del aire al aire* del mexicano Rogelio Guedea, titulado “Arte literario” (Guedea 2004: 86); en él, el narrador medita sobre la literatura que quiere escribir y la que le aconsejan que escriba. El segundo minicuento es, una vez más, de Ana María Shua; se titula “El respeto por los géneros” (Shua 2007: 151) y ofrece las distintas variantes que el comienzo de una historia deparará según el género literario al que se adscriba el texto. El último de esta terna de microrrelatos metaficcionales es “El

drama del escritor” (Jiménez Emán 2005: 107), que se estructura como una reflexión sobre la labor de los literatos.

Uno de las decisiones fundamentales que ha de tomar el autor de un microrrelato es la elección de la historia que va a narrar. Es fundamental que se trate de un hecho que se pueda amoldar a los márgenes tan estrechos del género y para ello ha de cumplir dos requisitos básicos: ser concentrados y reconocibles por los lectores. Es decir, se ha de abarcar un ámbito temporal o espacial concreto y es más eficaz si se parte de una situación familiar para el receptor del relato. Por ello, no es extraño comprobar la frecuencia con la que los micuentos versan sobre el acto de escribir, cercano y obsesivo para todo autor y concreto y reconocible para los lectores. Esta situación dispone, además, el juego de espejos propio de todo texto metaficcional, ya que describe una acción que es la que crea el texto que la describe. Veamos algunos ejemplos de estos microrrelatos que tratan ese momento de creación tan importante para todo escritor.

En primer lugar tendríamos la variante de aquellas narraciones que son una reflexión sobre el acto de escribir en general, sobre la que los autores dan su opinión a través del narrador de la historia. Éste sería el caso de “Variaciones sobre un mismo tema” (Guedea 2004: 12-13), donde en dos partes se delibera sobre el sentido de la escritura. Un asunto similar es el que dispone Ana María Shua en “Cuatro paredes” (Shua 2007: 144), donde hace una analogía entre las cuatro paredes que encierran al autor y los límites de la página, frontera de los mundos creados en los textos.

La segunda de las variantes, la más fructífera en nuestro corpus, sería aquella mediante la cual se nos cuenta el contexto de la escritura del texto. El narrador, aquí confundido más que nunca con el autor, expone datos concretos sobre qué está haciendo mientras elabora el relato; este contexto se convierte a menudo en el motor de la narración. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en dos de los articulentos de Millás: en el primero, titulado “Barbacoas familiares” (Millás 2000: 197-198), se describe la escena dominical que el narrador observa mientras crea el texto; en “Dios dirá” (Millás 2000: 230-231) es un hecho fortuito ocurrido mientras escribía, la entrada de una hoja por la ventana, la que desencadena el resto del discurso. El mismo mecanismo que en el primero de los articulentos, narrar en presente lo que se está viendo, es utilizado por Luisa Valenzuela en “M’apretjan” (Valenzuela 2008: 66). Además, en este microrrelato las circunstancias influyen también en el lenguaje utilizado: cuando la narradora se siente observada en el metro, escribe utilizando abreviaturas para que nadie la entienda.

Este juego especular en el que las circunstancias de escritura influyen directamente en la narración se da también mediante otros mecanismos más complejos. En “Agujero negro” (Merino 2007: 171), José María Merino señala la influencia que tiene lo ocurrido en el plano intradiegético, el mundo se cuele por una botella que destapa un niño, sobre el marco extradiegético, el narrador ve como su pluma se cae por el brusco movimiento del agujero negro del relato. Esta mezcla de planos influye también en la autoría de los textos, de tal forma que se duda de quién es el responsable de la creación de los relatos. Es lo que le ocurre al narrador de “Página primera” (Merino 2007: 55), que no recuerda si los textos de su ordenador fueron creados por él o por los misteriosos seres que habitan en su casa.

Estas reflexiones sobre el acto de escribir se orientan con frecuencia hacia la teorización sobre la literatura. Los autores de minificción suelen mostrarse interesados por la definición del género que practican. No es raro encontrar la presencia de escritores de toda índole en congresos de literatura, pero en el caso de los que cultivan el microrrelato este hecho se acentúa por el carácter reciente del género y la ausencia de una definición fija sobre él. Pero los escritores de minicuentos también ofrecen su perspectiva sobre esta forma literaria en los propios textos, auspiciados por el carácter transgresor de la minificción, que permite incluir discursos no ficcionales.

Sin duda alguna, el proyecto más ambicioso de unir teorización y ficción en el microrrelato es el que lleva a cabo José María Merino en su libro *La glorieta de los fugitivos*. En la última sección de este volumen encontramos una serie titulada “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)” en la que ofrece una poética de la minificción a través de veinticinco relatos hiperbreves. En esta serie, expuesta como intervención en el IV Congreso Internacional de Minificción de 2006, crea Merino una alegoría con lugares de nombres tan significativos como el “Jardín de la Minificción” o “La Glorieta Miniatura”. A través de los veinticinco minicuentos se van describiendo los principales rasgos de la minificción, haciendo un original paralelismo con los comportamientos de las especias animales o vegetales.

Otros autores de nuestro corpus también introducen reflexiones metaficcionales en sus narraciones, en las que ofrecen su perspectiva teórica del género que cultivan. La original poética que expone Juan José Millás en “Los insectos” (Millás 2000: 244-245) se basa en una curiosa analogía entre estos animales y sus columnas, por el hecho de que ambos tienen tres partes en su anatomía y estructura respectivamente. Como Millás, los autores de minificción juegan con las convenciones del género y en los casos que

ahora nos ocupan explicitan esa transgresión que realizan. Un ejemplo de ello lo podemos leer en un texto en el que se juega con la ficcionalidad del relato y su subversión de las leyes de la minificción: “Zafarrancho de naufragio” (Shua 2007: 214) de Ana María Shua.

Sin duda alguna, el rasgo de los minicuentos que más llama la atención es su extrema brevedad, santo y seña del género. Los escritores juegan con esta característica de muy distintos modos y uno de ellos es mediante la reflexión metaficcional. Ángel Olgoso defiende en “Espacio” (2007: 11), la primera narración de su libro *Astrolabio*, que en tres líneas pueden caber más mundos que en trescientas páginas. El venezolano Gabriel Jiménez Emán redonda en esta idea de que la extensión es una magnitud subjetiva en “La brevedad” (Jiménez Emán 2005: 66), donde defiende que hay novelas que le han parecido más breves que algunos microrrelatos. David Lagmanovich también ofrece su visión sobre este tema en “Brevedad” (Lagmanovich 2007: 104), mientras que en “Empezar” (Lagmanovich 2007: 141) aborda otro de los asuntos que atormentan a todo creador: el comienzo de la creación del texto; lo hace apuntando las peculiaridades de este momento en la minificción.

Muy relacionado con estas dificultades que entraña afrontar la hoja en blanco, está el siguiente de los motivos metaficionales que podemos encontrar en nuestro corpus: la imposibilidad de escribir lo que se quiere. Jiménez Emán, en “Mi poema lírico” (Jiménez Emán 2005: 74-76), describe, desde la perspectiva del autor, el momento previo a crear un poema que nunca lleva a cabo; se da la paradoja de que se crea un texto, en este caso un relato, describiendo la imposibilidad de crear otro. Por su parte, Orlando Romano cuenta la impotencia que siente un autor consagrado al no poder narrar la historia que quiere en “Historia siempre fugitiva” (Romano 2008: 14); este argumento imposible de plasmar no es otro que el de un amor correspondido.

La última vuelta de tuerca metaficcional sobre el acto de escribir que encontramos en nuestro corpus la aporta Rogelio Guedea en dos de sus minicuentos: “El amor que yo quería contar” (Guedea 2004: 63) y “El oficio” (Guedea 2004: 76). En ambos relatos el narrador cita la historia “que quería contar”, de tal forma que la narra mediante alusiones. Este mecanismo permite, por un lado, un alejamiento del argumento, pero también ofrece una reflexión implícita sobre otra de las pesadillas de todo literato: olvidar antes de plasmarla en papel una historia que imaginó. Algo similar pone en juego Hipólito G. Navarro en “Jamón en escabeche” (Navarro 2000: 139-140), donde el narrador confronta la historia que le gustaría vivir (y contar) con la que tiene

que vivir (y contar). Andrés Neuman utiliza también este tópico, ofreciendo en “Personaje” (Neuman 2000: 34-35) la perspectiva desasosegada de un narrador que no recuerda cómo continúa el argumento que imaginó y en el que se encuentra ahora atrapado. Una variante más de este tipo de relatos metaficcionales en los que el narrador tiene dudas sobre lo que tiene que narrar lo encontramos en “Cuento de primavera” (Merino 2007: 78-79). En este relato, al contrario de lo que ocurre en los anteriores, se produce un conflicto entre varios narradores, de tal manera que cuentan dos finales distintos de la misma historia.

Uno de los motivos habituales de la metaficción, según señala Ana M. Dotras en su libro, es el del personaje autónomo (Dotras 1994: 182). En este caso no sólo el narrador adquiere conciencia de que está en un texto de ficción, sino también el protagonista sabe que está dentro de una obra literaria y así lo expresa y reflexiona sobre ella y sobre su propia esencia. La tendencia del microrrelato a todo aquello que estire los límites de la literatura casa perfectamente con este tema, del que también encontramos variantes en nuestro corpus, y, como comprobaremos a continuación, con las características que imponen los límites de extensión de este género narrativo brevísimo.

La primera de las variantes de este motivo que podemos leer en nuestro corpus de microrrelatos hispánicos contemporáneos utiliza el mecanismo básico de la toma de conciencia de un personaje de que está en un relato. Esto es lo que ocurre en “El dilema” (Romano 2008: 61), texto de Orlando Romano en el que el protagonista se explica el hecho inverosímil que contempla, una tortuga pasa volando, barajando la posibilidad de que sea el personaje de una narración. Ana María Shua utiliza en “Cenicienta III” (Shua 2007: 72) un mecanismo de raigambre quijotesa: las hermanastras de Cenicienta cambian el curso del relato que todos conocemos, gracias a que lo han leído antes. También es tradicional el recurso de la injerencia de un personaje de otro relato. Fabián Vique, en “La intrusa” (Vique 2006: 20), lleva este tema a la metaficción, la protagonista explicita que proviene de otro cuento, y lo sitúa como sorpresa final, algo habitual en la minificción.

En los microrrelatos metaficcionales son habituales también los diálogos que mantienen los personajes y los narradores, ambos como entes autónomos y conscientes de que se mueven en el terreno de la ficción. En “Satánica” (Merino 2007: 146-147) de José María Merino, Satán le pide al narrador que le incluya en el libro que está escribiendo y que no es otro que el propio volumen donde apareció originariamente este

minicuento: *Cuentos del libro de la noche*. Este encuentro entre un personaje y el autor del texto, representado por el narrador, se da en otros relatos hiperbreves de nuestro corpus como en “Persepus” (Vique 2006: 31) o en “El hombre que se negó a ser el personaje de esta historia” (Guedea 2004: 91-92). En este último se da la circunstancia de que además hay una referencia intertextual a otro relato, ya que el personaje al que alude el título es el protagonista de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. Esta unión entre personaje y autor en el mismo plano diegético no tiene siempre una dimensión metaficcional; por ejemplo, en “El compromiso” (Aparicio 2008: 116) Juan Pedro Aparicio narra la historia de un escritor que mantiene una relación con la protagonista de su novela.

Como estamos comprobando a lo largo de todo el capítulo, los autores de minificción buscan siempre introducir cambios en los tópicos literarios asociados a la metaficción. Este sería el caso de “Escribir un cuento” (Lagmanovich 2007: 143), relato de David Lagmanovich en el que las figuras de narrador y personaje se confunden. El narrador describe su situación, que nos recuerda a la que sufría Sherezade cada atardecer en *Las mil y una noches*: tiene que idear un cuento para salvar su vida. La narración va avanzando y el protagonista no encuentra ningún argumento hasta que por fin da con la clave que le salvará la vida: convertir la descripción que está haciendo en el cuento que se le demanda. Se da así un vuelco metaficcional que convierte el relato que leemos en un relato intradiegético.

Si los relatos metaficcionales juegan a menudo con el estatuto de autor y de personaje, no es menos habitual el cuestionamiento de la posición del lector. En este tipo de textos se suele discutir la posición aparentemente pasiva del receptor de la obra literaria, optando por un lector que participa y que es parte activa del texto. Esta postura tiene mucho en común con la minificción, género “iceberg” como han señalado muchos especialistas, en el que la parte “sumergida” ha de ser aportada por el receptor de la obra. En los microrrelatos se juega mucho y de muy diferentes formas con el lector, tanto mediante alusiones concretas como con guiños más sutiles. En el caso de los minicuentos metaficcionales, que son los que a continuación vamos a analizar, el lector puede aparecer de dos formas diferentes. La primera sería convertido en un personaje más de la trama, manteniendo sus rasgos de espectador pero creando un ente ficticio que representara a todos los receptores. La segunda forma sería la alusión directa al lector, de tal forma que el narrador reconoce el carácter ficcional del texto y busca de manera explícita la complicidad del narratario externo. Veamos ejemplos, tomados de nuestro

corpus, de ambas clases de textos.

De la primera, la que da importancia en el relato al narratario intradieгético, tenemos varios ejemplos en *Historias mínimas* de Javier Tomeo, un maestro en la utilización de la metaficción. Recordemos que los textos de este libro están dispuestos como representaciones teatrales brevísimas; en varias de ellas se narra también la reacción de los espectadores. “V” (Tomeo 1996: 15-16) es un ejemplo de este carácter metateatral, expresado en este caso mediante la acotación final que describe la respuesta de los espectadores a una pregunta lanzada por uno de los personajes. En “VII” (Tomeo 1996: 22-25) la reacción del público, que empieza a llorar, requiere una explicación por parte de uno de los protagonistas, que les dice que la muerte representada era falsa. Además de en este volumen de minificciones de Javier Tomeo, también encontramos esta creación de personajes que representan a los lectores en “El autor y el lector” (Shua 2007: 222) y en “Uno de misterio” (Valenzuela 2008: 103). El primero es un microrrelato de calado teórico, ya que se reflexiona sobre el autor y el lector representados en dos personajes concretos pero que simbolizan de manera general ambas entidades. El minicuento de Valenzuela es muy distinto, ya que desde una novedosa perspectiva policiaca convierte al lector primero en detective y luego en sospechoso de un crimen.

La segunda variante que citábamos de esta forma de metaficción es la inclusión del lector en el texto como narratario explícito, de tal forma que rompe la ilusión de realidad mostrando cómo el relato se dirige a un lector. Además, este mecanismo permite un contacto más directo con el receptor, que se puede identificar en su lectura individual con la alusión general que hace el narrador. En estos casos los autores suelen jugar con uno de los rasgos básicos del microrrelato: la necesidad de que los lectores actualicen las referencias implícitas que en ellos se esconden. Este elemento habitual del género es exagerado, por ejemplo, por Ana María Shua en “Antiguo cuento japonés” (Shua 2007: 185); en el último párrafo da una dimensión metaficcional a la narración y demanda la colaboración del lector. Esta referencia directa al receptor del texto también la encontramos en uno de los articuentos de Millás, “Escribir [I]” (Millás 2000: 145-146); al final se inquiere al lector para que complete el texto, escribiendo la parte intermedia de la historia. Pero en este tipo de alusiones directas no siempre se pide la colaboración del lector; en dos de los minicuentos del libro *La vida misma* de Fabián Vique, el narrador se dirige a ese narratario extradiegético en el que todo lector se reconoce. Encontramos esta referencia metaficcional en “Las muertes cotidianas”

(Vique 2006: 25) y en “Sobre el hacer y el decir” (Vique 2006: 65-66); en ambos ofrece irónicas reflexiones sobre las figuras del autor y del lector de las obras literarias.

Para acabar con este repaso a las minificciones metaficcionales, nos ocuparemos de aquellas en las que la autorreferencialidad es más concreta y no afecta a todo el relato como las anteriores que hemos visto. Una manera tradicional en la literatura de que el narrador descargue en otros la responsabilidad de la autoría de la historia que va a contar, es la referencia al comienzo del texto a una fuente oral. Algunos autores de microrrelatos retoman este mecanismo aunque, obviamente, con una finalidad muy diferente; aquí no se busca tanto crear una ilusión de realidad sino imitar en su narración a los relatos tradicionales. Es lo que intenta, por ejemplo, Juan Armando Epple en “Fondo y forma en Mariquina” (Epple 2004: 11), donde el narrador, al contar una historia del Chile colonial, alude a unos supuestos “testimonios orales”. También es un recurso habitual en la Literatura, que en la narrativa actual no deja de ser una forma de jugar con la dimensión ficcional del texto, pedir la venia del lector por alguna licencia que el narrador se permite. Un ejemplo de ello en nuestro corpus lo tenemos en las palabras del narrador de “La gruta del placer” (Roas 2006: 25-26) tras introducir la expresión “pelusillas ombligales”: “si se me permite el neologismo”.

También debemos señalar en la presencia de esta forma en el microrrelato las referencias metalingüísticas. Existe en ellas la misma dimensión de autorreferencialidad y en su caso la alusión a la lengua subsume una implícita referencia metaficcional, ya que se explicita una mención sobre el propio texto. Este recurso forma parte de una tendencia más amplia que podemos constatar en la minificción, y que estudiaremos más adelante en el capítulo dedicado al estilo, que es el juego con el lenguaje. Aquí nos limitaremos a poner un ejemplo en el que más que ese juego existe una reflexión sobre el lenguaje. Rogelio Guedea, uno de los autores en cuya obra encontramos con más frecuencia este tipo de discursos especulativos, introduce en “Filosofía del árbol” (Guedea 2004: 32) una meditación sobre la naturaleza de las palabras.

Hasta aquí nuestro análisis de la incidencia de la metaficción en el microrrelato hispánico contemporáneo. Como hemos podido comprobar, se trata de una forma muy presente en nuestro corpus a través de diversas variantes. Al igual que ocurría con lo fantástico, la frecuencia de su utilización difiere según el autor. Algunos escritores de los incluidos en nuestro corpus, como por ejemplo Ana María Shua, incluyen en varios de los microrrelatos de sus obras este tipo de referencias al propio texto. Sin embargo, su presencia no es excesivamente abundante; por ejemplo, es sensiblemente inferior a

las referencias a otras obras literarias que estudiábamos en el capítulo dedicado a la intertextualidad, por lo que no se puede decir en ningún caso que se trate de un elemento definitorio del género. A pesar de que suele aparecer en la literatura actual en textos pertenecientes a toda clase de géneros, la metaficción posee ciertas particularidades en una forma narrativa tan específica como la nuestra.

La hiperbrevedad del microrrelato influye en prácticamente todos sus elementos y en el caso de la metaficción no estamos ante una excepción. En los minicuentos de este tipo ese carácter autorreferencial que los define suele aparecer de forma integral, de manera que influye en todo el texto. No se trata, como puede suceder en géneros más extensos como la novela, de un mero recurso puntual, sino que determinan la estructura y el argumento de toda la narración. Otro aspecto a tener en cuenta viene determinado por el hecho de que en todo texto metaficcional se halle un cuestionamiento de la propia naturaleza del relato (de su carácter ficcional, del estatuto de personajes, lectores y narradores y autores). Como venimos defendiendo a lo largo de nuestro trabajo, el nuestro es un género de escritores para escritores, en tanto en cuanto se trata de un espacio abonado para la referencia otras obras literarias (intertextualidad) o a la propia Literatura (metaficción). Además, el hecho de que estemos ante un género novedoso y de escurridiza definición, impulsa a los autores a que ofrezcan su perspectiva teórica sobre las características del mismo. Así, surgen entre los volúmenes de microrrelatos textos que son verdaderas poéticas del género disfrazadas de relatos de ficción; el ejemplo más claro de esto lo tenemos en la serie de José María Merino “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)”. Por último, debemos citar también, como explicación de la prolífica relación que se establece entre minicuento y metaficción, a uno de los rasgos que comparten ambos: la necesidad de un lector activo. Tanto en uno como en otro caso los textos precisan de un receptor avezado que esté acostumbrado a manejar los mecanismos propios de la literatura y que aporte con su interpretación aquello que en el texto no pasa de ser un mero guiño.

4.5. RASGOS FORMALES

4.5.1 EL TÍTULO

De entre los paratextos que acompañan a las obras literarias, el más importante, sin duda alguna, es el título, ya que lo identifica como texto independiente. Su relevancia no ha sido siempre ponderada por los estudios literarios y existe una escasa bibliografía teórica sobre él y sobre el resto de paratextos. Sin embargo, creemos que se trata de un elemento fundamental al ser el pórtico mediante el cual el lector entra en el texto. En el caso concreto del microrrelato, y tal y como muchos especialistas han señalado, la importancia del título es mayor que en otros textos. Esto es debido a que la concisión propia de toda minificción provoca que todo elemento, textual o paratextual, adquiera especial significación. Por ello creemos que es necesario prestar especial atención al título en el microrrelato.

A pesar de que no ha sido uno de los elementos más estudiados por la teoría literaria, existe una rama de los estudios humanísticos con nombre propio, “Titulología”, que se ocupa del título en las obras artísticas. Comenzaremos nuestro acercamiento a este paratexto con un breve resumen de las principales aportaciones de los teóricos que han reflexionado sobre su importancia. Citaremos las teorías de especialistas europeos, como Leo H. Hoek o Gérard Genette, y de españoles, como Manuel Martínez Arnaldos y María Celaya. Repasaremos algunas de las taxonomías aportadas por estos críticos, que nos servirán como guía para realizar la nuestra propia en la última fase de este capítulo.

Prestaremos también especial atención a qué lugar ocupa el título en la teoría del microrrelato, en la que no abundan los estudios específicos, pero en la que los especialistas reconocen con frecuencia la importancia suma que adquiere este paratexto en las minificciones. En este capítulo seguiremos como guía nuestro artículo “Minificción y título” (Pujante Cascales 2008b), que en su origen fue una comunicación en el IV Congreso Internacional de Minificción de Neuchâtel en 2006. Ahora ofreceremos una visión más amplia de este paratexto ya que nos centraremos en un corpus mucho más extenso: pasamos de los títulos de los minicuentos presentes en la antología *La otra mirada* (2005) de David Lagmanovich, a los de los más de dos mil minicuentos incluidos en los veinticinco volúmenes que hemos estudiado.

El análisis de todos estos títulos nos servirá, en primer lugar, para observar sus características lingüísticas propias, entre las que observaremos la utilización de figuras retóricas de diversa índole, y para realizar una completa tipología, que tendrá como finalidad incluir el mayor número posible de ellos, aunque sin perder su utilidad. Todo este estudio estará encaminado a constatar qué rasgos propios presenta el título en la minificción escrita en español y qué función posee en este género narrativo. Cerraremos este capítulo poniendo énfasis en la utilización de otros paratextos (citas, dedicatorias, etc.) que acompañan a los microrrelatos. Debemos señalar que analizaremos en un capítulo posterior, el dedicado a la estructura y las relaciones cotextuales en los volúmenes de minificciones, los títulos de los libros, así como los prólogos y epílogos.

Entrando ya en las aportaciones principales de la “titulología” al estudio de este paratexto, debemos señalar que esta rama de la teoría literaria tuvo su auge en las décadas de los setenta y de los ochenta del pasado siglo XX. En esta época se puede observar una preponderancia de los estudios descriptivos y una escasez de estudios generales, ya que la mayoría se centraban en los títulos de un autor o de un momento histórico concreto. A esta perspectiva, Hoek contrapone los estudios “titulógicos” del siglo XIX, en los que encuentra una tendencia más prescriptiva. En esta centuria los teóricos ofrecían una serie de normas de cómo tenían que ser los títulos: breves, originales, claros y apropiados al contenido del texto (Hoek 1981: 10-11).

Esta evolución de las teorías sobre el título es un reflejo de los propios cambios en la naturaleza de este paratexto, que, como cualquier elemento literario, ha sufrido modificaciones con el devenir de los siglos. Manuel Martínez Arnaldos señala que mientras que hasta el siglo XIX prevalecían los títulos extensos y explicativos, esta centuria da paso a los temáticos, mientras que en el siglo XX adquieren una forma ambigua o casi enigmática (Martínez Arnaldos 2003: 17).

Si su evolución está bastante clara, más conflictiva es su definición y su ubicación en el ámbito de la literatura. Jacques Derrida propone situar al título en los bordes de la narración (fuera de ella); señala que no pertenece al narrador del texto sino al autor real (en Martínez Arnaldos 2003: 23). María Celaya cita, en su libro sobre este tema, la opinión de Levinson sobre el estatuto del título, que difiere bastante de la de Derrida. Para Levinson existe una unidad casi indisoluble entre el título y su referente, de tal forma que formaría parte integral de la obra de arte (en Celaya 2004: 30). También debemos citar la aportación decisiva de Gérard Genette, que define uno de los

tipos de operaciones transtextuales como “paratextual” (Genette 1989: 11). Relaciona también Genette al título con la architextualidad, ya que, según él, sobre este paratexto influyen “dos determinaciones fundamentales: la del género y la de la época”. (Genette 1989: 50). Existen, como señala Genette, algunos rasgos propios de los títulos en cada género literario; más adelante trataremos de señalar qué aspectos definen a estos paratextos en la minificción.

Seguiremos a María Celaya García, autora de un completo libro dedicado a este tema, para definir las características básicas del título en la literatura (Celaya García 2004: 37 y ss.). En primer lugar debemos señalar, como es lógico, su carácter verbal, elemento básico de casi todos los títulos. El siguiente rasgo puede parecer también lógico: la brevedad en comparación con el texto; todo título tiene una extensión inferior al texto que acompaña. Algunos de los autores de nuestro corpus subvierten esta convención, utilizando títulos larguísimos que superan el número de palabras empleado por el microrrelato. Casos como el de “El sabor de una medialuna...” (Valenzuela 2008: 26), título de varias líneas creado por Luisa Valenzuela para acompañar un texto de dos palabras, se pueden considerar *boutades* o muestras del carácter lúdico de nuestro género. Otra característica que señala Celaya es la relación unívoca del microrrelato con su referente; también indica esta especialista el carácter de “constructo” de este paratexto. Celaya señala un aspecto que no sólo aparece sino que podemos observar que se acrecienta en el caso de los títulos de la minificción: la alta densidad semántica del título.

En este mismo capítulo, Celaya introduce algunas de las funciones que desempeña el título en relación al texto (Celaya García 2004: 39-40). En primer lugar su labor es la de identificar a su referente, es decir, actuar 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. Al igual que con la brevedad, los autores de minificción también juegan a menudo con esta función del título; en muchas ocasiones introducen una referencia en este paratexto que provoca una expectativa que luego no se cumple en el relato. Prestaremos especial atención a este tipo de títulos “engañosos” al estudiar los finales sorpresivos en el microrrelato, muy relacionados con esta clase de paratexto. Se puede concluir, con Manuel Martínez Arnaldos, que la función del título es un tanto paradójica, ya que “suministra información, y, a la vez, oculta parte de esa información” (Martínez Arnaldos 2003: 173).

A las funciones ya señaladas podemos añadir otras como la introducción de un

referente intertextual, desarrollado en el relato, o la ubicación del texto dentro de una serie. Enrique Anderson Imbert, 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 arrebató lírico, juega con una ironía” (Anderson Imbert 1992: 101-102).

Como vemos, el estudio del título está siempre en relación con el texto al que acompaña; ambas entidades narrativas están indisolublemente unidas y, si bien se puede considerar al texto como un elemento autónomo, nunca es independiente del texto, como señala Leo H. Hoek (Hoek 1981: 297). Muchos teóricos de la “titulología” definen al título en relación a su función con respecto al texto. Desde este punto de vista Martínez Arnaldos, en su análisis de los títulos de los relatos breves de Cela, señala que el título se puede entender como un tópicó o como un comentario (Martínez Arnaldos 2003: 182). En el primero de los casos es el texto (cotexto lo llama este especialista) el que lo desarrolla, produciéndose así una “expansión catafórica”; en el segundo de los casos sería un resumen de lo expuesto en el texto, de tal forma que tendríamos una contracción anafórica.

También se debe estudiar el título desde el punto de vista pragmático, al tratarse de un elemento que tiene como principal función identificar al texto en el proceso de comunicación con el receptor. Desde esta perspectiva varios autores han puesto de manifiesto los rasgos propios del emisor y del receptor de este paratexto. El emisor suele ser el autor del texto, sin embargo hay otros agentes que intervienen en su configuración, tal y como ha señalado María Celaya (Celaya García 2004: 72). Los títulos tienen una gran importancia en el eco comercial que tenga una obra literaria, por lo que no es extraño que los responsables de las editoriales aconsejen al autor un cambio en el título para que su impacto en el público sea mayor. Los editores críticos también suelen, si no modificar, sí al menos crear los títulos de algunos textos que carecen de él, para que sean más fácilmente identificables por los lectores. También el público lector se puede convertir a veces en el creador del título, al cambiar, normalmente mediante una omisión o un acortamiento, un título demasiado extenso. Debemos señalar que uno de los rasgos que se busca con todo título es que persista en la memoria del público. En cuanto al receptor del título, se da la circunstancia de que muchas más personas leen el título de un libro o de un relato o poema que el texto en sí. Al funcionar como nombre

propio numerosos receptores han oído citar el *Quijote* y lo pueden identificar como texto literario, sin embargo pocas de esas personas han leído el texto al que ese nombre hace referencia.

Acabaremos este breve repaso general a la llamada “titulología” con un vistazo a las tipos de títulos que señalan los principales especialistas en este ámbito. Estas taxonomías nos servirán, por un lado, para terminar este acercamiento a las características generales del título y, por otro, para ayudarnos a perfilar nuestra tipología de títulos de minificciones, que expondremos en la última parte de este capítulo. Gérard Genette, en su libro *Seuils* (1987), diferencia dos grandes tipos de títulos: los temáticos, que se refieren al contenido del texto, y los formales, que introducen indicaciones relativas al género literario al que el autor inscribe su obra (en Martínez Arnaldos 2007: 20). También aporta Genette otra distinción: la que se establece entre los títulos temáticos (que Hoek llama “títulos sujeto”) y los remáticos (“títulos objeto” en la terminología de Hoek) (en Martínez Arnaldos 2003: 21). Otro de los grandes especialistas en el estudio de los títulos, Levinson, distingue siete tipos de títulos, que agrupa a su vez en tres grandes secciones: títulos referenciales (neutros), interpretativos (de refuerzo, focalizantes, oponentes o desorientadores) y aditivos (especificativos o alusivos) (en Celaya García 2004: 63-65).

Son pocos los nombres que hemos podido citar en la teoría literaria que se hayan ocupado del estudio del título y en el caso de la minificción esta nómina no es mucho más amplia. De manera general encontramos, y así se puede atestiguar en las actas de los congresos especializados sobre la materia, una mayor abundancia de trabajos que estudian el microrrelato desde una perspectiva histórica o que se centran en un autor concreto. De los ensayos o artículos de carácter teórico, la mayoría tienen como finalidad definir el estatuto del género o sus características básicas. Como es lógico, con el paso de los años y el interés mayor de la crítica por el microrrelato la especialización en este campo se va acentuando y encontramos artículos dedicados a aspectos más concretos, aunque el título no es uno de ellos. Esto no quiere decir que los especialistas en minicuento hayan despreciado la importancia de este paratexto, todo lo contrario, muchos de ellos coinciden en que se trata de un elemento que adquiere singular relevancia en este género narrativo. Antes de iniciar nuestro análisis veamos qué posturas han defendido los teóricos de la minificción con respecto al título.

David Roas repasa cuáles han sido los principales rasgos, según sus niveles, que han establecido los especialistas con respecto a la minificción. La penúltima de las

características formales que señala es la “importancia del título” (Roas 2008: 51). David Lagmanovich es uno de los que dan este valor al título en el minicuento. Este autor, en el capítulo que dedica en su libro a los microrrelatos más breves, indica que en estos casos “el texto y el título forman una unidad indisoluble” (Lagmanovich 2006a: 50). Coincidimos en que se puede establecer una regla que diga que a mayor brevedad del texto mayor importancia de su título, sin embargo no estamos de acuerdo en borrar los límites entre este paratexto, que tiene unas funciones concretas, y el texto del relato. En el mismo lugar Lagmanovich señala la labor de focalización y de completar el significado que poseen los títulos de los microrrelatos, aunque podemos señalar que las cumplen estos paratextos en todos los géneros literarios.

Prácticamente todos los especialistas que se han ocupado en profundidad de la minificción han señalado la importancia que tiene el título en este género. Uno de los teóricos más conspicuos en este campo, Lauro Zavala, definió, en un temprano estudio sobre el microrrelato, los títulos de esta forma literaria como enigmáticos y ambiguos (Zavala 1996). Irene Andres-Suárez ha puesto de manifiesto la relación dialéctica que se establece entre el texto y el título y la función principal de éste de orientar la lectura (Andres-Suárez 2007: 30). De gran importancia es también la dependencia que se establece entre este paratexto y el inicio del texto y el final, según señala Luis Barrera (Barrera Linares 2002). Se trata, sin duda alguna, de uno de los rasgos que definen al título de la minificción, que interactúa, como ya veremos en el capítulo dedicado a las fórmulas de inicio y al final, con todo el texto pero especialmente con su comienzo y con su conclusión.

En las funciones que cumplen los títulos en los microrrelatos redundaba José Luis Fernández Pérez en uno de los acercamientos más interesantes a este tema. Señala este teórico chileno que, de manera general, los títulos le sirven al autor para programar el comportamiento del lector (Fernández Pérez 2005). Tras la lectura del relato, los títulos son a menudo matizados o contradichos, por lo que pasan, como este especialista señala, a “resemantizarse” (Fernández Pérez 2005: 15). Asimismo, Fernández Pérez muestra las tres principales funciones que tiene este paratexto en la minificción: anticipar el registro del relato, situar el texto en un género y anunciar una referencia intertextual (Fernández Pérez 2005: 9). Estas tres labores coinciden con las que señalábamos como propias de este paratexto a nivel general, pero este especialista incide en que su importancia en nuestro género es mayor que en otros.

Como estamos comprobando, es un lugar común señalar la relevancia del título

en la minificción, pero pocos especialistas ofrecen razones concretas de por qué es trascendental para el correcto funcionamiento de este tipo de narraciones. En este sentido podemos señalar los trabajos de Dolores Koch y Francisca Nogueroles sobre su eficaz funcionamiento en relación a dos de los rasgos básicos del minicuento: su brevedad y el contexto posmoderno. Koch marca, en uno de sus acercamientos teóricos a la minificción, diez recursos que utilizan los autores de minificción para conseguir la tan ansiada brevedad (Koch 2000). Es bastante significativo que dos de los mecanismos que señala Koch estén relacionados con el título: el segundo punto de este decálogo vuelve al ya comentado carácter dialéctico entre este preliminar y el texto; Dolores Koch lo enuncia de la siguiente forma: “Incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato” (Koch 2000: 4). El tercero de los recursos para lograr la brevedad citado por esta especialista se refiere a un tipo de título aún no comentado aquí: “Proporcionar el título en otro idioma” (Koch 2000: 5). Francisca Nogueroles, por su parte, al relacionar al microrrelato con la estética posmoderna, señala que uno de los principales puntos de contacto entre ambos es la atención especial que la minificción presta al título, lo que entronca con la preponderancia dada en la Posmodernidad a los márgenes frente a los centros canónicos (Nogueroles 1996).

Ya hemos señalado que muchos autores han puesto en relación el microrrelato con el poema. Se trata de dos géneros en principio opuestos, uno lírico y el otro narrativo, pero que comparten, por ejemplo, un tipo de recepción similar. Según cree David Lagmanovich otro punto en el que coinciden ambos géneros literarios es en su título. Para este profesor y escritor argentino, tanto el minicuento como la poesía coinciden en que los títulos de ambos se caracterizan por la concisión (Lagmanovich 2008b: 157). Otro aspecto que ha sido analizado por los especialistas es la función que adquiere en las series de minicuentos. Laura Pollastri, en relación a los ciclos cuentísticos, señala la importancia que tiene el título del volumen que agrupa a las narraciones (Pollastri 2006: 102). Se trata de un elemento que da unión a las series fractales, especialmente a las que poseen poca cohesión y a cuyas partes les une poco más que compartir el mismo título. En estos casos de serie fractal, Patricio Lennard, citado por Gabriela Espinosa, ha señalado que la ausencia de este paratexto acrecienta la sensación de fragmentarismo (en Espinosa 2008: 305).

Como vemos, no son muchos ni muy profundos los acercamientos teóricos generales al título en el microrrelato. Apenas encontramos referencias a su importancia

y a su complicidad con el inicio y el final del texto. Tampoco existe ningún estudio monográfico de este paratexto en la obra de un autor concreto. Sí hay referencias mínimas a cómo titulan, de manera general, algunos de los principales autores del género en monográficos que se ocupan de sus minificciones. Por ejemplo, Fernando Valls señala que los títulos de los minicuentos de *Los males menores* de Luis Mateo Díez, libro fundamental en el desarrollo del microrrelato español y del que Valls hizo una edición crítica, se caracterizan por su brevedad, rasgo que tiene como finalidad no darle demasiadas pistas a los lectores sobre el contenido del texto (Valls 2005b: 207). El título de otro de los libros de nuestro corpus, *Casa de geishas* de Ana María Shua, es definido por Graciela Tomassini, siguiendo la terminología creada por Genette, como un título temático con respecto a la primera sección del libro, ya que los microrrelatos de esta parte se configuran como una descripción de ese prostíbulo anunciado en el paratexto (Tomassini 2006: 17). Stella Maris Colombo, en su análisis de los minicuentos de Marco Denevi, señala un aspecto de los paratextos de este autor habitual en otros géneros pero extraño en la minificción: el escritor argentino modifica los títulos de los microrrelatos incluidos en *Falsificaciones*, acortándolos de una edición a otra (Colombo 2009: 29). El último ejemplo que encontramos de análisis del modo de titular de un autor de minificción es el que hace, de manera somera, Luis López Molina sobre los paratextos de Ramón Gómez de la Serna. En el caso del autor madrileño, y según señala López Molina, el título actúa como elemento genérico, ya que es una de las características que define los microrrelatos de Ramón frente a sus greguerías narrativas (López Molina 2008: 17).

Una vez repasados las principales aportaciones teóricas sobre la función del título en el microrrelato, pasaremos al análisis de este paratexto en nuestro corpus, para conseguir una visión de los rasgos de este elemento en el género. Comenzaremos con un análisis lingüístico, en el que de manera general veremos cuáles son las estructuras sintagmáticas más habituales en los títulos de los minicuentos, así como qué importancia poseen en ellos los nombres propios y las figuras retóricas. Dedicaremos la segunda sección a ofrecer una tipología, ya bosquejada en el artículo antes citado, de clases de títulos en la minificción. Concluiremos el análisis resumiendo cuáles son las funciones principales del título en nuestro género y, sobre todo, qué lo diferencia de los que podemos encontrar en otras formas literarias.

El título es un tipo de texto, paratexto para ser más precisos ya que mantiene siempre una posición secundaria con respecto a un relato o un poema, con unas

características singulares. Dos de las funciones de todo título son permanecer en la memoria del receptor y llamarle la atención, además de la habitual de definir el texto. El primero de estos objetivos se acentúa en los títulos de los volúmenes, de los que nos ocuparemos en otro capítulo, pero el segundo es compartido por toda clase de títulos. Por lo tanto, las estructuras lingüísticas que poseen estos paratextos se pueden diferenciar en dos grandes grupos: las que buscan definir el texto y las que, además, utilizan cualquier tipo de elementos que llamen la atención al lector.

Entre los títulos del primer tipo, los más referenciales, existen unas estructuras sintagmáticas habituales presentes en un alto porcentaje de ellos. Veamos cuáles son las más frecuentes en la minificción, aunque ya podemos adelantar que son las que se repiten en casi cualquier forma literaria. La estructura más simple y habitual es la formada por un artículo seguido de un sustantivo: “Los bloques” (Navarro 2000: 155), “La muerte” (Díez 2002: 151), “El juicio” (Jiménez Emán 2005: 7), etc. Muchas veces a esta sencilla fórmula se le une cualquier tipo de complemento: “El método deductivo” (Jiménez Emán 2005: 84), “La bendición de los hierros” (Britto García 2004: 50), “El escritor en tiempos de crisis” (Otxoa 2006: 108), etc. Frente a esta preponderancia en la utilización de sustantivos, la inclusión de verbos es poco habitual. Aún lo es menos el empleo de estructuras sintácticas complejas (sustantivo, verbo, complemento) en los títulos de los microrrelatos, aunque, por supuesto, encontramos excepciones como “Los que miran hacia atrás” (Barros 2006: 10), “El hombre que daba vueltas alrededor de la fuente” (Guedea 2004: 66) o “De cómo el *Quijote* fue quemado en Morano” (Otxoa 2006: 156).

Este último tipo de estructuras es doblemente inhabitual en los títulos de la minificción, porque en ellos encontramos, como en las narraciones, una fuerte tendencia hacia la elipsis. Al igual que el texto del microrrelato elimina cualquier elemento superfluo, los títulos se desprenden a menudo de los artículos, de verbos, o en general de todo elemento del que se pueda prescindir. Por ello, es bastante habitual encontrarnos títulos formados por una sola palabra, normalmente un sustantivo: “Zoo” (Egido 2003: 101), “Panegírico” (Denevi 2005: 72) o “Invitados” (Díez 2002: 118).

En cuanto al segundo tipo de títulos al que hacíamos referencia, los que buscan no tanto definir el argumento como llamar la atención del lector, utilizan para ello una serie de recursos que analizaremos a continuación. Si bien no es muy abundante en la minificción, sí que es muy eficaz la búsqueda de la originalidad en el título a través del uso de figuras retóricas. La principal función de este mecanismo es que el paratexto

consiga que el lector, antes de la lectura, se sienta atraído estéticamente hacia el relato. Si bien la principal función de este tipo de títulos es llamar la atención del receptor, ello no está reñido con que ofrezcan también información sobre la narración. Veamos qué figuras retóricas utilizan los autores de nuestro género y qué función cumplen.

En primer lugar estarían aquellas figuras cuyo objetivo principal es crear un título sugerente para el lector, por ejemplo mediante significados metafóricos o alegóricos. Este sería el caso, por ejemplo, de las metáforas de “Árbol del fuego” (Navarro 2000: 159), “La gruta del placer” (Roas 2007: 25) y de “Las barbas del cielo” (Olgoso 2007: 78) o del símil de “Hombre como granada” (Valenzuela 2008: 70). Los títulos metafóricos no adelantan el significado del microrrelato, sino más bien todo lo contrario; muchas veces el lector tiene que esperar a conocer el argumento de la narración para entender qué quiere decir el paratexto de la obra. Así, sólo tras leer el minicuento de Roas entendemos que el título “La gruta del placer” se refiere al ombligo, de donde el protagonista toma esas pelusillas que tanto le satisfacen.

Si las metáforas actúan como sugerencias al lector, el próximo grupo de figuras retóricas que vamos a analizar tienen la intención de provocarle cierto shock. Se trata de aquellas que juntan dos elementos contrarios (oxímoron o antítesis) o que anuncian un hecho imposible o ilógico (paradoja). En algunos casos la supuesta contradicción del título se descubre, tras la lectura del texto, como una metáfora. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con “Orquídea de duodeno” (Navarro 2000: 131), sorprendente combinación que se manifiesta, tras la lectura del texto, como una brillante (y original) metáfora para definir una úlcera. Otro oxímoron sería el del título de “El sabio ignorante” (Romano 2008: 45), microrrelato de Orlando Romano. En otros casos el título establece una relación antitética no entre sus términos, sino con el texto, ofreciendo un adelanto no sólo mendaz, sino contrario de lo que ocurre en el relato. Podemos observar este recurso en “Un día tranquilo” (Fernández Molina 2005: 109), paratexto que antecede un microrrelato de Antonio Fernández Molina que narra una jornada disparatada y para nada tranquila.

La paradoja es uno de los recursos más eficaces para atraer la atención del lector hacia el texto, ya que anuncia hechos aparentemente ilógicos que en algunas ocasiones son explicados en el relato y en otras se mantienen como imposibles naturalizados. Ejemplos de este tipo de títulos paradójicos serían “Escuchar el silencio” (Britto García 2004: 23), “Bebiendo de esa sed” (Epple 2004: 9) o “Las mangas del chaleco” (Fernández Molina 2005: 201). La fuerza evocadora de los títulos paradójicos es tal que

en ocasiones cumplen una doble función y se utilizan para nombrar a todo el volumen: “El hombre de los pies perdidos” (Jiménez Emán 2005: 36) titula un microrrelato y el libro de Gabriel Jiménez Emán. En estrecha relación con la función que cumplen la paradoja y la antítesis está la utilización de otra figura retórica que busca sorprender al lector: el hipérbaton. En este caso el lector se fija en el título porque poseen una estructura sintáctica cuyos elementos no siguen el orden lógico de la lengua española. Dos ejemplos de este tipo de títulos hiperbáticos es “No tiene precio tu sonrisa” (Epple 2004: 47) o “No envejece el amor” (Romano 2008: 6). De todas formas, esta clase no es muy frecuente por la escasez, ya comentada, de oraciones completas en los títulos.

Sí encontramos mayor incidencia de la ironía en esta clase de paratextos en nuestro género. La tendencia irónica de los microrrelatos se filtra también a los títulos, como una nueva forma de establecer una relación entre texto y paratexto. La lectura de la narración ofrece una nueva perspectiva al lector de la significación del título, que se descubre como irónico. Esto es lo que pasa con “Erosión” (Denevi 2005: 21) de Marco Denevi, cuyo texto narra cómo las mujeres de Tracia son las que “erosionan” los genitales de la estatua del dios Príamo. El título “Réquiem por el ave madrugadora” (Iwasaki 2004: 21) adelanta una narración de Fernando Iwasaki en la que, según descubrimos al final, el narrador, que es un zombi, muestra su deseo de comerse a ese pájaro madrugador que anuncia el título.

Además de estos títulos cuya intención profunda se nos muestra tras la lectura del texto, encontramos otros paratextos en los que la búsqueda de la originalidad es primaria. Sería éste el caso de aquellos textos que utilizan juegos de palabras en su formulación. Encontramos diversos ejemplos en nuestro corpus en los que los autores no pretenden tanto definir la trama o referirse a un elemento concreto de la misma, sino crear juegos con el lenguaje con los que buscan, de nuevo, atraer la atención del lector. Pía Barros toma como modelo el sintagma “estado de excepción” para crear uno que también se aviene a la realidad de las dictaduras: “Estado de perversión” (Barros 2006: 44). En otras ocasiones los autores de minificción juntan dos palabras de significado diferente pero casi homónimas; sería el caso de “La cama come” (G. Egido 2003: 81-82) o de “Marte el martes” (Lagmanovich 2007: 122). La estrecha relación que estamos comprobando que existe entre los títulos y los relatos a los que acompañan también influye en algunos juegos de palabras, cuyo verdadero significado aparece tras la lectura de toda la narración. Veamos un caso de esta situación en un microrrelato de Luisa Valenzuela: el neologismo “Escaleran” (Valenzuela 2008: 27), de difícil comprensión

para el lector, se descubre en el texto como un anagrama entre el sustantivo “escalera” y la forma verbal “eran”.

Sigamos con los elementos que encontramos en los títulos de los microrrelatos de nuestro corpus. Como estamos comprobando, se trata de mecanismos de diversa naturaleza y que configuran este paratexto como un espacio donde se muestra la intención lúdica, en el mejor sentido de la palabra, de la minificción. Se busca siempre enriquecer el título mediante la utilización de recursos que atraigan al lector y que se oponen a ese primer tipo de paratextos más plano (sólo referencial o formado por un artículo y un sustantivo) que vimos en páginas anteriores. Una de las características principales de este tipo de título es el carácter neutro de su emisor, que se puede identificar con el autor pero del que apenas aparece su voz. Como contrapunto a ello existe una tendencia en la minificción a la utilización de actos de habla o fragmentos de una conversación en los títulos, de tal forma que se configuran como frases tras las que aparece un emisor más concreto y definido: el narrador o uno de los personajes. La utilización de este tipo de paratextos es, de nuevo, minoritaria, pero creemos que debemos tenerla en cuenta por su originalidad y por entroncar con el espíritu rompedor del género.

Existen, como en la mayoría de los rasgos del microrrelato que estamos repasando, algunos autores que utilizan con mayor frecuencia que el resto los actos de habla en sus títulos. En nuestro corpus destacan Juan Pedro Aparicio y Fernando Iwasaki; del primero podemos poner ejemplos como “Mi nombre es ninguno” (Aparicio 2006: 13-14) o “No se me oye” (Aparicio 2006: 33-34), marcados por la utilización de pronombres (posesivos y personales) de primera persona. En *Ajuar funerario* de Iwasaki encontramos varios ejemplos de este recurso: “Ellos nos controlan” (Iwasaki 2004: 96), “Ya no quiero a mi hermano” (Iwasaki 2004: 30) o “Que nadie las despierte” (Iwasaki 2004: 15). Como vemos, este último título incluye un pronombre (“las”) que posee un carácter catafórico, ya que se refiere a las hijas del narrador del relato, tal y como descubriremos con la lectura del texto. Esta naturaleza catafórica es otro de los rasgos básicos de todo título, ya que se refieren a un texto posterior, pero adquiere especial importancia en algunos de ellos como el que acabamos de reproducir.

En páginas posteriores, al proponer nuestra taxonomía de títulos de la minificción, nos ocuparemos con más detenimiento de este rasgo, ya que definirá uno de los tipos que existen en nuestro género. Ahora, y antes de continuar nuestro repaso a las características del título en el microrrelato, veamos otros ejemplos, además de los

citados de Iwasaki y Aparicio, de títulos con un sujeto más explícito de lo que es habitual o con una inhabitual referencia a una segunda persona. Casos de la utilización de este recuso en los títulos de la minificción son: “Córtame el nudo, Gordiano” (Roas 2007: 72), “En verdad os digo” (Epple 2004: 68), “Será como si no hubieras existido” (Olgoso 2007: 39-40), “Juguemos al fornicón” (Valenzuela 2008: 14-16) o “Mejor así, amor” (Romano 2008: 13).

Como estamos viendo, la creación de estos títulos que se salen de la estructura habitual y básica (artículo más sustantivo), se caracteriza por incluir elementos de diversa índole que ofrezcan una vuelta de tuerca a los paratextos tradicionales. Una manera original de llamar la atención del lector es incluir en los títulos palabras en otros idiomas. No se pueden considerar como un tipo de título, porque su incidencia no es muy acusada, pero sí creemos que es un elemento más de esta búsqueda de la singularidad que llevan a cabo los autores de minificción a la hora de titular. Entre los títulos en otra lengua distinta al español encontramos ejemplos en latín, “*Canon delicti*” (Valenzuela 2008: 112) y “*Sursum corda*” (Valenzuela 2008: 20); en griego, “*Byblos*” (Jiménez Emán 2005: 104); en francés, “*L’ecole du regard*” (Valenzuela 2008: 107) y “*Vive la grandeur!*” (Roas 2007: 103); en inglés, “*Good morning, good morning, good...!*” (Millás 2000: 226); o en italiano, “*Il Maestro*” (Neuman 2000: 27-28). Como ocurre con todo rasgo, algunos autores lo utilizan con mayor fruición que otros, convirtiéndolo casi en una marca de que define su libro. Este sería el caso de la forma de titular de Fernando Iwasaki en *Ajuar funerario*, que en más de una ocasión utiliza otro idioma en este paratexto: “*Animus, finibus*” (Iwasaki 2004: 20), “*Monsieur le revenant*” (Iwasaki 2004: 32) o “*A mail in the life*” (Iwasaki 2004: 62).

Este tipo de títulos, además de con la búsqueda de la originalidad, entronca con uno de los rasgos del microrrelato: la necesidad de la recepción por parte de un lector avezado y con cierta cultura. En la mayoría de los casos, el título en otro idioma, como cualquier otro, se relaciona estrechamente con el texto, de tal forma que sólo la correcta comprensión de este paratexto permite realizar una correcta descodificación del mensaje literario. Si el lector no entiende el idioma en el que está el título, posiblemente le costará comprender el texto en toda su dimensión. Un ejemplo de la relación que se establece entre ambos elementos en este tipo de títulos en otro idioma lo encontramos en el citado microrrelato de David Roas “*Vive la grandeur!*”; la lectura de la narración nos muestra que esa “grandeza” a la que alude el título es en realidad la erección de un ajusticiado que hasta ese momento no había sentido voluptuosidad alguna.

La originalidad era una de las razones que, según hemos defendido en los párrafos anteriores, fundamentan la utilización de otros idiomas en los títulos de los microrrelatos. Este rasgo también define una gran parte de estos paratextos, que, si bien utilizan con frecuencia ciertas estructuras, también optan en ocasiones por utilizar elementos como las figuras retóricas o los actos de habla para sorprender y atraer al lector. Dentro de esta tendencia de títulos que trasgreden los cánones de este paratexto, repasaremos a continuación un grupo de lo que podemos definir como rarezas, es decir, títulos, que por una causa u otra, son la expresión de una manera de titular poco habitual en la minificción. Este grupo constituye un cajón de sastre, ya que en él repasaremos heterogéneas formas de ofrecer una alternativa a la forma más habitual de titular.

En primer lugar tenemos que referirnos a la propia negación del título, es decir a aquellos microrrelatos que carecen de este paratexto. Encontramos algún caso en nuestro corpus de autores que recurren a la sincrética fórmula que encabeza un minicuento de Luisa Valenzuela: “Sin título” (Valenzuela 2008: 99). A pesar de la hiperbrevedad de nuestro género y de que muchos de los volúmenes están compuestos por un número considerable de narraciones independientes, los autores de minificción, conscientes de la importancia del título, no suelen dejar sin encabezamiento a ninguno de sus textos. Una excepción a esta tendencia la encontramos en el libro *Las huellas del equilibrista* de Antonio Fernández Molina. Los microrrelatos tomados de las obras *En Cejunta y Gamud y Pompón* carecían en su publicación original de título, por lo que José Luis Calvo Carilla, el editor de la colectánea, decidió encabezarlos con la primera frase. Se trata de un recurso habitual en otros géneros, como en la poesía, pero del que no tenemos muchos ejemplos en la minificción.

Otro caso de microrrelatos que, si bien no carecen de título, éste apenas ofrece información al lector, son aquellos que muestran el orden de aparición de cada narración en el volumen. El ejemplo más significativo en nuestro corpus, y en la minificción hispánica, lo encontramos en el libro *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Este volumen está compuesto por cuarenta y cuatro textos, cada uno de los cuales va encabezado por un número romano, de tal forma que podemos leer del “I” al “XLIV”. Este tipo de títulos ordinales no son muy habituales en nuestro corpus, salvo en el caso de los minicuentos que forman parte de una serie fractal y que en muchas ocasiones comparten título, acompañado por un número que marca su orden.

Otro tipo de rarezas que podemos encontrar en los títulos de la minificción están relacionadas con la extensión de los paratextos. Ya hemos señalado que la tendencia

habitual es hacia la brevedad, pero no en mayor medida que en otros géneros. Algunos autores rompen de manera contundente con esta tendencia, creando títulos extensos por distintas razones. Conocido es el microrrelato de Luisa Valenzuela cuyo texto está formado por dos palabras, mientras que el título se extiende en varias líneas: “El sabor de una medialuna...” (Valenzuela 2008: 26). Esta misma autora incluye en *Juego de villanos* otro título extensísimo, pero en este caso no se trata de una inversión con la extensión del texto, que tiene una longitud mayor. El título de este microrrelato es el siguiente: “Derechos de la mujer sobre los pavos, las gallinas y demás aves de corral exceptuando los gallos (y sus implicaciones en la vida doméstica)” (Valenzuela 2008: 65).

Hasta ahora hemos visto algunos de los rasgos textuales más comunes en los títulos de la minificción hispánica. Antes de proponer nuestra taxonomía, nos ocuparemos de algunas de las funciones concretas que pueden tener los títulos de los microrrelatos en relación con los textos. Como ya hemos señalado, entre ambos elementos se establece una relación dialéctica de gran importancia para la correcta comprensión de la narración por parte del lector. El título adelanta parte de la información que el receptor encontrará en el relato, pero la elección de estos datos para su ubicación en el paratexto es muy significativa. Por un lado señala de manera implícita la relevancia de lo anunciado en el título, que se convierte en una llamada de atención al lector para que focalice su atención sobre ello. Pero los autores juegan a menudo con esta convención, proponiendo pistas que a menudo son erróneas. A continuación nos detendremos en tres de las funciones principales que podemos encontrar en los títulos de la minificción: la ubicación espacial o temporal del relato, la focalización sobre uno de los personajes y la relación dialéctica con el final del relato. Iremos poniendo ejemplos de paratextos en los que se puede observar la relevancia de cada una de estas tres finalidades.

Comencemos por aquellos títulos que ofrecen información al lector sobre el lugar en el que se desarrolla la acción o sobre cualquier elemento temporal. Como analizaremos más adelante, la descripción del cronotopo suele realizarse de manera concisa, en consonancia con la naturaleza hiperbreve del género. Los narradores no ofrecen más información sobre el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la acción que el necesario, e incluso en muchas ocasiones apenas tenemos referencias a ambas dimensiones porque carecen de relevancia en la trama, por lo que son prescindibles. Por ello, cualquier cita al espacio o al tiempo en los microrrelatos es trascendente, ya que,

por un lado, evita que en el texto el narrador tenga que explicitar ese contexto y se concentre en la evolución de la trama, y, por otro, porque, al incluir esas referencias en el frontispicio del relato, el autor muestra la importancia que van a tener en la narración.

Veamos algunos ejemplos concretos de referencias espaciales, las más comunes: “En el confesionario” (Aparicio 2006: 83), “Cementerio” (Lagmanovich 2007: 105), “Palomeras de San Roque” (Otxoa 2006: 25) o “Costa Da Morte” (Merino 2007: 110). Como vemos, en los dos primeros casos se utilizan sendos nombres comunes, pero de una significación muy acusada. En los otros dos microrrelatos el título emplea nombres propias, uno inventado y el otro real, pero que nos dicen más bien poco del relato (sobre todo Palomeras de San Roque). En cuanto a la relación dialéctica que los títulos espaciales establecen con el texto, podemos señalar dos casos: los que aclaran, al menos en su ubicación, una trama ambigua; y los que presentan una ambivalencia que la lectura concreta. Un ejemplo de lo primero lo tendríamos con “Peluquería” (Britto García 2004: 99) de Luis Britto; mientras que el título ambiguo lo utiliza Luciano G. Egido en “Incidente fronterizo” (G. Egido 2004: 21). Menos habituales son las referencias temporales, tanto en el texto como en el título, aunque encontramos ejemplos como “23:24” (Neuman 2000: 42-43). Más significativa es la ubicación temporal que hay en los títulos de dos series fractales de *La glorieta de los fugitivos* y cuyos minicuentos se van ubicando, como anuncian los paratextos, en cada una de las horas de la madrugada o en cada estación del año.

Parecida labor cumplen los títulos que se refieren a uno de los personajes del relato; como los que acabamos de reseñar, adelantan un elemento sobre el que focalizan la atención del lector. En un género tan breve como el minicuento, los autores suelen incluir en sus narraciones un número muy limitado de personajes; la cita al protagonista en el título no sirve tanto para que el lector sepa quién es el principal, como para que se fije en él o en un rasgo de su personalidad que adquirirá especial relevancia en la trama. Ejemplos de esta descripción previa de los personajes los tenemos en títulos como “Un hombre de principios” (Roas 2007: 104), “Un caballo inteligente” (Aparicio 2006: 67) o “El mascullador” (Barros 2006: 26). Más adelante, al proponer nuestra taxonomía, nos ocuparemos con más detenimiento de aquellos títulos en los que aparecen personajes.

Esa relación dialéctica que se establece, como venimos señalando, entre el título y el texto, adquiera a veces especial relevancia cuando se vinculan los dos extremos de los microrrelatos: el paratexto y el final. La conclusión de la narración adquiere en la minificción unos rasgos propios, diferentes a los otros géneros, y una importancia

supina. En ocasiones el título actúa como un opuesto al final, o bien adelanta algo que el lector sólo comprenderá al terminar la lectura del texto. En el capítulo dedicado a las fórmulas de inicio y final en el relato hiperbreve nos detendremos en esta relación, pero ahora citaremos algunos ejemplos de títulos que entroncan directamente con el final del relato. El encabezamiento de “Una deuda saldada” (Aparicio 2006: 50) de Juan Pedro Aparicio hace referencia a la última acción del relato, un padre venga a su hija violada, y a las palabras que en ese momento profiere el protagonista. En otras ocasiones, esta relación dialéctica se estructura de tal forma que el relato es la respuesta a la pregunta lanzada por el título: “¿El terror no tiene forma? (Variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)” (Roas 2007: 73). Otro ejemplo de esta vinculación la encontramos en “La inspiración” (Navarro 2000: 147-148), título que define la última acción del relato, obviando el resto.

Una vez repasados los rasgos principales de este paratexto en la minificción, acabaremos su estudio proponiendo una tipología propia. Debemos dejar claro desde el principio que pretendemos realizar una taxonomía útil para la definición del título en este género pero que no buscamos que sea absoluta, algo muy difícil de conseguir. De todas formas hemos intentado que sea lo más amplia posible, para poder incluir en alguno de los seis tipos la mayor parte de los títulos. También debemos señalar que pueden existir paratextos que pertenezcan de manera simultánea a varios grupos; nosotros optaremos, en estos casos, por incluirlos en aquel al que mejor se acomode la significación del título. Nuestra tipología de títulos en la minificción está compuesta por seis grupos: referenciales, intertextuales, onomásticos, frases hechas, genéricos y catafóricos. A continuación vamos a ir definiéndolos uno por uno, analizándolos y poniendo ejemplos tomados de nuestro corpus.

El primer tipo es el que hemos llamado “referencial”, término que tomamos de la ya citada taxonomía de Levinson (en Celaya García 2004: 63). Se trata de aquellos títulos que se refieren, de manera aparentemente neutra, a un elemento del texto, como un personaje, una situación o un espacio, importante en la trama. Decimos que son aparentemente neutros porque, como ocurre con todos los títulos y de manera más acusada con los de la minificción, ofrecen una focalización sobre algún aspecto del texto que el autor considera de gran importancia. Se trata del grupo de títulos más amplio y menos definido, ya que podríamos considerarlo como un cajón de sastre en el que incluir aquellos paratextos que no poseen las características del resto de tipos. También es el grupo más numeroso en nuestro género, por lo que es sencillo poner

ejemplos de nuestro corpus como “Talento natural” (Roas 2007: 59), “Punto de vista” (Romano 2008: 22) o “La luna en estío” (Ibáñez 2008: 73).

Mucho más significativo es el segundo tipo de título que encontramos en la minificción: el intertextual. Se trata también de un grupo que puede entrar en conflicto con el resto, ya que en él encontramos títulos con las características de otros tipos. Sin embargo, creemos que debemos incluir en nuestra taxonomía aquellos paratextos en los que haya una referencia a otra obra literaria por su gran significación. Ya hemos ponderado la importancia que posee la intertextualidad en el microrrelato, género con una tendencia acusada a la parodia de textos clásicos. Este recurso también aparece en los títulos y lo hace con la misma intención aunque con una finalidad diferente. Decimos que la intención es la misma, incluir una referencia a una obra anterior conocida por el lector, pero que la finalidad de esta clase de títulos difiere del texto, porque a la vez que esa referencia externa, intertextual, existe, como en todo paratexto, una referencia interna, cotextual, al relato. Por ello creemos que los títulos intertextuales se mueven siempre por una doble fuerza, centrípeta y centrífuga, lo que los convierte en un elemento polisémico y muy expresivo.

La gran cantidad de microrrelatos intertextuales hace que este tipo de títulos también sea muy frecuente en la minificción hispánica. Estamos ante un corpus de grandes dimensiones que dividiremos para realizar un análisis más certero. En primer lugar podemos hacer la misma clasificación que la que hicimos en el capítulo dedicado a la intertextualidad en el minicuento, distinguiendo las referencias literarias de las no literarias. Por otro lado, podemos hacer una taxonomía propia de los títulos, y que depende de su relación con el texto; de esta forma distinguiríamos aquellos paratextos en los que existe una referencia explícita al hipotexto de los que esa indicación es más implícita.

En el primero de estos casos, por el que empezaremos nuestro repaso a los títulos intertextuales, este paratexto adelanta la referencia a otra obra literaria que existe en la narración. La función de este tipo de títulos es la de indicar al lector el hipotexto cuyo conocimiento ha de manejar durante el relato o, en las ocasiones en las que la referencia en el texto es más ambiguo, aclarar la obra a la que hace referencia. Veamos algunos ejemplos de este tipo de título intertextual explícito en los que se toman fragmentos de, respectivamente, un poema de Quevedo, el cuento “Caperucita Roja” y la Biblia: “Polvo enamorado” (Aparicio 2006: 133), “Para mirarte mejor” (Epple 2004: 40) o “El verbo se hizo carne” (Millás 2000: 321). En estos tres paratextos la referencia

es clara, pero en otros casos, los implícitos, los títulos son mucho más amplios y sólo la lectura del relato nos permite relacionarlos con el hipotexto. Así, detrás de “La última aventura” (Roas 2007: 99-100) se esconde una referencia al *Quijote*; “El idiota” (Jiménez Emán 2005: 67-68) alude al protagonista de un proverbio chino que se desautomatiza en el minicuento; y “Las inocentes víctimas de los caprichos divinos” (Denevi 2005: 20) define a Leda y la situación en la que Zeus la deja.

La mayoría de los títulos citados hasta ahora poseen una referencia intertextual a otra obra literaria, sin embargo, y como ocurría con los relatos, en los títulos también encontramos ejemplos en los que se toma un tópico o una obra de otra arte (interdiscursividad) o de textos no literarios. Entre los primeros podemos señalar: “Bodegón (naturaleza muerta)” (Navarro 2000: 135-136), “Blanca navidad” (Roas 2007: 101-102) o “Retrato de mujer sentada” (G. Egido 2003: 77-78). Como vemos en los títulos de Navarro y Egido, en algunas ocasiones se utilizan las fórmulas habituales de titular de otras disciplinas artísticas como la pintura. Entre las referencias a textos no literarios encontramos una gran variedad que es una nueva muestra del carácter fagocitador del microrrelato, que utiliza elementos tanto de la alta como de la baja cultura. De esta forma, se toman en los títulos textos que recuerdan a las corridas de toros, “4 príncipes 4” (Valenzuela 2008: 55-59), una sección de un periódico, “Fallecidos ayer en Madrid” (Millás 2000 338-341), o un trabalenguas, “Tres tristes timbrazos” (Valenzuela 2008: 101).

El tercer tipo de títulos es aquel en el que el autor incluye una referencia, explícita o no, a uno de los personajes del microrrelato; hemos decidido llamar a esta clase de paratexto título “onomástico”. Ya hemos comentado anteriormente la importancia que poseen las referencias a los protagonistas de los minicuentos, ya que actúan como focalizadores de la atención hacia ellos. Podemos distinguir dos clases de títulos onomásticos: aquellos que indican el nombre propio del personaje y aquellos que los definen con alguna de sus cualidades. Entre los primeros podemos citar, por ejemplo, a “Nietsekmorf” (Jiménez Emán 2005: 13-14), “Narcisa” (Valenzuela 2008: 68) o “Nicolasio” (Merino 2007: 157). Mucho más frecuentes son los microrrelatos en los que se define algún rasgo físico, psicológico o la profesión de los protagonistas. Entre estos están “La mujer de blanco” (Iwasaki 2004: 26), “La niña feroz” (Vique 2006: 29) o “El eremita” (Olgoso 2007: 53-55). Este tipo de títulos onomásticos muestran cómo a menudo los microrrelatos se construyen, desde el título, alrededor de un personaje, algo que estudiaremos con mayor profundidad en capítulos posteriores.

El siguiente grupo de títulos estaría formado por aquellos que utilizan una frase hecha, un refrán o una lexicalización para reproducirla o modificarla. Se trata, en cierta manera, de una variante de los títulos intertextuales, y cumplen una función similar a la de estos: utilizar un conocimiento compartido por todos los lectores. Se consigue así una de las funciones básicas de todo título: llamar la atención del lector introduciendo un elemento inesperado o poco habitual en estos paratextos. Entre los títulos que reproducen tal cual las lexicalizaciones podemos citar: “Cayeron como moscas” (Aparicio 2007: 63) y “Nunca segundas partes fueron buenas” (Aparicio 2007: 151) de Juan Pedro Aparicio, “Sólo se vive una vez” (Ibáñez 2008: 86-89) o “Genio y figura” (G. Egido 2003: 65-66). El otro grupo, el formado por la modificación o el recorte de refranes o frases hechas, se adecúa perfectamente a uno de los rasgos propios de la minificción: el carácter lúdico y trasgresor. Ejemplos de esta segunda perspectiva serían: “Ni colorín ni colorado” (Merino 2007: 133-134) o “... de cocodrilo” (Romano 2008: 21).

El tipo de título genérico es una clase muy habitual en la literatura. Desde siempre este paratexto ha tenido entre sus funciones ubicar el texto dentro de uno de los cauces taxonómicos literarios. No es inhabitual encontrar referencias como la que incluye Fernando de Rojas, por poner sólo un significativo ejemplo, en el título de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En el caso de la minificción, una forma literaria definida por su indefinición y su mezcla genérica, es normal que los autores ubiquen su texto mediante el título. Sin embargo son pocos los autores que explicitan la pertenencia de su narración al microrrelato, algo que es más habitual en la portada del libro o en las poéticas de los literatos. Esto quizá se deba a la reciente aparición de los términos más utilizados, de los que aún se reconoce su carácter de neologismo. Por ello, es mucho más corriente que la referencia genérica en el título nos remita a formas literarias de mayor tradición. Existen entre esta amplia nómina casos que remiten al tipo de texto: “Diario de Pesca” (Ibáñez 2008: 20-21), “Diálogo en un bar” (Jiménez Emán 2005: 100-101) y “Crónica Roja” (Britto García 2004: 118). Otros entroncan a la narración brevísima, por su temática, con géneros más tradicionales: “Vodevil griego” (Denevi 2005: 59-61), “Leyenda” (Merino 2007: 77), “Cuento de navidad” (Millás 2000: 216-217), “Bestiarios” (Romano 2008: 59) o “Pequeña fábula” (Lagmanovich 2007: 102).

Concluiremos nuestra taxonomía con un grupo de títulos muy concretos y abundantes en el microrrelato: los catafóricos. Con este nombre definimos aquellos

paratextos compuestos por una frase que se repite después en el texto. Se trata de un tipo de título que aparece en otros géneros pero que en la minificción adquiere una especial relevancia. A lo largo de todo este capítulo estamos repitiendo la especial importancia que tienen los títulos en nuestro género y la relación estrecha que los une con los textos. Una manera muy eficaz de entroncar ambos elementos es utilizar un fragmento del relato como título, de tal forma que esta frase actúa como una especie de lema definidor del relato sobre el que el autor intenta focalizar la atención del lector. La elección de una frase concreta no es un acto trivial, sino que muestra la relevancia dada a ese trozo del texto. En otras ocasiones no se elige un fragmento por su significación, sino por ser una oración llamativa u original, otra de las finalidades de los títulos como venimos señalando.

En nuestro corpus encontramos bastantes ejemplos de este tipo de título, que a priori podría parecer poco común. La repetición de la frase del paratexto se suele realizar hacia el final del relato, convirtiendo en circular la narración al comenzar (con el título) igual que acaba. Ejemplos de ello lo tenemos en “El cazador genuino” (Merino 2007: 34-35), “Y no es broma” (Barros 2006: 47) y en varios articulentos de Millás: “Así nos va” (Millás 2000: 31-32), “Nos gusta” (Millás 2000: 42-43) y “Ojalá me alcance” (Millás 2000: 87-88). También son habituales la repetición del título al inicio del microrrelato, con casos como los de “Como Ulises” (Shua 2007: 62), “Un gato se pasea” (Jiménez Emán 2005: 16) o “Para hacerse invisible” (Fernández Molina 2005: 207). Muy significativos son los títulos catafóricos que se repiten varias veces durante el relato, formando así una especie de estribillo. Éste sería el caso de “Comprende a tu enemigo” (Britto García 2004: 152), que se repite al inicio y, con un ligero cambio, al final del relato, y sobre todo en “Si mi cabeza cae” (Olgoso 2007: 49-51) y “Los reconocerás” (Olgoso 2007: 23-24) de Ángel Olgoso. En estos dos últimos textos el título se repite al inicio de todos los párrafos, excepto en el último de “Los reconocerás”, construyendo así una estructura anafórica que provoca un ritmo habitual en la poesía, pero también utilizado, por su eficacia, por muchos autores de minificción.

Hasta aquí nuestro repaso al título en el microrrelato. Creemos que hemos analizado de manera integral este paratexto y sus tipos y que hemos dejado constancia de las funciones que desempeña en la minificción. También hemos venido reiterando que se trata de un elemento de gran importancia en un género como el nuestro que tiende a la concisión y la brevedad extrema. Podríamos formular una ley que dijera que la importancia de un título es inversamente proporcional a la extensión del texto que

acompaña. Sabemos que es arriesgado hacer generalizaciones como ésta en Literatura, porque cada obra es un mundo, aunque sí es cierto que los títulos de la minificción suelen tener mayor densidad semántica que los de otros géneros.

Concluiremos este capítulo con un breve acercamiento al resto de paratextos que encontramos en la minificción. Dejaremos para más adelante aquellos elementos paratextuales de los libros (títulos, prólogos, epílogos) para centrarnos en los que acompañan a los microrrelatos. Repasaremos la presencia en este género de los subtítulos, dedicatorias y citas de otros autores o epígrafes, así como de las imágenes que, en algunas ocasiones, acompañan a los textos. De manera general podemos afirmar que la utilización de estos paratextos por parte de los autores de minificción es muy desigual: existen autores que emplean con fruición los subtítulos o las citas de otros escritores como preliminar de su texto, mientras que en otros casos no encontramos ningún ejemplo. Al igual que ocurría con los títulos, estos elementos liminares han de ser tenidos muy en cuenta por la extrema brevedad de los minicuentos, que hace que cualquier elemento paratextual adquiera mayor significación.

Comenzaremos con los subtítulos, paratexto muy ligado al título, ya que normalmente actúa para aclarar o concretar algo de lo expuesto en él. Son muy poco habituales en la minificción, pero encontramos algunos ejemplos en nuestro corpus como los que veremos a continuación. Hipólito G. Navarro incluye un subtítulo con rima interna que no aclara, sino todo lo contrario, un título ya de por sí intrincado: “Ecosistemas, biotopos, hábitats y desahucios (las relaciones tróficas y catastróficas)” (Navarro 2000: 127-129). También entre paréntesis, la forma más habitual, va el subtítulo genérico que inserta José María Merino en “El efecto iceberg (ensayo)” (Merino 2007: 85), en el que alude al género discursivo que imita el texto. Otra función, la de definir el texto como un tributo a otro autor, es la que posee este subtítulo de Antonio Fernández Molina: “Son líneas (Homenaje a Rodenbach)” (Fernández Molina 2005: 241).

Pero, sin duda, el autor de nuestro corpus que de manera más conspicua utiliza los subtítulos es David Roas en su libro *Horrores cotidianos*, donde encontramos varios ejemplos de títulos acompañados por este paratexto. Normalmente los subtítulos de Roas tienen como finalidad adelantar la relación intertextual que va a establecer el relato con la obra de otro autor. Este sería el caso de “Horrores cotidianos (La primera versión que escribió Monterroso)” (Roas 2007: 71), “¿El terror no tiene forma? (variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)” (Roas 2007: 71) o de “Homo

crisis (cuento derridiano)” (Roas 2007: 74). En otras ocasiones los subtítulos actúan como indicios sobre el texto: “Mecánica y psicoanálisis (un futuro cercano)” (Roas 2007: 57-58) o “¿Cuánto cuesta un kilo de carne? (Aritmética aplicada)” (Roas 2007: 51).

Muy irregular es también la presencia de las dedicatorias que acompañan a los microrrelatos, habituales en algunos autores, inexistentes en otros. En la mayoría de los casos estos paratextos suelen carecer de interés literario, puesto que el autor brinda el minicuento a un amigo por razones puramente personales. Sin embargo, en algunos casos las dedicatorias no van destinadas a conocidos, sino a otros escritores, por lo que su relevancia aumenta. Este sería el caso, por ejemplo, de “Alabama” (Roas 2007: 29), relato que David Roas dedica a William Faulkner, autor cuyas narraciones inspiran el ambiente del relato hiperbreve del autor barcelonés. También es habitual que los narradores dediquen sus microrrelatos a otros autores de minificción o a especialistas en este campo, incluyendo así su obra en un contexto muy delimitado. Ejemplos de ello lo tenemos en textos de Luisa Valenzuela o José María Merino; la primera dedica “Serie 201” (Valenzuela 2008: 113-116) a David Roas y “Corazón I” (Valenzuela 2008: 90) a la profesora Irene Andres-Suárez. Merino hace algo similar con su serie “Diez cuentines congresistas” (Merino 2007: 223-231), dedicados a autores y especialistas participantes en el IV Congreso Internacional de Minificción. Otro caso significativo, ya que influye en la lectura del texto, lo encontramos en “Créame” (Barros 2007: 35), microrrelato de Pía Barros encabezado por una dedicatoria a la presidenta chilena Michelle Bachelet y cuyo argumento se puede leer, gracias a esta pista, como una fábula política.

Al igual que sucedía con las dedicatorias a otros escritores, los epígrafes muestran de manera explícita la filiación del autor con otros literatos. Esta utilización de citas tomadas de otras obras literarias se puede ver también como una visión complementaria, elegida por el autor aunque no escrita por él, al tema elegido en la narración. De nuevo encontramos en nuestro corpus una incidencia menor en la utilización de este tipo de paratextos, aunque existen, por supuesto, excepciones. La más llamativa es la del libro *Cuentos del lejano oeste* de Luciano G. Egido, en la que todos y cada uno de los relatos, tanto los microrrelatos como los cuentos, van encabezados por un epígrafe. Todas las citas escogidas por Egido están estrechamente relacionadas con la temática de su narración y suelen pertenecer a obras de clásicos de la Literatura como Borges, Pessoa o Faulkner.

La presencia del resto de paratextos en los microrrelatos de nuestro corpus es

ínfima. Sin embargo, creemos que todos ellos poseen una gran significación por la concisión extrema del género. Así, cuando Andres Neuman indica la fecha en la que escribió “La convocatoria” (Neuman 2000: 23) o Pía Barros apunta el lugar donde creó “Sin claudicar” (Barros 2007: 14), nos están ofreciendo más datos que consideran relevantes para la recepción del relato.

Mención aparte merece la inclusión de imágenes como paratexto en el microrrelato. En primer lugar debemos señalar que se trata de un mecanismo muy habitual en los blogs en los que se publican este tipo de textos. Los autores de las bitácoras seleccionan dibujos o fotografías relacionadas directamente con el minicuento, actitud que responde a una estrategia habitual en los blogs. En la minificción hispánica contemporánea tenemos un caso muy destacado de esta tendencia de unir texto e imagen en *Cuentos del libro de la noche* (2005) de José María Merino. Todos y cada uno de los textos de este libro van acompañados por la reproducción de una fotografía, un cuadro o un dibujo, que cumple una importante función en la recepción del relato tal y como ha estudiado Irene Andres-Suárez (Andres-Suárez 2008c). Sin embargo, los microrrelatos de este volumen que se incluyen en la antología de Merino que hemos incluido en nuestro corpus, *La glorieta de los fugitivos*, ya no van acompañados de este elemento paratextual. Presumimos que se trata de una decisión editorial, y lamentamos la pérdida en este volumen de unas imágenes que completaban el sentido de las narraciones.

Hasta aquí el análisis de los paratextos en la minificción, elementos de vital importancia, especialmente los títulos, en un género tan breve como éste.

4.5.2. EL INICIO Y FINAL

Dos de las preocupaciones que asaltan a todo escritor son el miedo a la página en blanco y la responsabilidad ante el punto y final. El primero está causado por las inseguridades que suelen tener los artistas cuando comienzan una nueva obra, que se manifiesta, en el caso de los escritores, en el momento de tener que comenzar la redacción del texto. El punto y final también causa no pocos quebraderos de cabeza a los literatos, que han de dar por acabado su texto de tal forma que quede configurado como un todo unitario. Pero, además de por estas razones que atañen directamente a la conciencia artística de los escritores, el inicio y el final de toda obra literaria poseen *per se* una importancia suma. Se trata del, respectivamente, lugar de entrada y de salida al mundo ficcional que el literato dispone en su obra y al que el lector accede, por lo que su importancia es alta. Así lo han entendido muchos críticos, como por ejemplo Rolf Eberenz, para quien “al igual que la apertura, la parte final del cuento suele considerarse un lugar privilegiado en la topografía del discurso narrativo” (Eberenz 1989: 227).

Si, como vemos, la relevancia de ambos es fundamental en todo texto literario, en el microrrelato, objeto de nuestro análisis, lo es aún más si cabe. Como venimos defendiendo a lo largo de todo este trabajo, la extrema brevedad de este tipo de narraciones implica un aumento en la significación de todo elemento presente en el relato. El autor de minificciones es, por encima de todo, un “elector”, en el sentido de que ha de discriminar qué es fundamental para el texto y qué no, para disponer tan sólo lo primero con el objetivo de lograr así la necesaria concisión. Esto determina la alta densidad semántica de todas y cada una de las partes de los relatos hiperbreves, que han de tener una función muy meditada por el autor si éste desea que el texto sea eficaz. Ya veíamos en el capítulo anterior la importancia que tenía el título en este género; en éste nos detendremos en el análisis del inicio y del final de los microrrelatos hispánicos.

Hemos decidido estudiar ambos de manera conjunta por la estrecha relación que les une, ya que están situados en los extremos opuestos de todo relato. Esto los convierte en dos momentos de gran relevancia para la trama y de funciones, aunque pueda parecer lo contrario, similares. Además, en los minicuentos es bastante habitual que la apertura remita al cierre y viceversa. También cumplen una función fundamental en la estructura de la narración y en la disposición de la trama, como comprobaremos en un capítulo posterior. Como en el resto de los apartados dedicados a los rasgos formales

del microrrelato, comenzaremos con un repaso a las teorías sobre el inicio y el final que se han realizado de manera general en la literatura y de manera particular en la minificción. Seguiremos con el objetivo de este capítulo: el análisis de las fórmulas de apertura y cierre más habituales en el microrrelato, basándonos en ejemplos tomados de nuestro corpus. Finalizaremos con las conclusiones que este análisis nos depara.

Como ocurría con la teoría del título, no es muy vasta la bibliografía teórica que, de manera particular, se ha ocupado del inicio y del cierre en la literatura y más concretamente en los textos narrativos. A pesar de ello existen varias obras que se ocupan de este asunto, especialmente de los finales, que nos servirán para ofrecer algunas reflexiones teóricas y taxonómicas que aplicaremos, cuando sea oportuno, en nuestro estudio del inicio y del final en el microrrelato.

Se ha convertido en un lugar común el identificar cada parte del relato con una función distinta. A pesar de que esto es casi siempre así, Enrique Anderson Imbert ofrece una aclaración a este respecto con la que estamos totalmente de acuerdo: “Porque para mí un cuento tiene, sí, principio, medio y fin, pero no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace” (Anderson Imbert 1992: 101). Este planteamiento lo podemos aplicar especialmente en el microrrelato, como veremos en el capítulo dedicado a la estructura. Partiendo de esta premisa general de Anderson Imbert, comenzaremos con el estudio del inicio de los relatos, tema menos desarrollado por la crítica especializada que el de los finales.

Aunque, como señala Enrique Anderson Imbert, no debemos identificar el principio de un cuento con la exposición de su argumento, casi siempre los comienzos de los relatos actúan como tales. El propio teórico y escritor argentino reconoce que en los “cuentos bien hechos” (término del que reniega) los inicios 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.

Una de las fórmulas más habituales para comenzar un relato es el llamado “inicio *in media res*”, citado por Horacio en su *Ars poetica*. Este tipo de apertura se caracteriza porque la trama comienza en mitad de la fábula. Se opone al “inicio *ab ovo* o *ab initio*” en el que el relato sigue el orden cronológico de la fábula. La apertura *in media res* ha sido muy utilizada en la narrativa, como veremos más adelante en el caso de la minificción, y sus rasgos singulares han sido puestos de manifiesto por los críticos

que se han ocupado del comienzo de los relatos. Boris Tomachevski lo define como “comienzo inesperado o *ex abrupto*” (Tomachevski 1982: 189). Rolf Eberenz, en su *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (1989), señala que en este tipo de aperturas los escritores utilizan pronombres personales y demostrativos con un valor anafórico, ya que hacen referencia a algo anterior (Eberenz 1989: 224-225). Sin embargo, este especialista defiende que esta apertura es en realidad catafórica, ya que no puede remitir a algo que preceda al inicio del texto, porque no hay nada, sino que tiene que remitir a elementos posteriores del relato donde el lector encontrará a lo que el inicio hace referencia. También se ocupa de la posición en la que el autor sitúa al lector en este tipo de inicios Arturo García Ramos, en su análisis del inicio y el final en los cuentos de Julio Cortázar. Este especialista apunta que en ellos “se narra como sobreentendiendo la historia, como dando por sentado que el lector la conoce y con ello consigue meterlo por completo en el relato, lo sitúa temporalmente en la mitad (“*in media res*”) como si el lector llevara ya ese tramo de la lectura.” (García Ramos 1985: 51). Define García Ramos los comienzos de los relatos de Cortázar como “anticipativos”, ya que en ellos “se sitúa al lector en un momento que no es el principio de la fábula” (García Ramos 1985: 50).

Mayor interés ha despertado el estudio por parte de la crítica especializada de los finales de los relatos. Estudios como el clásico de Frank Kermode o el más reciente de Marco Kunz han clarificado mucho el panorama en torno al cierre de la obra literaria. Kermode expresa muy bien, en su libro *El sentido de un final* (1966), la significación que tienen los finales, en este caso para los lectores, como culminación de un texto: “No podemos aceptar que se nos niegue un final: uno de los grandes encantos de los libros es que tengan que terminar” (Kermode 1983: 32). 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” (en Anderson Imbert 1992: 163).

Tras el libro de Kermode, existe una obra publicada hace pocos años pero que ya se ha convertido en un hito en el estudio de los cierres de los textos narrativos: *El final de la novela* (1997) del suizo Marco Kunz. Este monográfico, que se centra en las novelas españolas del último siglo, nos servirá de guía en los próximos párrafos de este breve acercamiento teórico a los finales. Lo primero que hace Kunz es delimitar la terminología asociada a este campo de estudio, de tal forma que distingue entre cierre, desenlace, acabamiento y clausura. Según este crítico, el cierre sería “el final del texto”,

el desenlace “el final de la historia narrada”, el acabamiento “el estado definitivo de una obra que su autor considera como terminada”, y la clausura “el carácter completo y satisfactorio de la obra en cuanto entidad estética” (Kunz 1997: 19). Entre estos términos, a Kunz le interesa sobre todo que quede clara la diferencia entre los dos primeros; vuelve a ello más adelante para señalar que: “al contrario del cierre, el desenlace no se sitúa necesariamente al final del discurso narrativo” (Kunz 1997: 41). El desenlace sería lo que otros teóricos, como por ejemplo Rolf Eberenz (Eberenz 1989: 232), llaman el “clímax” del relato.

En la sección de su monográfico dedicada a la “técnica del final”, Marco Kunz apunta los distintos recursos terminativos que podemos encontrar en los relatos, poniendo ejemplos de cada uno de ellos tomados de su corpus de novelas en lengua española. Distingue entre los aspectos exteriores (“éticos”) y los interiores (“émicos”); entre los primeros señala los recursos tipográficos, los paratextuales u otros no paratextuales como las referencias metanarrativas (Kunz 1997: 136). Entre los aspectos interiores del texto que configuran los desenlaces estarían el cambio de modo discursivo, los recursos epilogales, efectos acústicos o visuales, recursos estilísticos, retóricos o de circularidad (Kunz 1997: 137-142). En relación a ello, Kunz afirma que “lo que crea el *“sense of an ending”* no es el uso de un determinado recurso técnico, sino la acumulación en el cierre de varios elementos dotados de un valor final” (Kunz 1997: 131-132). Otro aspecto interesante que señala Kunz de los finales de la novela y que se pueden aplicar a otros géneros narrativos, como él mismo reconoce (Kunz 1997: 381), es el cuestionamiento que hace de la dicotomía “final abierto” y “final cerrado”. Si bien no la rechaza, porque responden a dos tendencias de los finales de la novela, cree que “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).

Al igual que señalamos con el inicio, existen varios tipos de finales en los relatos. Veamos algunas tipologías, que nos servirán de guía para nuestro estudio de los cierres en la minificción hispánica. Anderson Imbert, tras indicar las clases de inicios, apunta seis formas de finalizar los relatos “bien hechos”, es decir, los que siguen las pautas canónicas del género. Diferencia entre finales terminantes (se soluciona el conflicto), problemáticos (no se soluciona), dilemáticos (hay dos soluciones),

promisorios (se sugieren varias posibilidades), invertidos (la actitud del protagonista es opuesta a la inicial) y sorprendivos (Anderson Imbert 1992: 99). Juan Paredes Núñez realiza una taxonomía similar, diferenciando entre desenlace normal, sugerido, anticipado, inesperado y cortado (en Eberenz 1989: 228-229).

Tras este repaso a la obra de varios especialistas en el tema, nos detendremos ahora en las principales aportaciones de los teóricos del microrrelato sobre la importancia del inicio y del cierre en el género. Encontramos una tendencia general en estos especialistas a la ponderación de la relevancia tanto del comienzo como del final, basándose para ello, como en el caso del título, en el hecho de que la hiperbrevedad del género confiere a todos los elementos una gran importancia. A continuación, y por separado, veremos las posturas teóricas más repetidas sobre cada una de estas dos partes del relato hiperbreve.

Muchos de los teóricos de la minificción que se han detenido en el comienzo del relato han señalado la importancia del inicio *in media res* en el minicuento. David Lagmanovich, que se ha ocupado en varias ocasiones de este asunto, ha señalado que este tipo de aperturas utilizan un deíctico falso o vacío, término que se refiere a aquellos deícticos que no tienen un referente explícito (Lagmanovich 2006a: 315). Según este especialista, el empleo habitual de esta clase de inicios hace que no haya muchas descripciones de los personajes o de otros aspectos de la narración en los minicuentos, ya que el inicio del relato se produce en un momento posterior al inicio de la acción (Lagmanovich 2006a: 45).

Un último aspecto que se ha apuntado con respecto al inicio del microrrelato lo entronca con la caracterización del final de este tipo de narraciones. Amanda Mars Checa defiende que entre los rasgos que definen al minicuento está la búsqueda por parte del autor de un inicio y de un cierre sorprendentes (Mars Checa 2002: 13). Sobre este tipo de comienzos poco se ha escrito, sin embargo, la utilización de la sorpresa en los finales de las minificciones es, sin duda alguna, una de las características más reseñadas de esta parte de los microrrelatos.

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. Algunos de los especialistas que han señalado la preponderancia de los finales sorprendivos en el minicuento han sido Francisca Noguero (Noguero 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). En la mayoría de estos casos, los teóricos se han limitado a señalar el fenómeno; veamos, para arrojar más luz sobre este mecanismo tan importante en la minificción, algunas indagaciones más profundas sobre el tema.

José Luis Fernández Pérez defiende que uno de los rasgos que definen al microrrelato es la derogación del pacto narrativo, mediante mecanismos entre los que están “las fórmulas de cierre que tienden a la ampliación de los espacios de ambigüedad” (Fernández Pérez 2005). Uno de los rasgos básicos del minicuento para este especialista es su “funcionamiento orientado al quiebre de expectativas”. Fernández Pérez señala, además, la dialéctica que se establece entre los inicios y los finales y la “alta referencialidad” de estos (Fernández Pérez 2005). José Luis González define con el término de “paralipsis” este mecanismo tan habitual en los microrrelatos que consiste en ocultar deliberadamente información hasta la conclusión (González 2006). Por su parte, Enrique Anderson Imbert, refiriéndose al desenlace sorpresivo en el cuento, lo enfoca desde otra perspectiva; para él el narrador no engaña, sino que cuenta una historia dándole más importancia a las apariencias que a las realidades (Anderson Imbert 1992: 164).

Además de poner énfasis en la preponderancia del final sorpresivo, la teoría de la minificción nos ha ofrecido también varias taxonomías de cierres y de fórmulas utilizadas en los remates de los microrrelatos. Luis Barrera Linares señala que además del final sorpresivo, existen otros dos cierres característicos del género: la moraleja o sentencia y el empleo de juegos lingüísticos (Barrera Linares 2002). Irene Andres-Suárez, por su parte, distingue entre los tipos de finales del microrrelato los siguientes: la inversión de expectativas (que provoca la sorpresa), que aflore algo que ha estado latente a lo largo del relato, los finales dobles y la ausencia de cierre (los llamados finales abiertos) (Andres-Suárez 2007). También repasa los mecanismos narrativos más habituales en los finales de los microrrelatos David Lagmanovich, que señala tres: la repetición (se reitera al final un elemento que ha aparecido en el texto), la inversión (cambia el estado de algo que había sido presentado antes) y la epifanía (revelación de un elemento que había permanecido oculto) (Lagmanovich 2008: 163).

Hasta aquí este breve repaso que al estudio de los inicios y de los cierres en la minificción hispánica. Como hemos podido comprobar, los rasgos básicos, y en muchos casos los únicos, que se señalan de estas partes de los microrrelatos son el frecuente uso del final sorpresivo y del comienzo *in media res*. Estamos de acuerdo, sobre todo en

cuanto al cierre como golpe de efecto que invierte las expectativas del lector, en que ambos son los más habituales y que encajan perfectamente con las características intrínsecas de la narrativa brevísima. Comenzaremos ahora un estudio más pormenorizado del inicio y del final en el minicuento, deteniéndonos primero en los rasgos de las aperturas para centrarnos después en los cierres.

En el microrrelato se puede dar una situación inconcebible en cualquier otro texto literario: la ausencia de inicio. Aunque esta afirmación pueda parecer paradójica, y en parte lo es porque todo texto, por breve que sea, tiene su comienzo, posee su fundamento en ciertos casos de minificciones. Cuando estamos antes esos minicuentos de apenas una o dos líneas (ultrabreves los han llamado algunos especialistas) la primera frase (la que en cualquier texto se define como la inicial) es también la última. Ya defendimos en otro capítulo la exigencia que debe hacerse a esta clase de textos de narratividad, si quieren ser definidos como microrrelatos. También abogamos por no ser tajantes en esta exigencia y permitir cierta “virtualidad” en la trama dispuesta por estos relatos brevísimos. Pero incluso en estos casos de minicuentos de una frase se puede hablar, obviamente, de inicio. No se puede analizar en ellos la primera oración como la inicial (porque es también la final), pero creemos que las palabras colocadas al comienzo actúan, como en los relatos más extensos, de pórtico de entrada al texto. Se trata de lo primero que el lector conoce del texto, tras el título, por lo que su importancia en la estructura global del microrrelato es elevada. Tendríamos ya una primera característica básica del inicio de los relatos que se acrecienta, por la hiperbrevedad del género, en las minificciones: la importancia del inicio. Este hecho no pasa desapercibido para los autores, y es por ello que utilizan diversas fórmulas, que a continuación estudiaremos con ejemplos tomados de nuestro corpus, en las aperturas de sus relatos.

Como han coincidido la mayoría de los críticos del microrrelato, a los que aludíamos en un párrafo anterior, la fórmula de inicio más habitual o al menos la más llamativa en el género es el inicio *in media res*. En un género en el que la trama ha de estar tan comprimida y en el que el lector ha de poner tanto de su parte, los autores suelen eliminar la ubicación en el contexto ficcional y se suele iniciar la trama en un momento medial de la fábula. En estos casos la descripción del espacio, el tiempo o los personajes, que en ningún caso es prolija en nuestro género por motivos lógicos, se obvia y el narrador sólo ofrece breves pinceladas de lo que es fundamental que el lector conozca. Se trata, en estos casos de apertura *in media res*, de que el lector se introduzca de lleno en un género caracterizado por la instantaneidad. La abundante utilización de

este mecanismo en nuestro corpus hace que podamos diferenciar distintas pautas que se siguen en los minicuentos de inicio *in media res*.

En primer lugar tendríamos los frecuentes casos en los que se presenta, de manera un tanto neutra, la historia como ya empezada. Serían ejemplos “puros” de este tipo de inicios, sin las variantes que después veremos. Ejemplos de estas escenas “ya comenzadas” que se describen al comienzo del microrrelato los tendríamos en “El vasto número” (Shua 2007: 121), en el que se cita una cuenta que la protagonista lleva a medio; en “Una deuda saldada” (Aparicio 2006: 50), narración de una partida de póker que Aparicio comienza en su momento álgido; o en “Claudicación” (Olgoso 2007: 80-81), que se inicia con el traslado de un supuesto enfermo al hospital. Son muchos más los casos de aperturas *in media res* que comienzan con la narración de una historia ya empezada, pero por no ser demasiado prolijos vamos a conformarnos con estos tres ejemplos. Sí que detallaremos otros casos de esta clase de inicios que ofrecen alguna variante significativa.

La primera de ellas sería principiar un microrrelato con las palabras de un personaje. Con ello se consigue un doble efecto chocante en el lector, ya que, por un lado, se encuentra de lleno en medio de una conversación de la que nada sabe y, por otro, escucha las palabras de un personaje del que nada conoce. La eficacia de este mecanismo en el minicuento viene determinada por el hecho de ubicar al receptor en el nudo de la trama mediante las palabras de uno de los protagonistas. “... De cocodrilo” (Romano 2008: 21) se inicia con unas palabras de la Eva bíblica cuya explicación será el resto del relato. En “El deseo” (Iwasaki 2004: 120) la petición inicial de la tía de la protagonista de que pidiera un deseo es la desencadenante del resto de la historia. Antonio Fernández Molina no sólo comienza con las palabras de uno de los personajes su minicuento “El truco” (Fernández Molina 2005: 120-121), sino que ofrece sólo la última parte de su parlamento, hecho que marca gráficamente con los puntos suspensivos al inicio de la frase.

Otro caso significativo de inicios *in media res* en la minificción es el de aquellos textos en los que se remite a la parte anterior de la historia que no se ha narrado. Se consigue así una ilusión mayor de estar ante una trama ya comenzada, aludiendo a supuestos hechos que sucedieron antes de comenzar la narración. Se emplean, para conseguir este efecto, elementos discursivos de carácter anafórico, pero que en realidad tienen valor catafórico, como señala Rolf Eberenz (Eberenz 1989: 224-225), ya que remiten a un referente posterior en el texto. Ejemplos de esta forma de iniciar los

microrrelatos son: “Cuyo lema *El trabajo libera* adorna la entrada” de “Todo va bien en el campo de concentración” (Britto García 2004: 137-138); “Ya hemos señalado el hecho” de “Pequeño manual de vampirología teórica (vademécum para incautos)” (Valenzuela 2008: 37-38); o “También sobre mi pesa una maldición ancestral”, comienzo de “Metamorfosis” (Merino 2007: 86).

En el lado opuesto de este inicio anafórico, que hace referencia (aunque sea virtualmente) a algo anterior al comienzo de la narración, tendríamos los comienzos catafóricos, que remiten directamente a un elemento posterior. Dentro de estas aperturas, menos frecuentes que las anteriores, tendríamos una construcción muy concreta que encontramos en varios de los microrrelatos de nuestro corpus. Narraciones como “Confusión” (Millás 2008: 35-36) o “El horóscopo” (Iwasaki 2004: 80) comienzan con la misma fórmula: “Antes de...”. Esta fórmula pone el énfasis en una acción posterior cronológicamente al inicio de la trama (que se coloca justo después), pero que el autor cita en primer lugar. La realización de este quiebro viene determinada, una vez más, por la importancia dada a la escena relatada en el inicio del microrrelato.

Como vemos, son muchos y muy variados los inicios *in media res* que podemos encontrar en la minificción, pero no son la única forma de abordar un relato hiperbreve, como comprobaremos a continuación. Empezaremos por la antítesis de este tipo de aperturas que acabamos de repasar: el inicio *ab ovo*, que consiste en situar el inicio de la fábula justo al comienzo de la trama. A este tipo de comienzos se le podría realizar un cuestionamiento ontológico que lo considerara como imposible, ya que todo personaje ha de tener una “pre-historia”, al igual que toda persona la tiene, aunque sea genética, antes de su nacimiento. Según este razonamiento sólo podría existir un inicio *ab ovo* absoluto, el bíblico: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra” (*Génesis* 1:1). Nos conformaremos en nuestro análisis con inicios relativos, como pueden ser el nacimiento de una persona y el despertar de un sueño. Este último ha sido utilizado por varios autores de nuestro corpus, ya que el paso de la ensoñación a la vigilia es siempre un inicio. En este tipo de microrrelatos no hay referencias a lo anterior, que queda alejado por el lapsus en el que el personaje ha estado durmiendo. Ejemplos de esta clase de inicio los encontramos en “Un suceso” (Diez 2002: 115) y en varios de los minicuentos de la serie fractal de José María Merino sobre las horas de la madrugada: “La una” (Merino 2007: 71-72), “Las cinco” (Merino 2007: 134) y “Las seis” (Merino 2007: 143-144). En algunos casos este brusco despertar no significa un inicio *ab ovo* y se relaciona con lo directamente anterior, el sueño, como ocurre en “Gorgona” (Iwasaki 2004: 66) de

Fernando Iwasaki.

Si bien cronológicamente el comienzo *ab ovo* es el opuesto al *in media res*, sin embargo ambos comparten la instantaneidad en el planteamiento de la trama. Desde esta perspectiva, el inicio contrario sería aquél que ofrece una introducción contextualizadora de la historia que se va a narrar, exordio que Tomachevski llama “exposición” (Tomachevski 1982: 189). A pesar de lo que pudiera parecer, este tipo de aperturas también son muy habituales en la minificción, si bien la presentación se caracteriza siempre por su extrema concisión. En muchos de estos casos, esta mínima introducción ofrece apuntes sobre la ubicación temporal y/o espacial de la trama. En nuestro corpus tendríamos ejemplos de inicios que sitúan la trama en la primavera, “Orquídea de duodeno” (Navarro 2000: 131-133); en el océano y de noche, “En el mar” (Díez 2002: 122); o en el verano, “La luna en estío” (Ibáñez 2008: 73). En varios microrrelatos de Orlando Romano esta reseña del tiempo o del espacio donde se ubica la narración va acompañada de referencias meteorológicas a la lluvia (Romano 2008: 9), al buen tiempo (Romano 2008: 55) o a la luna llena (Romano 2005: 68).

En otros casos esta breve introducción que aparece en los minicuentos no cumple la función de describir el contexto, sino que se establecen como marcos extradiegéticos. No vamos a detenernos demasiado en este tipo de construcciones, que serán estudiadas en profundidad en el capítulo dedicado a la estructura del microrrelato, tan sólo vamos a citar varios casos de inicios que cumplen esta función de presentar la historia. Un método muy eficaz de introducir de manera gradual el relato es iniciarlo con una digresión del narrador sobre un tema general, pero relacionado directamente con la trama posterior. Este mecanismo lo encontramos en “El pendiente” (Díez 2002: 146-147), “Tecnología” (G. Egido 2003: 91-92), o “Intereses creados” (Epple 2004: 78-79). Esta forma de inicio reflexivo tiene a menudo un carácter metaliterario, ya que los narradores ofrecen una digresión sobre el tema del propio relato. También se ve una cierta tendencia a aparecer en los microrrelatos más extensos (los tres ejemplos señalados superan la página), aunque también lo encontramos en microrrelatos más breves como “El aparatito” (Valenzuela 2008: 84), donde Luisa Valenzuela reduce el marco a una sola frase. Esta tendencia es una muestra de que, a pesar de su extrema brevedad, también se pueden diferenciar, como veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo, varias partes con funciones propias en la estructura de un microrrelato.

Dos elementos que están muy presentes en la minificción, de manera más

acusada seguramente que en cualquier otro género narrativo, son la intertextualidad y las figuras retóricas. Veamos ahora su relevancia en los inicios de los microrrelatos. Las referencias a otras obras literarias estructuran, como ya hemos estudiado, muchos de los minicuentos escritos en español, incluso su presencia llegaba a los títulos, por lo que no es extraño que también jueguen un papel importante en el inicio. La explicitación del personaje o la historia que se parodia no es imprescindible, pero muchos autores la colocan o al inicio o al final del microrrelato con funciones diferentes. El hecho de que el nombre del personaje del hipotexto no aparezca hasta el final se debe, normalmente, a que el autor quiere esconder la referencia intertextual y provocar así la sorpresa, tan habitual en los cierres, para que la historia narrada adquiere una nueva dimensión. En el caso de los microrrelatos en los que se cita al comienzo un elemento, normalmente un personaje, del hipotexto, estaríamos ante un relato intertextual en el que lo que se busca no es la sorpresa sino ofrecer una nueva versión de una historia conocida por el lector. Ejemplos de ello los tenemos en “Adánica” (Epple 2004: 87), “Como Ulises” (Shua 2007: 62) o “El carpintero” (Lagmanovich 2007: 80). Más propia de los inicios es la utilización de comienzos de cuentos tradicionales, como la repetición de la fórmula “había una vez”, en el microrrelato de Lagmanovich del mismo título: “Había una vez” (Lagmanovich 2008: 21), o el remitir a una fuente oral, “se cuenta”, en “El alquimista negro y su perro” (Ibáñez 2008: 70-71).

En cuanto a al empleo de algunas figuras retóricas, mecanismo que está más presente en nuestro género que en otras formas narrativas, encontramos la utilidad que posee especialmente el hipérbaton. Como estamos constatando, el inicio de todo microrrelato es un lugar de gran relevancia e impacto para el lector, por lo que ubicar un elemento en él denota su importancia en el texto. Con esta idea en mente, los autores no dudan en modificar el orden sintáctico lógico de una oración, definición de hipérbaton, para colocar al inicio algo relevante. También se da el caso de que esta figura se utilice con la finalidad contraria: para no mostrar al comienzo un dato decisivo de la trama. Casos de hipérbatos en las aperturas de minicuentos de nuestro corpus de estudio los tenemos en “Ignorancia de los vecinos” (Navarro 2000: 145-146), en “Vive la grandeur!” (Roas 2007: 103) o en “Espectros” (Shua 2007: 104). En otras ocasiones las figuras retóricas situadas en el inicio tienen la misma función que veíamos en el título: llamar la atención del lector, más que introducir el texto; esto es lo que pasa con el poderoso símil “Días como noches invertidas, días naranja” al comienzo de “Días cuando no pasa nada” (Valenzuela 2008: 51) de Luisa Valenzuela, que no tiene más

función que la de sorprender al receptor del relato y provocar el juego de palabras de la segunda frase entre el vocablo “días” y el apellido del protagonista: “Díaz”. Algo similar ocurre con la metáfora que abre “La ubicua vigilancia de los búhos” (Navarro 2000: 143-144): “Dos interrogaciones con caperuza escarlata fuerte”.

Acabaremos este repaso a las aperturas de los minicuentos con un caso muy concreto: las marcas tipográficas de los inicios de *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio. En el centenar largo de microrrelatos de este volumen las primeras palabras de cada texto van en mayúsculas y se da la circunstancia de que no siempre es la misma cantidad de vocablos los que se diferencian (van desde sólo uno hasta seis), por lo que no se trata de un acto mecánico sino de una elección del autor o del editor. Este hecho puede parecer baladí en principio, pero creemos que supone una forma de subrayar un elemento del inicio que funciona como introducción o como un segundo pórtico tras el título.

Vemos en este último caso citado un ejemplo más de lo que hemos venido defendiendo a lo largo de este repaso a los inicios en la minificción: se trata de una parte muy significativa de la estructura del microrrelato, algo que manifiestan los autores cuidando qué elementos aparecen en ella y cómo la hacen. Tras el título, paratexto que podemos considerar, en cierta manera, ajeno al relato, el primer contacto que tiene el lector con un minicuento es con su inicio. En un tipo de narración tan breve como la nuestra, es fundamental que el autor guíe de manera hábil la recepción desde el principio, para que el lector se introduzca de lleno en una ficción en la que la atención ha de mantenerse desde el principio hasta el final. Esta “captación” del lector se puede hacer, como hemos comprobado, de muy diversas formas: abocándolo de manera abrupta a la trama (inicio *in media res*), ubicándolo en el inicio absoluto de una historia (comienzo *ab ovo*) o generando una introducción para que el acercamiento a la trama sea gradual. También se puede atraer la atención al lector mediante las referencias intertextuales o con figuras retóricas, como también hemos señalado: todo ello para que la recepción sea eficaz desde el mismo inicio del relato. Además, el inicio está, en muchas ocasiones, en estrecha relación con el final del mismo. A continuación vamos a analizar las funciones que posee en la estructura del microrrelato la última parte de las narraciones.

Como ya apuntamos en la primera sección de este capítulo, la característica que con mayor frecuencia identifican los especialistas de la minificción en los finales de esta forma narrativa es la sorpresa. Estamos totalmente de acuerdo con esta aseveración

mantenida por la crítica especializada, uno de los pocos puntos en los que hay absoluta unanimidad y que podemos constatar también en nuestro corpus. En los veinticinco libros que nos han servido de materia de estudio podemos encontrar decenas de microrrelatos que utilizan este recurso de ofrecer un giro inesperado en la última parte del texto. Tomachevski llama a este tipo de finales “desenlace regresivo” y lo define señalando que “incluye elementos de la exposición y arroja una luz retrospectiva sobre todas las peripecias conocidas a través de la narración que le precede” (Tomachevski 1982: 189). Este mecanismo, que también se da en otros géneros narrativos, aparece en el minicuento con tanta frecuencia que se ha convertido casi en un rasgo definitorio de su estructura.

La extrema brevedad favorece este desarrollo que ofrece una abrupta ruptura de expectativas al final, ya que es más sencillo mantener el “engaño” al lector en unas pocas líneas que en varias páginas, pero en ningún caso obliga a los autores al uso masivo de este tipo de cierres. Creemos que a su indudable efectividad se ha unido un efecto imitador, por el cual los escritores toman este tipo de finales de microrrelatos de autores anteriores que lo han utilizado con buenos resultados. Se produce así lo que nosotros consideramos un abuso de una forma de cerrar los microrrelatos que ofrece grandes posibilidades, pero que también pierde, mediante la reiteración, su eficacia, ya que el lector se mantiene alerta ante una más que probable sorpresa. Podemos constatar en las últimas generaciones de autores de minificción un creciente desapego hacia este recurso, sustituyéndolo por fórmulas de cierre más novedosas.

Sin embargo, han sido en las últimas dos décadas, lapso temporal que abarca nuestro análisis del microrrelato hispánico, numerosísimos los casos de final sorpresivo en el género. Por ello, comenzaremos nuestro estudio de los finales de los relatos hiperbreves con las características de esta clase de cierre, antes de centrarnos en el resto de finales. De manera general, los finales sorprendentes funcionan como un giro brusco de la trama, cuya finalización contrasta con las expectativas que habían sido creadas a lo largo del relato. Se trata de un tipo de narraciones caracterizadas por el extremo cuidado con el lenguaje, que ha de funcionar de manera ambivalente: ya que ha de valer para la primera, y en principio más lógica interpretación, y para la segunda y definitiva, la que el cambio final presenta como la válida.

Un modo muy eficaz de provocar la sorpresa final es que ese giro venga determinado por un cambio en la naturaleza del protagonista. Es muy habitual en la minificción que un relato se refiera a un personaje, de tal forma que el lector tenga de él

una consideración que, tras el oportuno y brusco cambio, se muestre como errónea. Esta fórmula, repetida hasta la extenuación en la minificción, tiene a menudo un componente fantástico, ya que es habitual que el narrador esté en realidad muerto. Son varios los casos de estos protagonistas que sólo al final se muestran como fantasmas, “Venganza” (Britto García 2004: 72) o “La ouija” (Iwasaki 2004: 72), o como muertos, “El salón antiguo” (Iwasaki 2004: 76) o “Al sol” (G. Egido 2003: 73-74). En ocasiones se produce el proceso inverso, como en “*Descensus ad inferos*” (Roas 2007: 52), donde lo que en principio parece un monstruo, se descubre finalmente como una anciana. Otra variante de este frecuente recurso es el final que muestra que el protagonista no es un humano sino un animal, “Sueño” (Díez 2002: 135) o “El viaje de Horacio” (Otxoa 2006: 100-101), o un objeto, “Miradas ajenas” (Lagmanovich 2007: 136).

En otros casos, el giro en la interpretación del relato no tiene que ver con el estado de los personajes, que no cambia, sino con la perspectiva del narrador. Este ofrece una visión ambigua de los hechos descritos, pero que privilegia una interpretación frente a otras posibles. Una vez más el final funciona como brusco cambio en la perspectiva de los hechos. Veamos un ejemplo de este mecanismo tan habitual en la minificción; el microrrelato “La silla eléctrica” (Iwasaki 2004: 56) de Fernando Iwasaki parece describir el tormento de un reo que está siendo ajusticiado mediante el método que el título anuncia. Términos como “sentenciado”, “corredor de la muerte” o “verdugo”, diseminados a lo largo de la narración, apoyan esta interpretación. Sólo en la última frase se explicita que el narrador se enfrenta no a la silla eléctrica, sino a la consulta de un dentista. En ese momento se produce una resemantización de los términos empleados que pasan de tener su sentido primario, asociado a los ajusticiamientos, a mostrar un lado más metafórico.

Muy similar es el argumento y el golpe de efecto final de “Órdenes” (Barros 2006: 18); en éste microrrelato las directrices que parece dar un violador a su víctima son en realidad las de un odontólogo a su paciente. Encontramos más finales de este tipo, en los que se cambia la perspectiva de manera brusca, en “Cuestión de confianza” (Barros 2006: 36), donde los que parecen ser dos amantes son en realidad padre e hija; “Claudicación” (Olgoso 2007: 80-81), microrrelato protagonizado por un supuesto enfermo que se niega a ir a un hospital, pero que es en verdad un médico; o “Visión de reojo” (Valenzuela 2008: 21), texto protagonizado por la supuesta víctima de un acoso que se convierte, al final de la narración, en una ladrona que ha fingido el ataque de un hombre para robarle.

En todos los minicuentos de esta clase el autor juega con la interpretación que va a tener el lector de los hechos narrados. En algunas ocasiones ese conocimiento anticipado de la reacción del receptor es básico, ya que el relato basa su golpe de efecto en la ruptura de unas expectativas provocadas, no tanto por lo que el narrador ha ido filtrando, sino por lo que dicta la lógica. Este sería el caso, por ejemplo, de “Fantamas I” (Romano 2008: 39), relato en el que dos espectros cuestionan la existencia de los hombres, invirtiendo así uno de los tópicos de la literatura fantástica. En ocasiones los autores se valen para esta ruptura de la lógica de los fenómenos naturales, cuyo funcionamiento normal modifican, como leemos en el final de “La lluvia” (Fernández Molina 2005: 92), donde se indica que la lluvia a la que el narrador se refiere a lo largo de todo el relato cae al revés.

Una forma eficaz de jugar con las expectativas del lector, para después romperlas al final, es mediante la subversión de tópicos asociados a obras literarias. Ángel Olgoso, por ejemplo, da una nueva y truculenta perspectiva de la historia del flautista de Hamelin; en “El flautista mágico” (Olgoso 2007: 72-73) se le describe como un pedófilo que utiliza el sonido de su flauta para atraer a los niños. “La tejedora” (Lagmanovich 2007: 85) parece narrar la historia de Penélope, pero en realidad, y como sólo descubrimos al final, se cuenta la historia de una araña. Similar estructura, aunque con la historia del Laberinto del Minotauro, posee el microrrelato del mismo autor titulado “Laberinto” (Lagmanovich 2007: 84).

El final sorprendente suele tener también una intención humorística, tendencia habitual en muchos microrrelatos hispánicos. Se produce así un mecanismo básico en el humor y utilizado por muchos chistes: se acaba ofreciendo una explicación disparatada y jocosa de la historia contada. De nuevo alertamos del peligro de utilizar la narración como mero vehículo de la gracia final, disposición utilizada por algunos autores de “pseudo-microrrelatos” que le hacen un flaco favor al género. Entre los relatos hiperbreves de nuestro corpus podemos citar algunos con este giro final humorístico: “Elementos de botánica” (Valenzuela 2008: 80), “Secretos de mujer I” (Romano 2008: 76) y “*Perikhoresis* teológica” (Olgoso 2007: 85-86).

En relación a este tipo de finales que ponen en juego un cambio brusco de las expectativas del lector, cabe preguntarse si puede ser eficaz en los microrrelatos más breves. En estos casos es mucho más complicado realizar este mecanismo, ya que en unas pocas líneas es difícil crear unas expectativas y romperlas, por lo que su utilización exige un gran manejo del lenguaje y del tempo narrativo. Pese a ello, podemos

encontrar casos en nuestro corpus de relatos hiperbreves que disponen este tipo de finales en narraciones de apenas un par de líneas. Este sería el caso de “Sin tregua” (Barros 2006: 40), donde sólo las últimas palabras del texto muestran, para sorpresa del lector, que el narrador se dirige a su amante mientras está cayendo de un edificio para suicidarse.

Como acabamos de comprobar, son muchas las variantes que se pueden incluir dentro de final sorpresivo de los microrrelatos, ya que se trata de un recurso de gran utilidad y eficacia en narraciones tan breves y que han de mantener la tensión en el lector durante todo el relato. Sin embargo, podemos percibir una sobreexplotación de una forma de cerrar los minicuentos a la que el lector habitual del género se ha acostumbrado. Además, hemos de tener en cuenta que los libros de minificción suelen tener varias decenas, a veces varios centenares, de textos independientes; ello supone que cada poco tiempo el lector ha de enfrentarse ante un nuevo final. Si todos los cierres se basan en la sorpresa, ésta deja pronto de serlo.

Existe un tipo de final en los relatos hiperbreves muy relacionado con el que hemos estudiado en las páginas anteriores, pero que introduce un cambio sustancial. Mientras que en los microrrelatos descritos hasta aquí, el giro estaba relacionado con los personajes o con la trama, en estos encontramos en el final un cambio en el tono o en el estilo de la obra. Se trata de un cierre que cumple el mismo objetivo que el anterior, sorprender al lector, pero que lo hace de una forma menos efectista. Veamos algunos ejemplos. “La inspiración” (Navarro 2000: 147-148) es un microrrelato de Hipólito G. Navarro que comienza con una bucólica descripción de un paisaje helado y que termina de forma hilarante con la pregunta que se hace el niño esquimal en su iglú: “¿Qué es un rincón?”. Este final humorístico, que contrasta con el desarrollo serio o misterioso del relato, aparece también en “¿El terror no tiene forma? (Variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)” (Roas 2006: 73), en “Las llaves del Sino” (Shua 2007: 90) o en “Discusión científica” (Shua 2007: 129). Este cambio de tono no tiene que orientar el relato hacia lo hilarante, puede darse una opción diferente; dos ejemplos de ello los tenemos en los finales sentenciosos, casi filosóficos, de minicuentos como “El color imposible” (Ibáñez 2008: 84-85) o “El enemigo secreto” (Britto García 2004: 119-120).

A pesar de la preponderancia de esta clase de cierres con giro final, ya sea argumental o de tono, existe una amplia variedad de formas de finalizar las minificciones. El primero que vamos a citar es muy habitual en las narraciones de toda condición y también lo encontramos de manera abundante en el microrrelato: el final

abierto. En un género en el que la participación del lector es tan necesaria, no es extraño comprobar que muchos autores dejan el argumento con una conclusión ambigua que exige ser completada por el receptor del texto.

Se trata, en muchos casos, de narraciones que, a pesar de no explicitar el final, no lo dejan totalmente abierto, ya que a lo largo del texto la trama se ha ido encaminando a un final que, a pesar de no estar escrito, el lector conoce. Un ejemplo muy bien elaborado de este tipo de conclusiones abiertas lo tenemos en “Destino” (Neuman 2000: 32-33); en este minicuento, Andrés Neuman nos presenta a un taxista que acepta el dinero que le ofrece un extraño cliente por dejarle conducir el vehículo. La tensión va creciendo y elementos como la descripción del hombre, la resignación final del taxista o la lluvia que aparece justo en la última frase, parecen anunciar una conclusión terrible que finalmente no se explicita. Otra forma habitual de presentar estos finales elípticos, tan relacionados con los relatos de terror, es describir la escena final de manera distanciada. Fernando Iwasaki, en “La chica del autostop, III” (Iwasaki 2004: 103-104), aleja la perspectiva del narrador de los hechos y describe de manera sutil el terrible final del protagonista mediante los gritos que emite.

En otras ocasiones, este final abierto se convierte en un recurso metaliterario utilizado por el narrador, consiguiendo así una nueva dimensión del cierre del relato mediante una perspectiva externa. Ejemplos de este tipo de finales, en los que el narrador se pregunta por el final de la historia, los encontramos en “Los dos caminantes” (Aparicio 2006: 81), en “Gatuno I” (Romano 2008: 42) y “Revelaciones” (Romano 2008: 52). Una marca gráfica para mostrar esta clase de cierres abiertos es la utilización de los puntos suspensivos, utilizados, por ejemplo, por Hipólito G. Navarro al final de “Territorios” (Navarro 2000: 157).

Uno de los términos relacionados con el final de todo relato es el del “clímax”, definido por Rolf Eberenz como el “modo peculiar en que el autor presenta los sucesos cruciales” (Eberenz 1989: 232). En casi todos los relatos el clímax aparece hacia la última parte, tendencia que se hace más patente en unas narraciones tan breves como son los minicuentos. Sin embargo, existen casos en los que el final del relato es anterior o posterior al momento crucial de la trama, dando lugar así a los siguientes tipos de cierres que vamos a analizar.

El final preclimático provoca que las narraciones queden truncadas, ya que se obvia el culmen de la historia contada. Se juega de nuevo con la colaboración del lector, al que se le ha ido suministrando a lo largo del relato información suficiente para que

conozca su desenlace sin necesidad de que éste sea explicitado. El relato acaba justo en el momento de mayor tensión de la narración y a las puertas de su consumación. Se trata, de nuevo, de un recurso muy eficaz en un género que tiende tanto hacia la virtualidad como es la minificción. “Ocuparse” (Vique 2006: 33) es un ejemplo de esta clase de cierres; utiliza un recurso muy habitual en estos casos: finalizar el relato justo cuando se va a producir un disparo. Fernando Iwasaki, por su parte, recurre en varios de los microrrelatos de *Ajuar funerario* a este tipo de final preclimático. En tres de ellos, “Dulce compañía” (Iwasaki 2004: 37), “La ratonera” (Iwasaki 2004: 81-82) y “La chica del autoestop, II” (Iwasaki 2004: 102), estamos ante una tensión creciente que provoca un terror latente, cortado cuando se va a manifestar; se da la circunstancia de que en los tres casos las narraciones terminan con una puerta que se va abrir, que está atrancada o que alguien golpea.

En el otro caso, el de los finales postclimáticos, se produce el efecto contrario: la relajación de la tensión del relato. Funcionan estos cierres como explicaciones del momento culminante de la narración o como referencias a lo que ocurre tras ese clímax. El giro brusco en la trama no tiene por qué ubicarse en el final mismo del relato, lo más habitual, sino que en algunas ocasiones aparece antes. En estos casos el final cumple esta función de relajar la tensión que ha estallado en las líneas anteriores; ejemplo de ello son los cierres de microrrelatos como “Orillas” (Neuman 2000: 17), “Caballeros de los puentes” (Olgoso 2007: 63-64) o “Después del fin” (Lagmanovich 2007: 127). Un caso singular que mezcla estas dos clases de finales, el pre y el postclimático, lo tenemos en “El escritor en tiempos de crisis” (Otxoa 2006: 108-109). El final es postclimático porque es posterior al clímax de la trama principal del relato, pero a la vez es preclimático porque deja truncada la historia secundaria que comienza a narrarse al final.

La conclusión de todo microrrelato juega un papel muy relevante en la estructura del texto, pero su función siempre está en relación con el resto de la narración. Un final no puede ser sorpresivo si antes, y a lo largo de todo el texto, no se han ido introduciendo pistas falsas para que el lector vaya creando unas expectativas que al final son rotas. En algunos casos esta relación existente entre el cierre y otra parte del relato adquiere una importancia mayor. Veamos algunos ejemplos de ello, dejando para el próximo capítulo el análisis profundo de las estructuras circulares, muy relacionadas con esta forma de finalizar un relato hiperbreve.

En los minicuentos que poseen un cierre sorpresivo se produce, como ya hemos

comentado, una resemantización del texto. Esto ocurre especialmente con las frases iniciales, cuya lectura, en estos casos, no adquiere su verdadero significado hasta el final del texto. Una muestra bastante significativa de ello la encontramos en “Las últimas dos balas” (Aparicio 2006: 31-31), donde la advertencia inicial de uno de los protagonistas al otro de que los salvajes les cortarán la lengua si los capturan, se cumple justo al final del texto.

Más estrecha aún es la relación que se establece entre los paratextos (especialmente los títulos) y los finales de los microrrelatos. A menudo la conclusión de un minicuento funciona como una confirmación de lo anunciado por el título, como ocurre en el paratexto de “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123), que entronca con la última frase del narrador: el despectivo “pobre gilipollas” con el que define al protagonista. En otras ocasiones el título funciona como una explicación de un final ambiguo o viceversa, algo que vemos en “Abonos naturales” (Iwasaki 2004: 99). En microrrelatos como “Tecnología” (G. Egido 2003: 91-92), se suma al sentido del título y del final el de la cita de otro autor utilizada como epígrafe.

A lo largo de este capítulo hemos podido comprobar las características del inicio y de la conclusión de los microrrelatos. Se confirma en nuestro género, incluso con mayor intensidad, la afirmación de Rolf Eberenz de que tanto el comienzo como el final de las narraciones son lugares privilegiados “en la topografía del discurso narrativo” (Eberenz 1989: 227). También hemos podido comprobar la preponderancia y variedad en la utilización del inicio *in media res* y del final sorprendente, así como que no son, ni mucho menos, las únicas fórmulas que utilizan en ambos momentos los autores de minificción. En definitiva, podemos concluir que se cumple en ambos lugares, aunque quizás con especial intensidad en el final, la exigencia de que la utilización de cada palabra ha de estar justificada en un minicuento.

4.5.3. LA ESTRUCTURA Y LA TRAMA

La hiperbrevedad de los microrrelatos, marca externa más palpable del género, influye en el autor de minificción en muchos aspectos. Prácticamente todos los elementos de un minicuento cambian con respecto a su utilización en relatos más extensos, tal y como hemos comprobado ya y seguiremos haciéndolo en los siguientes capítulos. La disposición del argumento, tema que ahora nos ocupa, no escapa a las limitaciones del género y debe adaptarse a las dimensiones de una minificción. En este capítulo nos ocuparemos de los mecanismos que utilizan los escritores para estructurar la trama en los relatos hiperbreves.

Este epígrafe de nuestra tesis doctoral está relacionado directamente con varios de los precedentes. En primer lugar, debemos tener en mente el capítulo dedicado a los temas que con mayor frecuencia aparecen en la minificción, aspecto fundamental aquí, ya que el tema central de cada microrrelato influye decisivamente en la disposición de la trama. También debemos tener muy en cuenta el apartado anterior, en el que estudiábamos el inicio y el final de este tipo de narraciones; aunque hemos querido estudiarlos de manera independiente por su relevancia, no debemos olvidar que se trata de dos partes, quizás las más importantes, de la estructura de todo minicuento.

Comenzaremos, como siempre, con una mínima contextualización teórica de los conceptos que vamos a manejar en el capítulo (trama, fábula, etc.) y de los tipos de estructuras que han señalado los especialistas en otros tipos de relatos, especialmente en la novela. Antes de hacer nuestra aportación, que realizaremos como siempre basándonos en los textos de nuestro corpus de estudio, repasaremos las principales opiniones de autores y estudiosos sobre la estructuración de la trama en el microrrelato.

A la hora de estudiar cómo se dispone la historia que va a ser narrada en el texto, la Teoría Literaria ha manejado una gran variedad de conceptos. Entre todos ellos, es fundamental el binomio apuntado por los formalistas rusos y que cada corriente posterior ha definido y completado: trama y fábula. Partamos de sendas definiciones de Boris Tomachevsky sobre estos conceptos; este teórico ruso señala que “es precisamente al conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas a lo que nosotros llamamos fábula” (Tomachevski 1982: 183). Un poco más adelante añade: “La distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra, se

llama trama” (Tomachevsky 1982: 185). De manera general podemos diferenciar ambos conceptos, siguiendo a Antonio Garrido Domínguez, señalando que mientras que la fábula sigue la lógica cotidiana, la trama se rige por motivaciones esencialmente artísticas (Garrido Domínguez 1996: 39).

Con posterioridad, los teóricos de la literatura han manejado términos distintos para definir conceptos similares a los de Tomachevsky. Por ejemplo, Cesare Segre utiliza los vocablos “fábula” e “intriga” y añade a este binomio un tercer elemento que llama “discurso” y que se puede definir como “el texto narrativo en cuanto significante del relato” (Garrido Domínguez 1996: 40). Los teóricos anglosajones, según señala José Ángel García Landa, utilizan una nueva dicotomía, no del todo equiparable a la de los formalistas rusos: la formada por *story* y *plot*, o *story* y *action* (García Landa 1998: 48).

Volviendo a Tomachevsky, este teórico defiende que “la base de la mayor parte de las formas con fábula es un conflicto” (Tomachevsky 1982: 183), algo que se da desde los relatos más complejos hasta los más breves, como por ejemplo el microrrelato. Maneja este autor un concepto fundamental para el estudio de la trama y la fábula: el de “motivo”, definido por Tomachevsky como “el tema de una parte indivisible de la obra” (Tomachevski 1982: 185). Diferencia los motivos según se pueden omitir (libres) o no (ligados), y según modifiquen (dinámicos) o no (estáticos) la situación. Además, la inclusión de estos motivos ha de estar justificada y su aparición responde a tres tipos de motivación: la compositiva, la realista o la artística (a las que podemos añadir la falsa motivación) (Tomachevsky 1985: 195-201).

El estudio de los acontecimientos de los relatos se llevó a cabo a lo largo del siglo XX de muy diferentes formas. Antonio Garrido Domínguez resume en su libro sobre *El texto narrativo* (1996) los principales corrientes y señala cinco modelos de estudio, comenzando por el funcional, representado principalmente por Vladimir Propp. En su fundamental *Morfología del cuento* (1928) este autor estudió el cuento folklórico maravilloso de Rusia como una concatenación de 31 funciones realizadas por 7 ejecutores; la orientación de este estudio de Propp es sintagmática y paradigmática. Los modelos actanciales, los segundos que cita Garrido Domínguez, estudian la trama en función de sus protagonistas; los teóricos que siguen esta perspectiva, según Garrido Domínguez, son Todorov, Bremond y Greimas. Entre los planteamientos lógicos, además de autores citados en el libro que estamos siguiendo como Adan, Larivaille y Todorov, destaca Isenberg. Este teórico señala que existen las siguientes fases en la trama de un relato: orientación, complicación, evaluación, resolución y moraleja. De los

enfoques temáticos podemos señalar la clasificación de las tramas que hace Friedman, que define unas trece, divididas en tres grupos: tramas de fortuna, de personaje y de pensamiento. Este autor define la trama (*plot* en su terminología) como la “secuencia de incidentes o acontecimientos externos que puede servir de base para un esquema o resumen” (Friedman 1996: 68). El último modelo que señala Garrido Domínguez es el enfoque lingüístico, representado por Prince y Todorov, que define el relato como “un conjunto o secuencia de proposiciones/oraciones, cada una de las cuales expresa una acción” (en Garrido Domínguez 1996: 63).

Otro aspecto que deberemos tener en cuenta en nuestro estudio de la trama en el microrrelato será la ausencia o la presencia de varias tramas en el mismo texto. En relación a este tema debemos recordar las teorías de Genette sobre los niveles de inserción de una trama en otra. El narratólogo francés señala tres planos: el extradiegético, el diegético y el hipodiegético. El segundo, el diegético, es el primario, en el que se dispone la trama principal, mientras que el nivel extradiegético sería, en palabras de José María Pozuelo, “aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo” (Pozuelo Yvancos 2003: 249). Este mismo teórico define el nivel hipodiegético como “un relato en segundo grado y por tanto dependiente del acto narrativo que le da origen” (Pozuelo Yvancos 2003: 249-250). Casi todos los modelos teóricos que estamos viendo están concebidos teniendo en cuenta las características de la novela y, en algunos casos, el cuento, por lo que deberemos preguntarnos si en la minificción se dan también estos niveles.

En cuanto a las estructuras de los relatos, la mayoría de los estudios siguen también esta perspectiva de definir las más habituales en el género novelístico. A falta de un estudio integral dedicado a las estructuras narrativas del microrrelato, partiremos de un análisis clásico sobre este aspecto en la novela: *Estructuras de la novela actual* (1970) de Mariano Baquero Goyanes. Este especialista define la estructura, siguiendo a R. S. Crane, como “la manera en que aparecen organizados los elementos que integran una novela”, teniendo en cuenta que éstos son inseparables (Baquero Goyanes 1975: 18). A continuación repasaremos los tipos de estructuras de los que se ocupa Baquero Goyanes en su exhaustivo libro; lo hacemos porque esta lista nos puede servir de modelo para nuestro análisis de la disposición de la trama en la minificción.

Comienza este especialista señalando estructuras clásicas como la episódica, la que utiliza el viaje como marco y la del *Bildungsroman*, definido por Baquero como “la historia de una educación” (Baquero Goyanes 1975: 33). Señala este teórico que en

ocasiones el uso de una técnica narrativa concreta se extiende a toda la novela y conforma su estructura; tendríamos así disposiciones caracterizadas por el monólogo interior, por las digresiones, o por el diálogo. Otros tipos serían aquellas que imitan elementos de otras disciplinas artísticas, la estructura musical, o las propias de un subgénero novelesco, la policial por ejemplo. Las características de los finales influyen en este aspecto de la novela, dando lugar a estructuras abiertas o cerradas según la facilidad o la dificultad de la continuación de la trama. También influyen la utilización determinada de elementos narrativos de diversa índole como el tiempo, dando lugar al “desorden cronológico” como estructura, y la perspectiva, que provoca una disposición “perspectivística”. Por último, tendríamos estructuras más elaboradas como las geométricas (circulares, en espiral, en círculos concéntricos, etc.), las simétricas o las combinatorias.

La clasificación de Mariano Baquero y las definiciones del resto de teóricos que hemos repasado, nos servirán como guía para estudiar las estructuras de la trama en el microrrelato hispánico, uniéndolas a las aportaciones teóricas que se han desarrollado en el marco de la minificción. Como siempre, constataremos en nuestro análisis si los principios que han mantenido los especialistas con respecto a este tema se corresponden o no con lo que podemos leer en el corpus ficcional que manejamos.

La estructura propia del microrrelato ha sido uno de los asuntos que con más frecuencia ha ocupado la atención de los especialistas que han tratado de definir esta forma narrativa. La relevancia de este elemento ha llevado a algunos teóricos, como por ejemplo Nuria Carrillo, y a autores de minificción, como Andrés Neuman, a afirmar que lo que determina que un texto sea microrrelato o no lo sea no es su extensión, sino su estructura (Neuman 2000: 139). Esta afirmación de Neuman se basa en su propia experiencia como autor, según la cual la estructura es lo que construye el literato, mientras que la extensión, casi siempre, viene sola. La estructura de esta forma narrativa está determinada también por lo que Neuman dice buscar en sus minicuentos: “llevar la tensión a un extremo en el que apenas se sostuviesen” (Neuman 2000: 142). Otra de las interesantes afirmaciones sobre este tema que ofrece en el epílogo de *El que espera*, tiene que ver con el con el “desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace)”, que el escritor hispanoargentino considera una de las leyes fundamentales del microrrelato (Neuman 2000: 140).

Un especialista en minificción, como es el chileno José Luis Fernández Pérez, coincide plenamente con esta última afirmación de Neuman. Señala este teórico que uno

de los rasgos del género que aquí nos ocupa es su “virtualidad narrativa” y en relación a ella cabe destacar ese abandono de la estructura triádica por otras como el fragmento (Fernández Pérez 2005). También coincide en esta idea, básica como vemos en el estudio de la estructura del microrrelato, David Lagmanovich. Este autor defiende que se ha producido una mutación de la disposición de la trama del cuento, de tal forma que se ha pasado de la estructura de exposición-complicación-clímax-desenlace, a una en la que se elimina el clímax o en la que todo parece desenlace (Lagmanovich 1999). Aunque nos detendremos en ello más adelante, podemos adelantar que estamos de acuerdo en que se puede constatar un cambio en la estructura clásica de los relatos. A pesar de ello, también hemos de apuntar que en muchos microrrelatos se mantiene una ordenación similar, de tres etapas diferenciadas en la evolución de la trama, aunque, eso sí, adaptadas a las características del género.

Otras disposiciones de la trama que apuntan diversos teóricos como propias del microrrelato son la estructura centrípeta y simbólica que indica Irene Andres-Suárez (Andres-Suárez 1995), la paradójica y sorprendente que defiende Fernando Valls (Valls 2008c: 2), la singularidad y nuclearización de la acción que señala Francisco Álamo al referirse a Andrés Neuman (Álamo Felices 2009: 323) y la estructura abierta de Juan Armando Epple (Epple 2005: 9). Dependiendo de si en el microrrelato prevalecen los diálogos de los personajes o la voz del narrador, David Lagmanovich ofrece una diferencia de la estructura externa del minicuento, que puede ser dialógica o monológica (Lagmanovich 2006: 42). Este mismo especialista señala que la concisión, ley que rige todos los elementos de la minificción, también juega un papel importante en la estructura y en la trama de estas formas narrativas. Según Lagmanovich la búsqueda de un estilo conciso se conjuga con un “adelgazamiento” de la estructura y con una simplificación de la trama, que hace que se introduzcan rápidamente a los personajes y que se supriman las redundancias (Lagmanovich 2006: 13).

Otra perspectiva de este tema ofrece David Roas, que defiende en su artículo unos principios con los que estamos de acuerdo y que creemos que hay que dejar claro, ya que suelen provocar confusiones. Para Roas el microrrelato es un texto unitario, en ningún caso fragmentario; su unidad estructural es acabada y cerrada, mientras que lo que sí es abierta es su dimensión semántica, su interpretación (Roas 2008: 58). Rechaza, como ya hemos defendido aquí, que un fragmento desgajado de otro texto pueda ser considerado como un microrrelato independiente, en otras razones porque el autor ha de poseer la intención de realizar un texto autónomo y con una trama autosuficiente.

También señala Roas, siguiendo lo apuntado por Andrés Neuman, que la hiperbrevedad del microrrelato no es una característica fundamental, sino una consecuencia de su estructura y un requisito para lograr la unidad de efecto (Roas 2008: 62). Queremos atraer la atención hacia este último elemento del microrrelato apuntado por David Roas, la unidad de efecto, al que consideramos, junto con el mantenimiento de la tensión que señalaba Neuman, dos de los rasgos definitorios del género.

Además de estos elementos, otras dos características que han de tener los minicuentos para conseguir el interés del lector, son las apuntadas por Enrique Yepes y, de nuevo, por David Roas. Yepes, en un artículo en el que analiza la adecuación del microrrelato a los postulados de *Seis propuestas para el nuevo milenio* (1985) de Italo Calvino, señalaba que la trama de las minificciones se caracteriza por su rapidez y agilidad, rasgos logrados mediante el uso de un estilo elíptico y un ritmo fluido (Yepes 1996). Roas, por su parte, defiende que las tramas de los minicuentos se definen por la “ausencia de complejidad estructural” (Roas 2008: 51). Estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, aunque se debe señalar también que esto no implica que las estructuras utilizadas en los microrrelatos estén poco elaboradas.

Dejando ya, aunque las seguiremos teniendo en cuenta, las teorías sobre la estructuración de la trama en el microrrelato, comenzaremos la parte central de este capítulo: el análisis de nuestro corpus. A continuación repasaremos de qué manera organizan la trama de sus narraciones los veinticinco autores de los libros que hemos seleccionado como representativos de la minificción hispánica de las dos últimas décadas. El primer punto que debemos señalar, antes incluso de comenzar el análisis propiamente dicho, es que en este estudio de las estructuras de los minicuentos tendremos muy en cuenta el nivel sintáctico de los textos. Al tratarse de una forma tan breve, a menudo los cambios o las repeticiones entre las distintas partes no vienen marcadas sólo por el argumento, sino también por el uso de distintas estructuras sintácticas o por las mismas palabras. La disposición en párrafos también coincide a menudo con las partes en las que se divide la trama de un minicuento, como ocurre, por ejemplo, con los capítulos en la novela. Por lo tanto, creemos que es imprescindible tener en cuenta el nivel discursivo para percibir la organización de un microrrelato.

Comenzaremos analizando los tipos de estructuras que Mariano Baquero Goyanes definía como “geométricas” (Baquero Goyanes 1975: 203), en las que incluía formas de disposición de la trama de gran tradición en la narrativa como la estructura circular, en espiral o en cadena. El uso de este tipo de organizaciones de la historia

coincide con dos de los rasgos generales que estamos definiendo en la minificción: su carácter unitario y la tendencia lúdica, experimentadora. La primera de las características, definida ya en este capítulo, se beneficia de este tipo de tramas “geométricas”, que configuran un relato cerrado y homogéneo. El carácter lúdico de muchos de los minicuentos contemporáneos también se adecua perfectamente al uso de una estructura que juega con la propia forma externa del relato.

La disposición circular de la trama ofrece en la minificción una mayor eficacia que en otros géneros más extensos donde también se utiliza, ya que en un minicuento el inicio y el final están, obviamente, más cerca entre sí que en formas narrativas más extensas como el cuento o la novela. Esto hace que, al repetir en la conclusión del microrrelato un elemento de la trama dispuesto al comienzo, el efecto en el receptor sea mayor y la sensación de circularidad se acrecienta. Además, debemos recordar aquí el hecho, ya analizado en el capítulo anterior, de que entre el inicio y el final de los relatos hiperbreves se suele establecer una estrecha relación.

Tenemos algunas variantes de esta clase de estructura en nuestro corpus y comenzaremos analizando la que vamos a llamar estructura circular perfecta, que corresponde a aquellos minicuentos que comienzan por la misma frase con la que finalizan. Vemos aquí la existencia, apuntada anteriormente, de las estructuras cuya circularidad se manifiesta principalmente en el nivel discursivo. Textos que repiten exactamente la misma oración al inicio y al final son: “Escribir un cuento” (Lagmanovich 2007: 143), “Agujero negro” (Merino 2007: 171), “El habitante del pueblo de un solo habitante” (Vique 2006: 39) y “La vida” (Jiménez Emán 2005: 102). En todos estos casos esta repetición está determinada por el propio argumento, que suele ser circular también; este sería el caso de “La vida” del venezolano Jiménez Emán, que narra la existencia de un hombre desde el momento de ser engendrado hasta una reencarnación tras la muerte.

Pero no siempre la estructura circular se hace tan palpable como en estos casos. Muchos microrrelatos parten de una situación que aparece, aparentemente, sin cambios al final de la narración. El texto funciona en estos casos como explicación de esa posición inicial, que adquiere un nuevo significado cuando la encontramos de nuevo en la última línea. Este sería el caso de “Camino al hogar” (Barros 2006: 84); esta narración comienza y acaba con la misma escena: el protagonista ante la puerta de su casa. Sin embargo, la situación es muy diferente en ambas, ya que al principio el lector ignora que tras la puerta está la familia del protagonista asesinada por él. Son muchos

los microrrelatos, que de una forma u otra, utilizan esta estructura circular que cierra el texto con una situación paralela a la inicial. Sin detenernos en su análisis, podemos citar los casos de “Best-sellers” (Merino 2007: 65), “Cicatrices” (Millás 2000: 218-219) y “Frase” (Otxoa 2006: 83). En otras ocasiones no es el elemento principal de la trama lo que se repite, sino que es un dato secundario el que da esta sensación de circularidad. Encontramos este recurso en “Trasgresora” (Lagmanovich 2007: 53), microrrelato de David Lagmanovich que empieza y termina con la trasgresión (en el primer caso realizada, en el segundo rechazada) que supone para la protagonista el acto de fumar; o en “XXII” (Tomeo 1996: 59-60), texto de Javier Tomeo que alude en su primera y última acotación a unas mariposas que nada tienen que ver con la trama y que actúan como punto de fuga de la historia principal.

Otra estructura de carácter geométrico es la que podemos llamar en cadena, habituales en las colecciones de cuentos tradicionales, donde es frecuente enlazar el final de un relato con el comienzo de otro. En el caso del microrrelato no tenemos constancia de la existencia de libros con este sistema, y en los textos no es muy habitual encadenar una frase con otro. Tan sólo podemos encontrar en nuestro corpus unos pocos casos, en los que se observa el afán por experimentar en la disposición de la trama de esta forma. Dos de los ejemplos de estructura encadenada los tenemos en el mismo libro: *Andanada* de Luis Britto, donde tiene dos funciones diferentes. “Todo va bien en el campo de concentración” (Britto García 2004: 137-138) está formado por una larga serie de frases independientes sintácticamente entre sí, pero en las que se toma como eje (y a menudo como inicio) una palabra anunciada en la frase anterior. De naturaleza distinta, aunque el recurso es el mismo, es la estructura encadenada de “La musa” (Britto García 2004: 167-171). Podemos considerar a este texto como una serie fractal formada por quince relatos brevísimos o como un relato único dividido en quince capítulos; sea de una forma o de otra, el inicio de los quince fragmentos reproduce el final del anterior.

Mucho más habitual es la última de las llamadas estructuras geométricas que vamos a analizar: la de espiral. Se trata de la disposición de la trama de tal forma que se repita la historia pero introduciendo algún cambio sustancial: en los protagonistas, en el espacio, en el tiempo, etc. A pesar de ser, a priori, una organización más complicada que la circular, es muy utilizada por los autores de microrrelatos ya que favorece la unidad. Los narradores pueden ofrecer varias perspectivas de la misma historia, lo que da al relato un carácter más homogéneo y permite ensayar distintas variantes del mismo

argumento.

Veamos un ejemplo concreto y muy logrado de este tipo de estructuración de la trama: “Amores” (Díez 2002: 120-121) de Luis Mateo Díez. Se trata de un minicuento en el que el narrador relata en su primera parte el progresivo empeoramiento de su salud, conforme lo iban abandonando, una tras otra, sus novias. La segunda parte es como el envés de lo narrado en los primeros párrafos, ya que vuelve a reconquistar a las cuatro mujeres, siguiendo el mismo orden que la primera vez. Además, su salud también comienza a flaquear de nuevo, pero esta vez no por los rechazos sino por las atenciones simultáneas a las cuatro. Este tipo de trama en espiral y simétrica, en la que en una parte se repite, aunque con importantes diferencias, lo ocurrido en la otra, también lo observamos en “Formas de llegar” (Shua 2007: 10). Se narra en primer lugar la animada y tumultuosa venida de los hombres del Oeste al burdel, frente a la subrepticia y solitaria llegada de sus opuestos: los hombres del Este, relatada en la segunda parte del texto.

En varias ocasiones el mismo acto se produce tres veces, número que nos retrotrae a la cuentística tradicional, donde el tres era un número cabalístico en la repetición de las acciones. Los autores de minificción no son ajenos a este hecho y reconocen su herencia mediante este sutil guiño que encontramos en textos como “Un hombre feliz” (Ibáñez 2008: 110-111), donde un sabio convence tres veces de que es feliz a un hombre que le pide ayuda, y “Sangre” (Díez 2002: 150), donde se repite de nuevo por partida triple, aunque con variantes, la acción nuclear del relato: que del protagonista mana sangre de colores extraños.

Las acciones que se reiteran en este tipo de estructuras similares pueden concernir al mismo personaje, como en los dos microrrelatos anteriores, pero también es habitual que afecten a distintos roles. Se consigue así una perspectiva múltiple de la misma historia, que se construye como un pequeño mosaico formado por distintas piezas similares pero no idénticas. En la *Historia mínima* “XVI” (Tomeo 1996: 46-47), Javier Tomeo construye una feroz sátira sobre la impostura, ejemplificada en un filósofo, un barítono, un pintor y una poetisa que alternativamente van alardeando de sus habilidades, para después negarse, mediante peregrinas excusas, a mostrar su arte o su sabiduría. Una estructura similar posee otro texto del mismo autor: “V” (Tomeo 1996: 16-17), en el que van apareciendo y presentándose varios animales hasta que aparece un hombre y no sabe definirse. También podemos citar “El arte del disimulo” (Ibáñez 2008: 112-113), minicuento de Andrés Ibáñez en el que se narran cuatro

historias protagonizadas por cuatro personajes distintos en las que subyace la misma moraleja, que da unidad al texto.

Este tipo de estructura en espiral se basa, como hemos comprobado, en la repetición de varios elementos. Se trata éste de un elemento de gran utilidad en todo tipo de relatos y que también es utilizado en la minificción, a pesar de su brevedad, porque ofrece una estructura sólida que da unidad y homogeneidad a la trama. La repetición de elementos también está en la base de la siguiente forma de organizar los minicuentos que vamos a analizar: la estructura paralelística. Se trata de una disposición del argumento en dos o más planos que pueden funcionar como opuestos o como simétricos. Debemos tener en cuenta que, por lo reducido de la extensión de los microrrelatos, estos planos siempre están directamente relacionados y raramente se trata de historias independientes, sino que forman las dos caras de la misma moneda.

A menudo son paralelos desde el punto de vista del argumento, porque están directamente relacionados, pero temporalmente son opuestos. Suele ocurrir que el relato contraponga lo que sucede en el presente de la narración a lo que pasó con anterioridad (cronológica) pero que se narra simultáneamente. Se consigue de esta forma un juego de planos en los que existen relaciones a las que el narrador va aludiendo y que conforman una estructura bimembre basada, en este caso, en la dimensión temporal. Tenemos varios ejemplos de ello en nuestro corpus; en “Sabiduría” (Díez 2002: 124), Luis Mateo Díez nos narra la historia de un anciano que recuerda desde la vejez (presente) un episodio de su niñez (pasado). David Lagmanovich juega también con la repetición de dos hechos similares separados por el tiempo en “Lluvia” (Lagmanovich 2007: 69).

En otras ocasiones este paralelismo se establece entre dos planos que no están separados por el tiempo, sino por su carácter real o imaginario. Se establece, por ejemplo, una equivalencia entre lo que el protagonista del relato desea y lo que posee; algo que ocurre en “Jamón en escabeche” (Navarro 2000: 134-135), donde se narra en el primer párrafo la quimera del narrador (comerse un jugoso jamón) y en el segundo su triste realidad (un bocadillo de sardinas cuya lata ni siquiera puede abrir). En otras ocasiones los dos planos son los del sueño y la realidad, mecanismo habitual en el género; una muestra de ello la tenemos en “Sangre de la canilla” (Shua 2007: 112), donde se estructura el relato con dos tramas paralelas: la soñada y la real. También se utiliza esta disposición paralelística en microrrelatos fantásticos como “Los visitantes” (Iwasaki 2004: 38), relato de Fernando Iwasaki en cuyo final unos seres misteriosos repiten las mismas acciones que los personajes; además éstas se describen exactamente

con las mismas palabras.

También es muy eficaz la estructura que ordena la trama en dos planos paralelos protagonizados por personajes distintos, lo que nos lleva, de nuevo, a una estructura especular en la que el argumento se reduplica pero no de manera idéntica, sino protagonizada por diferentes personajes. Este tipo de disposición ofrece una mayor profundidad, provocada por ofrecer dos perspectivas en la misma historia, lo que da mayor significación a lo narrado, algo fundamental en el microrrelato y que aquí se consigue mediante la estructura del texto. Ejemplos de esta disposición especular los tenemos en “Señora de manos muy hermosas” (Jiménez Emán 2005: 15) y en “El bibliófilo” (Iwasaki 2004: 39-40). En muchos casos este tipo de disposición paralelística tiene un componente simbólico, ya que se contraponen grupos de personajes opuestos. Encontramos este recurso en “Evitar la tentación” (Aparicio 2006: 84), donde se narran la relación entre dos perros y, después, entre sus respectivos amos, y “Artículo de fe” (Epple 2004: 66), microrrelato de Juan Armando Epple que describe las opuestas características del dios de las ovejas y del de los lobos.

En un género tan breve como la minificción, la estructura de la trama se observa a menudo también en la propia disposición sintáctica del texto. En narraciones que abarcan unas pocas líneas, cada párrafo, o incluso cada oración, se puede corresponder a una de las partes en las que se divide la trama del relato. Este hecho influye en todo tipo de estructuras, como iremos comprobando a lo largo del capítulo; ahora nos centraremos en su incidencia en las estructuras paralelísticas. Esta disposición especular o simétrica utiliza a veces la misma frase o la misma estructura sintáctica en las dos secciones en las que está dividido el texto. Esto es lo que ocurre en “Despecho” (Neuman 2000: 21), microrrelato compuesto por dos oraciones con el mismo verbo ambas pero con sujetos diferentes. También encontramos esta estructura en “Buenos y malos” (Britto García 2004: 147-149), texto de Luis Britto García formado por ocho parejas de oraciones en las que en cada binomio se utiliza la misma disposición y el mismo tema, aunque cambiando el protagonismo: alternativamente los buenos y los malos de la política internacional.

Uno de los tópicos sobre el microrrelato acuñado por la crítica especializada durante las últimas décadas es su cercanía a la poesía. Normalmente se ha puesto énfasis en la exigencia de una lectura reposada y detenida, como punto de encuentro entre la minificción y la lírica. Al hilo del análisis que estamos realizando sobre la organización de la trama en el minicuento, tendríamos otro elemento que aparentemente también

acerca nuestro género a la poesía: el ritmo interno que poseen muchos microrrelatos. Estudiaremos con más detenimiento este aspecto en el capítulo que dedicaremos al lenguaje y al estilo, pero ahora nos detendremos en su relación con la estructura.

Como ya hemos ido comprobando, los autores de minificción son muy conscientes de las palabras que emplean y de su colocación en el discurso. Este hecho, que en otro tipo de texto narrativo más extenso influye sólo en el nivel del lenguaje, en un género tan breve como el nuestro puede ir parejo a la estructuración de la trama. En una novela es complicado mantener la misma estructura sintáctica durante toda la obra, pero en narraciones de unas pocas líneas este hecho sí es factible y de hecho se da con cierta frecuencia. Por ello, a continuación vamos a analizar que ligazón se establece en los relatos hiperbreves entre el nivel sintáctico y la estructura de la trama.

En primer lugar tendríamos un mecanismo que ya veíamos que se utilizaba en relación a la estructura paralelística: el uso de la misma organización sintáctica a lo largo del texto. Se trata de una forma de crear un eje del texto desde el nivel lingüístico y que va paralelo a la ordenación de la trama; “Triángulo” (Vique 2006: 11) de Fabián Vique es una perfecta muestra de esta simbiosis entre ambos planos, ya que la descripción del triángulo amoroso de los personajes que protagoniza la historia se realiza mediante párrafos compuestos cada uno por tres oraciones breves, encabezada cada una por uno de los tres miembros del trío protagonista: (“él”, “ella”, “yo”), sujeto de la frase. Vique utiliza también este recurso, la repetición de estructuras sintácticas similares, en “Aprendizaje” (Vique 2006: 14) y en “Si todo es como parece” (Vique 2006: 58).

Un mecanismo que normalmente se asocia a la poesía, pero que también usan con fruición los autores de minificción es la anáfora. Esta repetición de la misma palabra al comienzo de cada verso, o en el caso de la prosa al comienzo de cada oración o párrafo, estructura los minicuentos desde su dimensión lingüística, externa, pero también debemos tener en cuenta que en textos tan breves también estructura la trama. Casos del uso de la anáfora en microrrelatos de nuestro corpus los tenemos en “Invasores” (Shua 2007: 196), donde se repite el mismo verbo al comienzo de todas las frases, excepto en la última, que actúa como desenlace y contrapunto; y también en “Los magos perdidos” (Merino 2006: 181), donde ocurre a la inversa que en el caso anterior: todas las oraciones del texto comienzan con la misma construcción salvo la primera, que actúa como introducción y contextualización.

Hagamos un inciso aquí para reseñar la relevancia de un elemento tipográfico

que también influye en la estructura de la trama de los microrrelatos: la división del texto en párrafos. Géneros narrativos más extensos como la novela o algunos cuentos extensos suelen dividir el relato en capítulos o secciones, mientras que en las minificciones su exigua extensión impide este tipo de separación del texto. Sin embargo, los autores de nuestro género pueden dividir sus narraciones y distribuir el argumento en varios párrafos. Esta unidad no es homogénea, difiere el número de líneas que lo componen, y tampoco es siempre significativa, pero en muchas ocasiones un elemento gráfico como es el punto y aparte marca un cambio en la trama. No es raro descubrir que cada una de las partes en las que podemos dividir la trama de un minicuento se corresponde con un párrafo. Por ello, es muy significativa esta ordenación externa, porque suele ser un indicio de una estructuración más profunda. Un ejemplo de ello lo tenemos, por ejemplo, en “Espacio” (Olgoso 2007: 11-12), microrrelato de Ángel Olgoso dividido en dos párrafos que se corresponden con las dos partes del texto; además, el comienzo de ambos es idéntico (“Escribí...”), por lo que tendríamos una estructura anafórica como las que citábamos antes. Algo similar ocurre en “La perdición” (Romano 2008: 55), microrrelato dividido en dos párrafos muy similares pero con finales opuestos.

Volviendo a la importancia de las repeticiones en la estructura del microrrelato, además de la anáfora y de la utilización de idéntica disposición sintáctica, es habitual que en el texto aparezca en varias ocasiones la misma palabra o frase. Se trata de una forma de estructurar el relato, al formar una especie de eje, y de poner el énfasis en un elemento importante de la trama. Esto último es lo que busca David Lagmanovich en “Silencio” (Lagmanovich 2007: 51), donde la palabra del título se repite en varias ocasiones a lo largo del texto y se convierte en el elemento central del mismo. En “El hombre de los pies perdidos” (Jiménez Emán 2005: 36-37) lo que se reitera es la incapacidad del protagonista para tomarse una cerveza.

Pero las repeticiones como eje de la estructura de los minicuentos no se dan sólo mediante el uso de las mismas palabras o de idéntico patrón sintáctico; al contrario, es éste un recurso muy heterogéneo y que, dada su eficacia, es utilizado de muy diversas formas por parte de los escritores que cultivan la minificción. Sendos casos de esta manera de organizar un texto en torno a la repetición de diversos elementos de la misma índole la encontramos en un microrrelato de Ángel Olgoso y en otro de Fabián Vique. En el del argentino, “Diez minutos” (Vique 2006: 21), el uso de la anáfora viene reforzado por una cuenta atrás que marca cada frase y que narra, en sentido inverso, los

últimos minutos de vida del protagonista. El texto de Olgoso, “Caballeros de los puentes” (Olgoso 2007: 63-64), no coloca la hora al comienzo de cada frase como el anterior, sino los días de una semana, que van pasando de Lunes a Domingo en cada párrafo, mientras se cuentan las excentricidades del protagonista.

Una de las constantes que estamos observando en las diferentes formas de organizar la trama en el microrrelato es la planificación que realizan los autores a pesar de la brevedad del texto. Incluso en relatos de apenas unas líneas podemos diferenciar varias partes y una estructura definida, diferente a la de los géneros narrativos más extensos, pero caracterizada como en aquellos por un orden interno. La siguiente disposición que encontramos entre los minicuentos de nuestro corpus también denota una gran coherencia en la manera en la que el argumento es estructurado en el relato. Se trata de aquella que podemos definir de manera general como gradación y que dispone la trama en un orden ascendente o descendente de sus elementos. Veamos las distintas variantes de esta forma de organización y ejemplos de microrrelatos que la utilizan.

En primer lugar tendríamos un tipo de estructura en la que se dosifica la información que el lector tiene de la historia, gradación muy eficaz ya que va creando un interés creciente del receptor del texto, que cada vez va conociendo más elementos de la trama. Hipólito G. Navarro utiliza con maestría este recurso en “Bodegón: naturaleza muerta” (Navarro 2000: 135-137), microrrelato en el que poco a poco vamos conociendo, por este orden, lo que ha ocurrido (un homicidio), la identidad de la víctima, la del verdugo, las implicaciones con otra muerte anterior y, finalmente, la causa del asesinato. Esta estructura es muy eficaz en esta clase de argumentos y también en los minicuentos de terror, donde interesa que la tensión vaya *in crescendo*. Un ejemplo de ello lo podemos leer en “*Descensus ad inferos*” (Roas 2007: 55). En este minicuento existe una gradación ascendente del miedo que siente el protagonista ante el ser que se acerca por la escalera, y que se rompe en su momento más álgido con el giro brusco e hilarante que muestra, gracias a la súbita iluminación del espacio, que el misterioso ser era en realidad una anciana que sube con dificultad la escalera del edificio.

Este tipo de estructura en gradación ascendente está a menudo relacionada con los personajes del relato, en los que va creciendo alguno de sus atributos físicos o de su personalidad. Un caso de esto último lo tenemos con el aumento de la crueldad del monstruo protagonista de “Última escena” (Iwasaki 2004: 49-50), que comienza asesinando a ovejas y termina con niños. También podemos citar cómo van creciendo

los extraños seres que describe Ana María Shua en “Cambio de roles” (Shua 2007: 134), que pasan de ser descritos como insectos a convertirse en entes de un tamaño sideral. Esta gradación ascendente de los personajes también puede relacionarse con el aumento de su número, como por ejemplo en “La casa del terror” (Aparicio 2006: 69), o de una cualidad de cada uno de los protagonistas con respecto al anterior, el tiempo que llevaban muriéndose en “Agonías” (Aparicio 2006: 56).

Junto con la gradación ascendente que acabamos de ver, muchos microrrelatos también utilizan una estructura inversa: la menguante. Esta forma de organizar la trama en torno a una sustracción de elementos se da de muy diversas formas; en “Simulacro” (Shua 2007: 6), las prostitutas se van despojando de sus atributos (su nombre, su sexo femenino, su ombligo) hasta perder incluso su carácter humano. En “El vecino” (Díez 2002: 131-132) Luis Mateo Díez muestra la progresiva degradación del vecino del narrador.

El siguiente tipo de gradación descendente está relacionado con un aspecto que ya hemos comentado y que se encuentra entre los rasgos básicos del microrrelato: el juego con la forma del texto. Se trata de casos en los que la historia aparece dispuesta en frases cada vez más breves, formando estructuras que recuerdan a un tipo de organización de los textos en los libros de minificción muy frecuente (*La mitad del diablo* o *Los tigres albinos* la utilizan) como es la menguante. En nuestro corpus encontramos ejemplos de minicuentos que utilizan frases cada vez más breves en “Así soy” (Shua 2007: 174) y “De cuchillos” (Barros 2007: 42), aunque hemos de señalar que éste último está formado por varios textos independientes cada vez más cortos.

Dejando a un lado este tipo de estructura que se basa en una gradación de los elementos, continuaremos este repaso a la disposición de la trama en el microrrelato con una nueva forma de organización: aquella en la que encontramos varios niveles diegéticos diferentes. Lo primero que debemos hacer es admitir que, debido de nuevo a la hiperbrevedad del género, la utilización del nivel hipodiegético o de episodios intercalados es poco frecuente en la minificción. La poca extensión de las narraciones y esta tendencia que venimos señalando hacia la unidad hace que lo más habitual sea que encontremos una única historia en el texto. Sin embargo, existen también casos de minicuentos que poseen varios niveles diegéticos, aunque la presencia de tramas secundarias se reduzca a menudo a una mera referencia y no sean frecuentes las estructuras complejas.

El carácter metaliterario de una parte importante de la minificción hispánica

contemporánea, que analizábamos ampliamente en un capítulo anterior, hace que no sea raro encontrar minicuentos en los que podemos observar lo que Genette llama el “nivel extradiegético”, y que ya definimos en las primeras páginas de este capítulo. Normalmente son breves pinceladas del narrador, nunca muy complejas, que funcionan como marco de la historia que va a contar. La utilización de este recurso responde, habitualmente, a una función muy concreta y relacionada directamente con la historia que se relata en el texto. Por ejemplo, Marco Denevi incluye al comienzo y al final de “Necrofilia” (Denevi 2005: 24-25), sendas referencias a un supuesto mitólogo que convierte en autor del texto central del microrrelato. Configura así Denevi el texto como un fragmento (falso) de un tratado mitológico. Este marco extradiegético no tiene por qué definirse como metaliterario, puede ser, como en “Reflejos” (Barros 2006: 32-33), una descripción de la escena del narrador antes de darle la palabra a uno de los personajes, o la referencia a una cena donde uno de los personajes cuenta una historia que es la central del relato, como en “Expeditivo” (Valenzuela 2008: 88).

A pesar de que es poco frecuente, menos aún que el recurso anterior, también podemos observar casos de que en el microrrelato se desarrolle un nivel secundario o, siguiendo con la terminología de Genette, hipodiegético. Las limitaciones de nuestro género determinan que, en los contados casos en los que esto sucede, la estructura no suele ser muy compleja y los distintos niveles están estrechamente relacionados. Así emplea esta estructura Luis Britto García en “Lona” (Britto García 2004: 96), monólogo de un personaje en el que se van intercalando breves referencias a un combate de boxeo.

Una nueva estructura del microrrelato que debemos de señalar es la que organiza la trama como la exposición de una tesis seguida de varios ejemplos que la apoyan. Se trata ésta de una disposición jerarquizada y más habitual en los textos científicos que en los narrativos, pero que ofrece también grandes posibilidades a los autores de minificción. Esta eficacia viene determinada, en primer lugar, porque favorece que la trama vaya de lo general a lo particular y, en segundo lugar, porque es muy útil cuando se quiere imitar, como hacen a menudo los minicuentos, los textos ensayísticos o periodísticos.

El maestro en el uso de este mecanismo es sin duda alguna Juan José Millás, por lo que no es raro encontrar esta disposición en sus artícuos. Ejemplos de textos de Millás que ofrecen en primer lugar una reflexión general que luego se ejemplifica con una historia concreta o a la inversa, episodios que le inspiran para ofrecer después su punto de vista, son “Así nos va” (Millás 2000: 31-33) y “¿Quién se asoma al Hubble?”

(Millás 2000: 206-208).

Pero esta estructura que dispone una trama que va de lo general a lo concreto o que ofrece una tesis y después varios ejemplos, no tiene por qué estar relacionado con la actualidad, como en los articulentos de Millás. Son muchos los casos de microrrelatos en los que el primer párrafo se ocupa de un tema general y en los que en el resto del texto se relatan uno o varios episodios relacionados directamente con ese exordio. Nos referiremos en primer lugar a un ejemplo concreto para luego citar otros minicuentos que poseen esta organización tan específica. Las primeras líneas de “El horror en los sueños” (Iwasaki 2004: 53) exponen la tesis de que hay pesadillas que con los años no sólo no desaparecen, sino que se hacen más virulentas; en el resto del microrrelato el narrador pone tres ejemplos de lo que acaba de defender, citando las peores pesadillas que le han aterrado desde niño hasta su actual madurez. Esta triple repetición, habitual en los cuentos populares y presentes también en la minificción como ya señalamos, aparecen en los ejemplos de las tesis expuestas al comienzo de “El arte de la réplica” (Denevi 2005: 70-71), “Teléfono” (Otxoa 2006: 49), o “El color imposible” (Ibáñez 2008: 84). Otros microrrelatos que utilizan esta disposición de la trama como la ejemplificación de una tesis son “Mujer de alto vuelo” (Guede 2004: 22-23), “Acechos cercanos” (Merino 2007: 19) y “La cama come” (G. Egido 2003: 81-82).

Uno de los puntos en los que coincidían muchos especialistas en minificción al ocuparse de la estructura narrativa de los microrrelatos es el abandono por parte de los autores de este género de la clásica organización tripartita de los relatos (presentación, nudo y desenlace). Al final de este capítulo nos ocuparemos de este asunto, pero antes queremos defender que, pese a este cambio y a la hiperbrevedad del género, la trama del microrrelato se suele ordenar en varias partes diferenciadas. Algunos especialistas han definido al minicuento como un fragmento o un esbozo, algo que consideramos erróneo ya que estos términos se oponen a la narratividad exigible a toda minificción. Hemos defendido aquí el carácter unitario del género y la organización centrípeta de la trama, elementos insoslayables para conseguir la homogeneidad que toda narración ha de poseer en un género tan breve como el nuestro. Sin embargo, esta misma narratividad exige también que en la historia narrada haya un conflicto, un cambio, por lo que todo microrrelato, por breve que sea, debe poseer varias etapas en la disposición de la trama. Ya hemos visto a lo largo de todo el capítulo las distintas formas mediante las que se organizan e interrelacionan estas partes. Antes de finalizar este capítulo, queremos ver, con ejemplos que lo atestigüen, casos de minicuentos con una estructura binaria, en los

que la trama se organiza en dos partes claramente diferenciadas.

Normalmente esta estructura bipartita apoya su división en dos secciones no sólo en una distribución del argumento, es habitual que cada una coincida con cada uno de los párrafos del texto, sino también en otros elementos textuales. Por ejemplo, “Al otro lado” (Fernández Molina 2005: 130) se divide en dos partes diferentes no sólo desde el punto de vista argumental, el protagonista pasa al otro lado del espejo en el segundo párrafo, sino también con el uso de los tiempos verbales, pasado en la primera sección y presente en la segunda. En otros casos, como en “Invitados” (Díez 2002: 118-119), el tiempo de una y otra parte están más delimitados (la noche y la mañana) y entre ambas hay una elipsis temporal en la que se desencadena, como después comprobamos, el desenlace.

No sólo el cambio de tiempo se observa en estos casos, también el de espacio se da en estos minicuentos. En “Árbol del fuego” (Navarro 2000: 153), cada una de las dos partes (que coinciden de nuevo con cada uno de los párrafos) se centra en un niño diferente, y se desarrollan también en un espacio opuesto: encima y debajo del árbol. En un género tan dado a lo fantástico como es la minificción, el díptico que en muchos microrrelatos se crea entre el sueño y la vigilia o entre la vida y la muerte también es aprovechado por los autores para situar en una dimensión distinta cada sección del texto. Es lo que hace David Roas en “La última aventura” (Roas 2007: 99-100), narración que tiene como eje la muerte de Don Quijote y que describe en la primera parte su agonía y en la segunda el paso a la otra vida.

Si bien es cierto que la división de la trama en dos partes es la más habitual, por la brevedad del género, encontramos casos de microrrelatos que poseen una estructura muy marcada en tres o incluso más secciones. La organización ternaria no tiene por qué seguir el ya citado orden clásico de las narraciones, sino que, más bien, dispone la trama como tres partes interdependientes y no jerarquizadas. Se utiliza aquí también el recurso de caracterizar cada sección del relato con un rasgo estilístico diferente. Es lo que hace con maestría Hipólito G. Navarro en “Dibujos de la memoria” (Navarro 2000: 153-154), microrrelato en el que en cada párrafo encontramos un tiempo verbal diferente (el primero en presente, el segundo en pasado y el último en futuro). Pero no sólo este mecanismo, ya visto con anterioridad en un texto de Antonio Fernández Molina, identifica cada una de las partes de los minicuentos de estructura ternaria. Luisa Valenzuela utiliza un estilo genuinamente narrativo en el primero de los párrafos de “Hombre como granada” (Valenzuela 2008: 70), la entrada de un diccionario en el

segundo y un estilo elíptico y de tonos líricos en el tercero. Se configura así la estructura del microrrelato como un mosaico heterogéneo en torno al tema central: el recuerdo de un hombre amado.

No podemos negar el carácter experimentador de esta organización del minicuento construida por Luisa Valenzuela. El carácter transgresor del género se manifiesta en todos sus aspectos y también, por supuesto, en la forma en la que se dispone el argumento. Son varios los microrrelatos de nuestro corpus que buscan la ruptura de las convenciones asociadas a este elemento de las formas narrativas. Pongamos dos ejemplos de relatos hiperbreves del mismo autor, Ángel Olgoso, antes de concluir el capítulo con las conclusiones que nuestro análisis nos ha deparado. En “Venablos” (Olgoso 2007: 67-68) construye un microrrelato totalmente asimétrico, compuesto por dos frases: una que ocupa más de una página y otra que tan sólo tiene tres palabras. “Cuenta atrás” (Olgoso 2007: 91) es la sintética biografía de un hombre, relatada mediante la cuenta atrás a la que alude el título.

El estudio de la estructura de la trama en el microrrelato que hemos realizado a lo largo de todo este capítulo nos ha permitido llegar a varias conclusiones sobre el tema, que ya hemos ido adelantando y que ahora resumiremos. En general podemos señalar que la organización del argumento es muy significativa en la minificción, como ocurre en todo género narrativo o incluso un poco más. En una forma tan breve y con una recepción tan peculiar por parte del lector, el autor debe construir una trama que tienda hacia la unidad, que sea atrayente y que mantenga siempre la tensión. Para ello es fundamental realizar una labor casi de orfebrería en la estructuración de la historia que se relata en el texto.

Podemos decir también que la estructura es un elemento tremendamente significativo en la minificción, pero no sólo en sí misma, sino en relación con otros aspectos del relato. Como hemos podido comprobar en todo este capítulo, la disposición del argumento en varias secciones va a menudo pareja a la presentación de los personajes, a varios espacios o tiempos distintos o a la utilización de distintos estilos en cada parte. Tampoco queremos olvidar aquí un elemento muy importante en la división de los minicuentos y que frecuentemente ofrece pistas sobre la organización de la trama: los párrafos. Un elemento que puede parecer anecdótico se convierte, como otros elementos tipográficos, en una forma más de estructurar los relatos hiperbreves.

No queremos finalizar este repaso a la estructura de la trama de los microrrelatos sin volver a uno de los temas más polémicos relacionados con ella: el abandono de la

clásica organización tripartita de la trama que señalaban autores como Andrés Neuman y especialistas como José Luis Fernández Pérez. Tras el análisis que hemos realizado en este apartado y en el anterior (dedicado al inicio y al final) creemos que esta afirmación es demasiado tajante. En el pasado capítulo veíamos que el inicio más habitual en el minicuento es el que presenta la trama *in media res*, lo que apoyaría la afirmación de que no existen presentaciones del argumento en la minificción. Pero también observábamos que en muchos microrrelatos existe una mínima introducción que contextualiza, ofreciendo datos de muy diversa índole, la trama que se va a disponer. En cuanto a los finales, veíamos que existe en ellos una tendencia hacia el clímax, ejemplificado de manera más clara en el habitual giro final, presente en tantas minificciones hispánicas. Tendríamos, por lo tanto, ejemplos de minicuentos que poseen presentación (aunque sean los menos) y desenlace (estos son la mayoría); teniendo en cuenta que el nudo (la parte central) es consustancial a todo texto narrativo, podemos concluir que en la minificción no se produce un desterramiento de la clásica división tripartita de la trama. Sin embargo, coincidimos con Neuman y Fernández Pérez en que en el microrrelato es menos habitual que en otros géneros narrativos, especialmente en los textos más breves. Además, tenemos que señalar que en los casos en los que existen la presentación, el nudo y el desenlace, se produce, por los rasgos propios del género, lo que podríamos llamar una “esencialización” de estas etapas. Por su hiperbrevedad, el minicuento pasa casi de puntillas por las dos fases iniciales, que se desarrollan menos que en otras formas narrativas más extensas, para dirigirse hacia el clímax. Se destierra, en definitiva, la separación tajante entre las distintas partes de la narración.

Hemos intentado, con este estudio de la estructuración de la trama, realizar un acercamiento a uno de los mecanismos más importantes para la consecución de la tensión necesaria en todo microrrelato.

4.5.4. LOS PERSONAJES

Uno de los componentes esenciales en todo texto narrativo es la presencia de uno o más personajes que desarrolle la acción que el relato describe. En el caso del microrrelato, especialmente cuando nos hallamos ante textos especialmente breves, este elemento a veces se diluye, dando lugar a textos sin el necesario componente narrativo para ser incluidos dentro de nuestro género. Durante este capítulo realizaremos un estudio integral de los personajes en la minificción, con el objetivo último de señalar aquellos rasgos que los distinguan de los que aparecen en otras clases de narraciones.

Comenzaremos con el habitual repaso a las teorías más importantes sobre el personaje en la narrativa. Al ser un elemento central en todos los textos narrativos ha sido estudiado por un amplio número de especialistas; sin embargo, y precisamente por aparecer de manera tan recurrente y aparentemente tan clara, no se ha indagado tanto como en otros aspectos de los géneros narrativos. Citaremos la opinión de los teóricos que han defendido las perspectivas más originales en el estudio del personaje, como Forster o Greimas, junto a las reflexiones de algunos escritores, como por ejemplo Antonio Muñoz Molina.

Completaremos, como siempre, este repaso teórico general a las teorías del personaje, con las que se han hecho a propósito de este elemento de la trama en relación con la minificción. Podemos adelantar ya que no hay apenas artículos que se hayan dedicado en exclusiva a este asunto y que tan sólo encontramos sucintas referencias al tema en los repastos generales que los especialistas en el minicuento han hecho de sus características. Estos teóricos apenas se detienen más de unas líneas en el estudio de un aspecto tan relevante en todo género narrativo como son los personajes, y aportan una definición muy general de lo que caracteriza a este elemento en la minificción. Repasaremos más adelante estas aportaciones teóricas, que si bien por separado son meras pinceladas, juntas nos ofrecerán una base para nuestro análisis.

En este estudio de los personajes en nuestro corpus de libros de microrrelatos constataremos si lo apuntado por los teóricos de la minificción se cumple o no. No pretendemos realizar un estudio completo del personaje en el género, objetivo que se escaparía a los límites de este capítulo, sino detenernos en aquellos rasgos que con mayor frecuencia se repiten y que mayor relevancia poseen. Especial interés tendrán para nosotros aquellos casos en los que la descripción o el funcionamiento de los

personajes de las minificciones difieren del habitual en otros géneros narrativos.

Partamos, comenzando ya el estudio general del personaje en la literatura, de algunas definiciones básicas que han ofrecido los teóricos. Yuri Lotman señalaba que el personaje es un “conjunto de rasgos diferenciales... de rasgos distintivos” (en Hamon 1996: 131). Una definición similar a la de Lotman, no en vano lo cita posteriormente, es la que ofrece Philippe Hamon del personaje desde el punto de vista semiológico, caracterizado por el “conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden [...] que establece [...] con los demás personajes y elementos de la obra” (Hamon 1996: 130). Esta forma de entender al personaje se opondría a la tradicional, que lo entendía como el trasunto de una persona. Un ejemplo de definición de este tipo sería la de Patrice Pavis: “sólo se comprende [el personaje] si lo comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición” (en Díez Borque 1988: 98-99). Por su parte, Michel Zeraffa defiende que los cambios en la concepción de las personas influyen directamente en los personajes, ya que para este autor estos son su representación en las obras literarias (en Villanueva 1990: 27). Milagros Ezquerro señala que éste es precisamente el principal problema del estatuto del personaje: el ser “una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona” (Ezquerro 1990: 14). Se crea así, como afirma Ezquerro, la ilusión de que el personaje es, en realidad, una persona. Además, esta autora defiende que este particular estatuto provoca lo que ella define como la “paradoja del personaje”, según la cual cuando un lector se encuentra por primera vez con el protagonista de una obra literaria, éste sería el mismo que al final del relato, cuando ya ha sido descrito con mayor profundidad (Ezquerro 1990: 15).

Junto a estas definiciones, debemos citar las múltiples taxonomías que, como con cualquier otro elemento de las obras literarias, se han realizado a propósito del personaje. Una de las tipologías más sencillas y que más han trascendido es la aportada por Edward Morgan Forster en su libro *Aspects of the novel* (1927). Este autor inglés afirma que “podemos dividir a los personajes en planos y redondos” (Forster 1996: 35). Los primeros (*flat*, en la terminología original) se caracterizan por ser estereotipados y por construirse en torno a una idea; además, los personajes planos pueden ser definidos con una sola frase y no es necesaria ni su introducción ni que sufran un desarrollo durante la obra. Por el contrario, los personajes redondos (*round*) son más complejos y capaces de desempeñar papeles trágicos y de suscitar “emociones que no sean humor y

complacencia” (Forster 1996: 38). Al contrario que los personajes planos, los redondos son imprevisibles y pueden sorprender al lector. Esta dicotomía ha sido muy empleada con posterioridad por su sencillez y utilidad y se pueden encontrar varias taxonomías similares. Darío Villanueva señala que la tipología que establece Forster se corresponde con la apuntada por Miguel de Unamuno cuando diferencia entre personajes rectilíneos y agónicos (Villanueva 1990: 31).

En este mismo artículo cita Villanueva un trabajo del escritor y crítico Gonzalo Torrente Ballester titulado “Esbozo de una teoría del personaje literario” (1965). En este artículo, una selección del cual recoge Enric Sullá en su recopilación *Teoría de la novela* (1996), apunta Torrente que en algunas ocasiones la utilización en el texto de personajes que sean trasuntos de personas no es útil, por lo que se echa mano de lo que él llama “tipos” (Torrente Ballester 1996: 104). Estos son muy eficaces para la sátira, la moralización o para los cuadros de costumbres.

En el artículo ya citado, incluido en el volumen colectivo *El personaje novelesco* (1990), Darío Villanueva repasa los principales hitos de la teoría del personaje citando a los más destacados especialistas de cada corriente teórica. Comienza recordando unas palabras del formalista Boris Tomachevski en las que este crítico relativiza la importancia del protagonista: “El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización” (en Villanueva 1990: 20). No se olvida de recordar la propuesta de Propp sobre el personaje en el cuento fantástico ruso; como ya hemos señalado en un capítulo anterior, este especialista indica la existencia en estos textos literarios de siete roles o “esferas de acción” (Villanueva 1990: 21).

Decisivo en el estudio del personaje literario fue el modelo actancial de Greimas, que ofrece unos postulados basados en las teorías sintácticas de Tesnière y en las de Propp. Este teórico francés de origen lituano defiende que en los relatos aparecen seis actantes básicos incluidos en tres parejas: sujeto/objeto, destinador/destinatario y adyuvante/oponente. Darío Villanueva define de la siguiente forma este trío de pares: “El sujeto es la fuerza fundamental generadora de acción en la sintaxis narrativa y el objeto es aquello que el sujeto pretende, desea alcanzar”; “el destinador, o emisor, es la instancia que promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación, mientras que el destinatario es la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto”; “el adyuvante, o auxiliar, es el papel actancial ocupado por todos los actores que ayudan al sujeto, y el oponente, el de los que adoptan la actitud contraria” (Villanueva 1990: 21-22).

Villanueva también señala que no se debe identificar el concepto de actante con el de personaje, ya que la función de un actante puede ser realizada por varios personajes o por lo que él llama “fuerzas abstractas no encarnables en protagonistas propiamente dichos” (Villanueva 1990: 22).

En cuanto a los rasgos generales que definen a los personajes literarios, los teóricos que se han acercado a este tema también han ofrecido varias perspectivas sobre el asunto. Para Uri Margolin los personajes se definen “por una acumulación de sus rasgos caracterizados a través de una elaboración temporal entendida únicamente como sucesión de dichos rasgos en la duración del relato” (en Benet 1994: 44). Como señala Philippe Hamon, el personaje es al principio del relato un vacío, un blanco semántico que se va llenando por repetición, acumulación, transformación y oposición (Hamon 1996: 133). Esta acción la lleva a cabo, obviamente, el autor, pero en el terreno textual la descripción viene determinada, como apunta Vicente J. Benet, por sus intervenciones y por las descripciones que de él hacen el narrador y el resto de personajes (Benet 1994: 56). En el caso concreto del microrrelato, y por sus propios rasgos intrínsecos, suele ser el narrador o el propio protagonista de la narración el que nos describe al personaje, ya que no suele haber muchos en esta clase de relatos y cuando los hay apenas son reseñables las referencias de unos hacia otros. Esta característica define la particular configuración del personaje que se produce en la minificción y en la que nos detendremos en la última sección de este capítulo.

Philippe Hamon, uno de los principales especialistas en el estudio del personaje literario, también enumera los principales rasgos que definen a todo personaje literario. Según apunta el teórico francés, los protagonistas de las obras literarias se caracterizan por la relación que establecen con sus funciones, por su integración en las clases de personajes, por su relación con otros actantes, por su distribución en el relato, por sus calificaciones o papeles temáticos y por su relación con modalidades como “querer”, “poder” o “saber” (Hamon 1996: 134-135). También apunta Hamon la utilidad de que los personajes posean nombres que coincidan o se parezcan al de algún personaje histórico (Hamon 1996: 132). Esta postura, la de señalar la importancia del nombre de los personajes, entronca con la defendida por Antonio Muñoz Molina. El novelista ubetense ha reconocido la relevancia de este elemento en la configuración de los protagonistas de toda obra literaria: “Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje” (Muñoz Molina 1996: 315). Coincidimos plenamente con esta postura que defienden Muñoz Molina y Hamon y creemos que la

relevancia del nombre del personaje puede ser aún mayor en la minificción que en otros géneros. En textos tan breves las descripciones de los protagonistas son mínimas y tan sólo se señalan aquellos rasgos imprescindibles, por lo que el hecho de que el autor bautice a su personaje es ya significativo y nos hace estar atento a las posibles referencias que pueden subyacer en este antropónimo.

Una vez realizado este breve acercamiento a las principales teorías del personaje, nos vamos a centrar en las siguientes páginas en hacer un balance de las propuestas teóricas que sobre este tema encontramos entre los especialistas de la minificción. Como ya adelantamos, no existe un estudio monográfico que de manera integral se haya acercado a este aspecto tan importante en todo género narrativo como el nuestro. Sin embargo, en las frecuentes referencias al personaje en los repastos generales a los rasgos del microrrelato no encontramos, al contrario de lo que ocurre con otros aspectos, la reiteración de los mismos lugares comunes por parte de la crítica. El hecho de que casi cada especialista aporte una propuesta diferente, nos dará un sólido y amplio sustrato teórico para iniciar nuestro análisis.

Es una afirmación bastante reiterada en la bibliografía crítica sobre la minificción, nosotros también hemos puesto énfasis en recalcarlo, que es imprescindible que la narratividad aparezca en todo microrrelato. Sólo se puede entender este género como narrativo, y para ser considerado como tal es necesario que posea una trama, aunque sea mínima, un movimiento en el tiempo y unos personajes. El hecho de que los protagonistas sean un ingrediente fundamental en todo minicuento ha sido puesto de manifiesto por varios especialistas en el género. David Lagmanovich señala que para que un texto breve (“microtexto”) se pueda considerar como una minificción ha de tener, al menos, literariedad y unos personajes (Lagmanovich 2006: 25). Irene Andrés-Suárez, citando a José María Merino, sitúa en el conflicto y en la tensión entre personajes la sustancia narrativa básica de todo minicuento (Andrés-Suárez 2007: 24). Por su parte, Violeta Rojo relaciona la necesidad de que haya personajes con las dimensiones de espacio y tiempo: “siempre hay una historia en la que un(os) personaje(s) realizan acciones en un espacio y un tiempo” (Rojo 1994: 566). Por último, podemos citar a Adriana Berchenko, que pone énfasis no sólo en la presencia imprescindible de al menos un personaje, sino en que éste debe sufrir durante el microrrelato un cambio, una evolución en el tiempo (Berchenko 1997: 46).

Todas estas defensas de la necesidad de que haya personajes en las minificciones puede parecer un tanto baladí; a priori, podríamos pensar que no existen, salvo en casos

de experimentaciones narrativas puntuales, relatos sin protagonistas. Sin embargo, este énfasis está justificado en el microrrelato por tratarse de un género en el que el ansia por la brevedad, unida al gusto por la experimentación, puede llevar a que los escritores coqueteen con la idea de un minicuento sin personajes. De hecho, encontramos en antologías y libros de autor único textos sin protagonistas (y sin sustancia narrativa) que se hacen pasar por microrrelatos gracias a su extrema brevedad. Por ello, coincidimos con los teóricos antes citados en que la presencia de, al menos, un personaje es necesaria para poder definir a un texto como minificción.

Además de situar a los personajes como ingredientes esenciales en el género, los teóricos han aportado otras propuestas sobre este asunto que a continuación repasaremos y que nos servirán como guía para nuestro estudio, donde ponderaremos si lo expuesto se ajusta a lo que hemos observado en el análisis de nuestro corpus. Partiremos en primer lugar de lo que apunta David Roas a propósito de los personajes en la minificción. Recordemos que este autor repasa, como ahora estamos realizando nosotros, los principales rasgos de los microrrelatos que han apuntado los especialistas en el género, creando así una caracterización de esta forma narrativa que funciona a la vez como resumen de las principales aportaciones teóricas al respecto. En lo referente al los protagonistas de los minicuentos, Roas señala que se definen por la “mínima caracterización psicológica”, por ser “raramente descritos” y “en muchas ocasiones anónimos” y por la utilización frecuente por parte de los autores de “personajes-tipo” (Roas 2008: 51). Posteriormente arguye, en consonancia con la tesis expuesta a lo largo de todo su artículo, que esa “mínima caracterización” de los protagonistas no es exclusiva del microrrelato y que se da en otros relatos más extensos (por ejemplo en Kafka) con el fin de retratar al hombre actual (Roas 2008 53).

La mayoría de los rasgos apuntados por Roas son desarrollados por otros especialistas en minificción. Por ejemplo, Francisca Noguero relaciona la anonimidad de la mayoría de los personajes de los minicuentos con un golpe al principio de unidad y explica este mecanismo con la intención de que el lector se identifique mejor con los protagonistas (Noguero 1996). También apunta, en este mismo artículo, la frecuente presencia en estas narraciones del autor como un personaje de ficción. Muy relacionado con este mecanismo metaficcional está el que señala Enrique Yepes: convertir al lector en un personaje del relato (Yepes 1996). Cita Yepes dos ejemplos: “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, uno de los textos clásicos de la narrativa hispánica del siglo XX, y el más reciente “Todo cabe en una revista” de Roberto Rubiano Vargas,

microrrelato que reproduce en su artículo.

Otro de los rasgos apuntados por Roas, la poca o nula caracterización de los personajes, es apuntado por Irene Andres-Suárez, que lo considera producto del poco espacio que poseen los autores en los minicuentos (Andres-Suárez 2007: 24). Relacionado con esta característica está la afirmación de Howe, citada por Gabriela Mora, de que en los microrrelatos la noción de personaje pierde importancia y aparecen difuminados (Mora 1985). Nosotros, como la propia Gabriela Mora, no estamos del todo de acuerdo con esta afirmación, ya que si bien se podría aceptar la segunda aseveración (ese carácter “difuminado” que apunta Howe se puede relacionar con su escasa descripción), los personajes ocupan un lugar central en los minicuentos.

La ausencia de desarrollo del personaje se puede relacionar con el inicio *in media res* que veíamos que era el más habitual en el microrrelato. Como ocurre con la trama, a los personajes se les presenta no de manera gradual, sino en medio de una situación ya comenzada. Este hecho ha sido puesto de manifiesto por el norteamericano Charles Baxter, que ha señalado, en la introducción a una antología de *short-short stories*, que la principal diferencia entre el cuento y el microrrelato reside en que mientras que en el primero el personaje “actúa”, en el segundo “reacciona” ante una situación previa ya desarrollada (Baxter 1989: 20). Otro rasgo importante para el estudio del personaje en la minificción es el que señala Andrés Neuman: la “reducción del número de personajes” (Álamo Felices 2009: 323). Es un rasgo lógico en la deriva esencialista del género, pero que no debemos pasar por alto ya que se puede considerar como uno de los elementos que de manera más palpable diferencian al uso del personaje en el minicuento con respecto al habitual en otras formas narrativas.

Cerraremos este repaso a los postulados teóricos más destacados en el estudio de los protagonistas de los minicuentos, citando uno de los artículos que más útil nos está siendo a lo largo de nuestro trabajo: “Hacia la configuración de una matriz genética para el microcuento hispanoamericano” de José Luis Fernández Pérez. Al final de este estudio realiza el especialista chileno una revisión de los principales rasgos que definen al microrrelato. Entre ellos hay uno que habla del personaje: la “predominancia de los actantes-tipo” (Fernández Pérez 2005: 24). Para Fernández Pérez los protagonistas de este tipo de narraciones se definen en relación a su “adhesión a un rol”, algo que viene determinado por las limitaciones que provoca la brevedad del género a la representación de los personajes (Fernández Pérez 2005: 24).

Creemos que en las páginas anteriores hemos ofrecido un panorama lo

suficientemente amplio del estudio del personaje en la minificción. Aplicando los postulados desarrollados por la crítica especializada en nuestro género y teniendo en cuenta las teorías más generales sobre los personajes, vamos a realizar a continuación el análisis del personaje en nuestro corpus de veinticinco libros de microrrelatos escritos en español.

Uno de los rasgos que señalaban los especialistas, Andrés Neuman en concreto, como característicos de la minificción es la presencia de pocos personajes. Se trata de un aspecto mensurable que lo diferencia del resto de géneros narrativos, en los que encontramos un número mucho mayor. El principal cambio que se introduce en este tema en el microrrelato no es tanto en el número de protagonistas como de personajes secundarios. En un cuento, y por supuesto en una novela, suelen aparecer varios personajes con un papel poco importante, pero que cumplen una función determinada en la narración. En el minicuento, el número de personajes secundarios se reduce a la mínima expresión, de tal forma que en muchos casos se prescinde de ellos o si aparecen lo hacen tan sólo en una cantidad muy poco elevada. En lo que se refiere a los protagonistas, esta diferencia cuantitativa es menor, ya que en la mayoría de los relatos la trama se suele centrar en uno o dos personajes que son el eje de la historia. Sí es más difícil, por una razón lógica motivada por la escasa extensión, la creación de microrrelatos de protagonismo coral, aunque existen ejemplos como veremos más adelante, de varios personajes que actúan de manera colectiva.

A pesar de la disminución en el número de personajes y de que haya muchos minicuentos protagonizados por tan sólo uno de ellos, ocupan en el género un lugar muy importante las parejas. Son numerosísimos los textos de nuestro corpus en los que aparecen dos personajes y en los que cada uno de ellos desempeña un papel opuesto al del otro. Se trata de un recurso que permite que los autores creen infinitas variantes partiendo de un punto de vista tan sencillo y reconocible, algo indispensable en nuestro género, como es la representación de las relaciones que se establecen entre dos seres humanos. Aunque no son las únicas, como veremos más adelante, partiremos en nuestro estudio del personaje en la minificción de las parejas amorosas.

Son infinitos los matrimonios, las parejas de novios o de amantes que han protagonizado textos literarios a lo largo de las épocas, desde Adán y Eva hasta nuestros días. En la minificción hispánica, por su gusto por los argumentos cotidianos, no interesan tanto las grandes historias de amor como los momentos puntuales, a veces rutinarios, que comparten dos personas que viven juntas. Se estructuran muchos

microrrelatos como un acercamiento concreto a una situación de tensión vivida en la pareja y tras la cual subyacen hechos anteriores no citados.

Son muchísimos los ejemplos de parejas amorosas que podríamos extraer de nuestro corpus de libros de minificciones, por lo que vamos a tratar de poner casos significativos de alguna de las tendencias que observamos en esta estructura. Juan Pedro Aparicio describe los itinerarios que siguen las relaciones de dos parejas que, respectivamente, se juntan en la tumba tras años separados, “Promesa juvenil” (Aparicio 2006: 49), y se enamoran en un sanatorio, “Te querré siempre” (Aparicio 2006: 55). En ambos microrrelatos la trama se estructura con la relación entre los amantes como eje del relato. Como estos textos de Aparicio tendríamos en nuestro corpus muchísimos ejemplos, por lo que vamos a citar otros minicuentos en los que la habitual relación entre los protagonistas enamorados aparezca de un modo más inusual. Esta originalidad en el tratamiento de un tema tan común la consigue Luis Mateo Díez con el sorprendente final de “Amantes” (Díez 2002: 149), donde la pareja a la que hace referencia el título está formada por una gata y un perro. Con el mismo espíritu de curiosidad, pero partiendo de una situación trivial, Díez describe en “Autobús” (Díez 2002: 134) la estrecha relación que une a los dos protagonistas del texto, que se conocen tan sólo por las miradas que intercambian.

Como ya hemos adelantado antes, muchos pares de protagonistas aparecen como las dos caras de una misma moneda. Este recurso de buscar el antagonismo también ocurre con las parejas de enamorados, aquejadas en ocasiones de una simetría que sorprendentemente les une. El caso más extremo de este amor entre opuestos lo encontramos con la pareja que protagoniza “Asincrónicos” (Britto García 2004: 121). Las diferencias entre ambos no son óbice para que se amen, ya que, como señala de manera cáustica el narrador en la última frase del texto, “Son la pareja más unida porque al no poder pasar un instante juntos no pueden aburrirse” (Britto García 2004: 121). En otro minicuento de este mismo autor venezolano, “Mimados” (Britto García 2004: 97-98), la oposición no se establece entre los dos miembros de una pareja, sino entre dos parejas: las formadas, por un lado, por los protagonistas, y por otro, por el padre de ella y la madre de él. Se da así un juego especular para poner de manifiesto el carácter caprichoso de los hijos.

Hemos estado señalando en otros capítulos de nuestro estudio, por ejemplo en el dedicado a la intertextualidad, que el microrrelato se configura como un género en gran medida virtual. El autor juega con los conocimientos del lector para no explicitar en su

relato más de lo imprescindible. Los tópicos sociales sobre las parejas amorosas son de gran utilidad para los escritores de minificción, ya que ponen a su disposición una información que el lector puede actualizar fácilmente. El rol que tradicionalmente ocupa la mujer y el hombre en un matrimonio es aprovechado por los autores, que se valen de ello para presentar una situación tópica con tan sólo indicar el sexo de los protagonistas. Por ello es muy habitual que en muchos minicuentos protagonizados por parejas heterosexuales los personajes apenas estén descritos e incluso carezcan de nombre. Con tan sólo utilizar los pronombres “él” y “ella”, como hace por ejemplo David Lagmanovich en “Nada que agregar” (Lagmanovich 2007: 70), el lector configura a los protagonistas como una pareja de amantes.

Al igual que ocurre en casi todos los microrrelatos, en los casos en los que un miembro de la pareja es, además, el narrador del texto, éste suele ser un hombre. Aunque no se puede establecer una equivalencia exacta, en la mayoría de los casos en los que el autor de los minicuentos es un hombre, el protagonista suele pertenecer al género masculino y sólo aparecen mujeres en casos poco frecuentes o, como ocurre en estos ejemplos que estamos repasando, cuando pertenecen a una pareja. Esta tendencia sólo se equilibra, y en algunos casos, como en el libro de Pía Barros, se invierte, cuando el libro está escrito por una mujer. Nada más lejos de nuestra intención que realizar una separación literaria por el sexo del autor, tan sólo queremos constatar un hecho, la menor presencia de mujeres, tanto cuando se trata personajes de ficción como de autoras, en la minificción hispánica.

Volviendo a nuestro análisis del sexo de los narradores en los microrrelatos de parejas, la poca presencia de la perspectiva de las mujeres es un hecho a tener en cuenta. Las excepciones que encontramos nos muestran cómo el punto de vista de un narrador femenino introduce variantes con respecto al masculino y juega con los roles que habitualmente se adscriben a cada sexo. Luisa Valenzuela elabora un magnífico ejemplo de este mecanismo en “La cosa” (Valenzuela 2008: 42), microrrelato en el que, con gran ironía, la narradora se autodefine como el “objeto” de la conquista amorosa que relata, y a su amante masculino lo define como el “sujeto”.

Esta menor presencia de la mujer que encontramos de manera general en la minificción coincide con el papel que normalmente posee en un tipo de pareja también habitual en nuestro género. Al contrario de lo que ocurre en los casos hasta ahora citados, en los que el protagonismo estaba compartido por los dos miembros de la pareja, existen minicuentos en los que sólo hay un protagonista, y en los que aparece su

esposa como personaje secundario. Y decimos esposa porque apenas hay casos en los que ese papel subalterno del cónyuge corra a cargo de un hombre. Estamos también ante un rol muy determinado, pero muy diferente a la relación que se establecía en las parejas antes estudiadas. El autor de nuestro corpus que con mayor frecuencia utiliza esta presencia, aunque a veces no pasa de ser tan sólo una alusión, de la esposa del protagonista es José María Merino. En *La Glorieta de los fugitivos* encontramos este recurso en minicuentos como “La gran catarata” (Merino 2007: 123-124), “Un éxito” (Merino 2007: 136-137) o “Portazgo” (Merino 2007: 158-159).

Como en la vida real, muchas parejas de enamorados protagonistas de microrrelatos ven como un tercer elemento se suma a su relación, dando lugar así un triángulo amoroso. Al igual que con las parejas, los casos en los que los autores de nuestro género echan mano del vínculo que se establece entre tres personas, en cualquiera de sus variantes, responden a lo sugerente y a las posibilidades narrativas que abren estos triángulos. Muchas historias de amor de la Literatura de todas las épocas están sazonadas con la injerencia de un tercero, que puede tener diversas funciones en relación a los amantes primigenios. En el microrrelato, por su tendencia al empleo de un número limitado de protagonistas, es habitual que uno de los vértices de este triángulo aparezca de manera difuminada, en un segundo plano.

Esta forma de completar la pareja protagonista con un elemento ajeno y discordante la encontramos en “La afrenta” (Díez 2002: 125) de Luis Mateo Díez. Este microrrelato se presenta como una carta que escribe un hombre (yo) a su antigua amante (tú) y en la que cita al nuevo compañero de ella (él). La focalización del texto hace que los personajes nombrados con la primera y la segunda persona sean presentadas como la pareja principal y la tercera (él) como algo externo. Fabián Vique también utiliza estos tres pronombres personales para configurar la relación que ya en el título define como un “Triángulo” (Vique 2006: 11). Sin embargo, y a pesar de la focalización en uno de los personajes, determinada porque es el narrador, el triángulo amoroso de este minicuento se presenta como “equilátero”, ya que cada protagonista está enamorado de uno diferente y es amado por el otro. Otra manera de presentar a tres personajes en una relación amorosa desigual es mostrando, al contrario del texto de Vique que acabamos de citar, a uno de ellos como el centro de la pasión de los otros dos. Este sería el caso del Triptolemo de “El amor egoísta” (Denevi 2005: 47) de Marco Denevi, deseado simultáneamente por una humana y por una diosa sin que sepamos por quién se decanta él.

Existen también ejemplos de minicuentos que utilizan este recurso y en el que los personajes intercambian, a mitad del relato, el papel protagonista y secundario del trío. “El triángulo” (Jiménez Emán 2005: 29-30) que nos propone Gabriel Jiménez Emán está formado por una mujer, su amante y un observador. Esta estructura en la relación que poseen los personajes se modifica de tal forma que el observador se convierte en amante. Jiménez Emán indica cómo los roles siguen siendo los mismos aunque los personajes que los desempeñen cambien, adjudicando al antiguo observador la denominación de “amante” (único atributo que lo define) y viceversa.

Probablemente David Lagmanovich sea el autor de nuestro corpus que más utiliza en sus relatos una relación amorosa en la que participan tres de los personajes. Entre las variantes sobre las que escribe Lagmanovich están el asesinato de dos amantes a manos del tercer miembro del triángulo, en “Un cigarrillo” (Lagmanovich 2007: 54), el hombre que sustituye como amante al hermano muerto, “Ernestina” (Lagmanovich 2007: 54), o la relación que se establece entre un chico y dos compañeras tan sólo con el intercambio de sus miradas, “Taller de poesía” (Lagmanovich 2007: 147-148).

Todos estos microrrelatos centrados en parejas, y en tríos, de enamorados son tan frecuentes porque reflejan situaciones cotidianas y a la vez universales que funcionan como una fuente inagotable para los autores. Por ello, no es de extrañar que también sean abundantes las relaciones familiares entre los personajes de un minicuento. La necesidad de que haya pocos protagonistas en este tipo de narraciones lleva a los escritores a utilizar este recurso porque, de nuevo, a los familiares se les puede relacionar con numerosos tópicos y roles que pueden ser mantenidos o subvertidos en el relato. Veremos a continuación ejemplos de minificciones protagonizadas por miembros de una misma familia. Comenzaremos con la estructura básica formada por un progenitor y su vástago, pareja de roles opuestos muy útil en el género. Después nos centraremos en aquellos microrrelatos que se ocupan del microcosmos que forma toda familia.

La difícil relación que a menudo une a un padre y su hija es vista desde una cómica perspectiva por David Roas en “El espíritu manta” (Roas 2007: 60-61). Ángel Olgoso parte en “La visita” (Olgoso 2007: 61-62) de la misma situación que exponía Roas, la aparición de un padre muerto a su hijo, aunque carente del cáustico resultado que tenía en el texto del narrador barcelonés. Una visión del expolio que a menudo realizan los hijos de los bienes del padre tras la muerte de éste, es expuesta por este mismo autor en “Tintineo de piedras semipreciosas” (Olgoso 2007: 92-93).

La presencia de un padre y su hijo en la narración se complementa a menudo con otro vector que ya veíamos en las parejas y que es muy frecuente, como analizaremos más adelante, en la minificción: el antagonismo. Los autores utilizan los tópicos asociados a los progenitores y a sus hijos para construir relatos en los que se juega con las diferencias entre ambos. Es lo que hace Pía Barros en su genial “Golpe” (Barros 2006: 31), donde se contraponen la visión realista de la madre y la mágica del hijo. Javier Tomeo utiliza también este tópico, el de los hijos soñadores y los padres realistas, pero para subvertirlo en “XXIV” (Tomeo 1996: 63-64). Esta historia mínima de ecos cervantinos presenta a un padre preocupado por la incapacidad de su hijo para ver unos gigantes en el lugar donde la lógica parece indicar que hay unos molinos.

Pero si padres e hijos poseen, por mor de la edad y de la experiencia acumulada, características que en muchas ocasiones son opuestas, en otros casos la pertenencia a la misma familia conforma a los vástagos como el reflejo de sus progenitores. Ya veíamos en el capítulo dedicado a la estructura de la trama que, en un género tan breve como el nuestro, las historias narradas a menudo se valen de repeticiones para dotar de coherencia al relato. Estas repeticiones están relacionadas con ese reflejo que los padres encuentran de sí mismos en sus hijos y con la herencia genética que comparten. El patrimonio que le deja el narrador de “El legado” (Díez 2002: 161) a su vástago no son bienes materiales, sino una desgracia de la que no sabemos apenas nada más salvo su carácter hereditario. Gabriel Jiménez Emán, en “Al otro lado del muelle” (Jiménez Emán 2005: 77-78), aborda esta relación entre un padre y su hijo de un modo un tanto melancólico y poniendo énfasis en el carácter cíclico de esta situación: un hombre anciano deja, tras su muerte, a su hijo en el papel de padre de un nuevo niño.

También encontramos casos en nuestro corpus en los que esta relación filial es mantenida por una abuela y su nieto. Se vuelve a la estructura de utilizar a dos personajes con roles familiares opuestos, pero aquí al ser la diferencia de edad mayor, la relación que se establece entre ambos suele ser diferente. Así, Luisa Valenzuela muestra en “Consecuente” (Valenzuela 2008: 94) las dificultades que entraña para una mujer responder a las precoces preguntas metafísicas de su nieto.

Junto con esta relación paterno-filial o de abuelo y nieto, las múltiples variantes de personajes a los que les une un parentesco familiar son habituales en la minificción. Nuestros autores tienen un antecedente directo de este tipo de protagonismo en los cuentos y microrrelatos integrados en la sección “Ocupaciones raras” de *Historia de cronopios y de famas* de Julio Cortázar. Se presenta a los personajes como miembros de

una familia porque ésta se puede considerar como un microcosmos particular en el que todos los seres humanos adquirimos roles y desempeñamos comportamientos diferentes a los del resto de nuestra vida social. También se trata de un espacio cotidiano y reconocible para todo lector, elemento en el que, como ya hemos señalado en alguna ocasión, el microrrelato se siente cómodo. Al igual que no veíamos grandes pasiones entre las parejas, los minicuentos que se centran en familias no buscarán retratar a grandes sagas sino relaciones íntimas caracterizadas por la normalidad, sin que ello suponga que se evite lo sorprendente.

Aparecen también en este tipo de minificciones la jerarquía entre el personaje principal, eje del relato, y unos secundarios (sus familiares) que por mor de la brevedad del género poseen un papel muy limitado y con la función principal de completar el retrato del protagonista. Un ejemplo de este tipo de organización de los personajes la encontramos en “Qué carajos excusas” (Navarro 2000: 149-150), relato que cuenta la huida en mitad de la noche de un padre que se siente fracasado en su papel de educador. El hijo y la madre que completan la familia protagonista tan sólo aparecen en escena en el fugaz beso del progenitor antes de marcharse. También se da el caso contrario, en el que los miembros de una familia sean todos los protagonistas, algo que ocurre en “El pozo” (Díez 2002: 155), minicuento protagonizado por tres hermanos y en el que uno de ellos es además el narrador.

Si los roles habituales de los miembros de un matrimonio y los de un padre y su hijo son utilizados con frecuencia por la minificción, también encontramos la mezcla de ambas parejas: la familia nuclear. El trío de personajes formado por una madre, un padre y un hijo protagoniza “Camino al hogar” (Barros 2006: 84). En este minicuento de Pía Barros se parte de lo que parece un hecho cotidiano en toda familia (un padre que llega de trabajar y se sienta a ver la televisión, la mujer como ama de casa tradicional con rulos en el pelo y delantal y el niño “rollizo”), pero que finalmente se muestra como un asesinato en el hogar. Como suele suceder en estos casos, los personajes carecen de nombre y se les define principalmente por su rol en la familia. Es lo que hace también Rogelio Guedea en “Vidas paralelas” (Guedea 2004: 18-19), retrato de un viernes cualquiera en una familia formada por “él”, “ella” y “el nene”.

También es muy habitual, siguiendo con los microrrelatos con personajes que guardan algún tipo de parentesco, la estructura en la que el narrador cuenta algún hecho poco común de uno o varios familiares suyos. En “La locura” (Lagmanovich 2007: 65) es esta enfermedad mental lo que comparten todos los miembros de la familia del

narrador y también, como descubrimos al final, él mismo. El autor de nuestro corpus que con mayor perspicacia utiliza este recurso que presenta al narrador hablando de su familia es Juan José Millás en varios de sus artícuos. No es raro que en algunos de ellos, especialmente en los que se remite a su infancia, se citen a los padres, a tíos o a primos que jugaron un papel importante en ese momento de la vida del narrador. Ejemplos de estos textos que configuran la del narrador como una familia pintoresca son “Dios y el diablo” (Millás 2000: 68-70) o “Mi tío” (Millás 2000: 43-44).

Una de las características que poseían las parejas para hacerlas tan útiles en la construcción de un microrrelato era que frecuentemente sus miembros adquirirían roles opuestos. Las posibilidades que ofrecen dos personajes antagónicos en la minificción se basan en que suelen generar de manera rápida y sencilla el conflicto necesario en toda narración. Por ello, no debe extrañarnos que, además de las parejas amorosas, sean muy habituales en nuestro género las parejas de personajes opuestos. Analizaremos primero aquellos antagonistas a los que les separa un rasgo concreto de su personalidad o de su aspecto físico, para después centrarnos en los pares de personajes entre los que existe cualquier tipo de relación jerárquica.

Una de las parejas de opuestos más habitual en la literatura es la formada por un asesino y por su víctima. Son, a priori, roles intercambiables ya que no van ligados a una característica intrínseca sino momentánea (lleva un arma o tiene motivos para matar al otro) de uno de los protagonistas. Las implicaciones y las casusas de todo asesinato son inagotables, por lo que este tipo de trama es recurrente y esta pareja de opuestos también. Ejemplos de ello los tenemos en “Ignorancia de los vecinos” (Navarro 2000: 145-146) y en “XXXVIII” (Tomeo 1996: 103-107).

Otro vector que sitúa a los protagonistas como opuestos es la sabiduría. Andrés Ibáñez da el primer plano de su minicuento con aire de apólogo “Un hombre feliz” (Ibáñez 2008: 110-111) a la tradicional pareja formada por un sabio y el hombre sencillo que va a pedirle consejo. Diferentes son las implicaciones de la distinta sabiduría de los dos protagonistas de “Árbol del fuego” (Navarro 2000: 159). El niño del primer párrafo es superior por inteligencia y atrevimiento, pero el del segundo, a pesar su ensimismamiento, esconde una rara sabiduría que parece esperar la caída del otro para darse a conocer.

En la caracterización del personaje en los microrrelatos es habitual que sólo se citen los pocos rasgos imprescindibles para su configuración. Por ello, cuando a los protagonistas de la narración se les nombra por su oficio debemos considerar este rasgo

como un elemento importante en el texto. El trabajo de los personajes suele crear otra de las parejas de opuestos que estamos viendo: la formada por un trabajador y un cliente. Se parte normalmente de la máxima de que este último siempre tiene la razón, aunque también con el hecho de que el trabajador sea el que preste el servicio que el otro necesita. Ejemplos de esta pareja de opuestos son el cliente y el barbero de “XVI” (Tomeo 1996: 44-45) de Javier Tomeo, o el taxista y el pasajero de “Destino” (Neuman 2000: 32-33). En otras ocasiones, los personajes son antagónicos por las circunstancias de la trama, a pesar de poseer el mismo rol y el mismo oficio. Sería el caso, por ejemplo, de los dos soldados de “Tregua” (Britto García 2004: 65).

Junto a estas parejas de personajes en las que los dos protagonistas están al mismo nivel, aunque en la mayoría de los casos con roles diferentes, encontramos ejemplos de pares de personajes cuya diferencia es principalmente jerárquica. Las jerarquías son un modo más de diferenciar a los protagonistas de los relatos y también de permitir al autor manejar unos tópicos asociados a todo jefe (poder) y su subalterno (sumisión).

En nuestras sociedades una de las jerarquías más estricta y que posee mayor importancia en su campo es la del estamento militar. Por ello, no es raro encontrar en los micuentos personajes que pertenecen a un lugar distinto del escalafón de la milicia, con todo lo que ello supone. Juan Armando Epple invierte la situación habitual entre un soldado y un coronel en “Abecedario” (Epple 2004: 25), de tal modo que el primero, gracias a su astucia y a que ha sabido anticiparse, acaba detentando el poder. También podemos leer casos de pares de personajes opuestos por su jerarquía en un barco, como el capitán y el marinero de “XXXV” (Tomeo 1996: 94-95) y el grumete y el capitán de “En el mar” (Díez 2002: 122). La jerarquía también se puede dar en otros espacios más cotidianos de la sociedad como pueden ser una empresa o una clase. Un empleado y su jefe son los protagonistas de “Bodegón: naturaleza muerta” (Navarro 2000: 135-137); mientras que la relación entre un maestro y su discípulo es la que encontramos en “El pensamiento permanente” (Ibáñez 2008: 82-83) y en “Maestro y amigo” (Shua 2007: 218).

Dejando a un lado los microrrelatos protagonizados por una pareja de opuestos, estén o no en un orden jerárquico, vamos a ocuparnos en los próximos párrafos de los personajes colectivos. Debemos señalar, en primer lugar, que la presencia de manera habitual de pocos protagonistas en la minificción no entra en conflicto con la utilización de este tipo de personajes, ya que actúan como una unidad, a pesar de estar formada por

varios individuos. De todas formas son menos habituales que las parejas o que los protagonistas individuales, aunque encontramos suficientes casos en nuestro corpus para ofrecer un análisis de las funciones que cumplen. Nos detendremos en primer lugar en los ejemplos en los que los personajes colectivos tienen un papel secundario, para después centrarnos en sus posibilidades como protagonista.

Es cierto que existen muchos microrrelatos sin roles subalternos, pero también hay otros, como los que vamos a estudiar a continuación, en los que este papel es desempeñado por varios personajes que actúan de manera colectiva. Los personajes secundarios se difuminan mucho más en la minificción que en otros géneros, por lo que suelen estar definidos de manera muy esquemática. Por ello, es muy útil el empleo de un grupo de personajes que actúen en la trama sólo como espectadores de la acción principal o como masa de la que se diferencia el protagonista. Esta función cumple el genérico grupo de personajes definido como una “marea de gente” en “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123). En otras ocasiones de este personaje colectivo secundario se desgaja el protagonista, que pertenece a él pero que a la vez posee independencia. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en “Las reliquias” (Iwasaki 2004: 19), donde se individualiza a la madre Angelines y a la superiora de entre un grupo de monjas.

Junto a estos microrrelatos en los que el personaje secundario es colectivo, hay otros en los que el protagonismo recae en un grupo de personas con características unitarias. Los grupos más habituales, por ser conjuntos con rasgos comunes y normalmente delimitados, son los pueblos. Ejemplos de ello son “Argumentos para un pueblo de verdugos” (Jiménez Emán 2005: 28), “Las nubes quiyús” (Vique 2006: 55) o muchos de los minicuentos de Antonio Fernández Molina que cuentan las costumbres de los pueblos de Cejunta y Gamud. Otro libro en el que aparecen a menudo personajes colectivos es en *Casa de geishas* de Ana María Shua, concretamente en la primera sección homónima. Muchos microrrelatos de esta parte, por ejemplo “Las mujeres se pintan” (Shua 2007: 29), están protagonizados por los dos grupos de personajes que aparecen en toda la sección: las prostitutas y sus clientes. También encontramos casos en los que los personajes colectivos siguen en su configuración la estructura de antagonismo que veíamos anteriormente. Un caso en el que los personajes aparecen descritos en dos grupos opuestos es “Agradecimiento celestial” (Aparicio 2006: 141), minicuento de Juan Pedro Aparicio que relata el encuentro en el paraíso de los jueces y de los criminales que han sido perdonados por ellos.

Los personajes de la minificción hispánica que hasta ahora hemos repasado

tenían en común que todos representaban a seres humanos. Sin embargo, existe una tendencia muy importante en el género de relatos protagonizados por animales, personas animalizadas o incluso por objetos. La primera vía, la de los animales como personajes de los minicuentos, tiene una gran tradición en la minificción y entronca directamente con uno de los antecedentes más cercanos a nuestro género: la fábula. Las posibilidades que ofrece utilizar a animales con comportamiento humano han sido aprovechadas desde hace siglos por los escritores. En épocas más modernas, y en géneros como el microrrelato, se ha eliminado casi por completo el ingrediente moralizante de las fábulas y se ha añadido la posibilidad de narrar historias protagonizadas por animales que se desempeñan como tales y no como personas, aunque siempre se mantenga, como es lógico, la visión humana.

Dos ejemplos de esta última tendencia en la minificción los encontramos en el perro voyeur de “Cuestión de orgullo” (Otxoa 2006: 23), o el can que urde un minucioso plan para marcar una amplia zona con su orina en “Territorios” (Navarro 2000: 157). En ambos el animal tiene un comportamiento normal en su especie, pero lo explica con la capacidad de intelección propia de un humano. También encontramos en nuestro corpus textos que mantienen la estructura tradicional de la fábula: que el animal tenga el comportamiento de una persona y sirva así para dar una visión diferente y distanciada de la sociedad humana. Así se desenvuelven las ovejas y los lobos de “Artículo de fe” (Epple 2004: 66), el ratón de “El viaje de Horacio” (Otxoa 2006: 100-101), o los animales de la historia mínima “V” (Tomeo 1996: 16-17) de Javier Tomeo.

Al igual que animales con comportamientos humanos, los autores de minificción utilizan con frecuencia el recurso de la animalización de los personajes. Es bastante frecuente en un género que gusta tanto del componente fantástico, esta metamorfosis del humano en animal. En algunos de los minicuentos fantásticos de *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, como “La ratonera” (Iwasaki 2004: 81-82) o “*Dèja vu*” (Iwasaki 2004: 116), aparecen personajes mitad humanos mitad animales que provocan la inquietud en el lector. Este recurso sirve especialmente para sorprender al receptor, presentándole a seres cuya naturaleza es ambigua. Así, podemos hallar en nuestro corpus a personas que se convierten en un gusano, “La gallina” (Fernández Molina 2005: 215), en un perro, “El hombre que bajó de la bicicleta y se convirtió en perro” (Vique 2006: 33-34), o en hormiga, “La reina” (Aparicio 2006: 80). Menos comunes pero más sugerentes son los personajes humanos que se convierten en objetos. Ejemplos de este tipo de transducción los encontramos en la “vegetalización” del protagonista de

“Terapia” (Merino 2007: 39) de José María Merino, o en los personajes de Antonio Fernández Molina que se convierten en una colcha, “El mejor uso” (Fernández Molina 2005: 91), o en flores, “Mi vecina” (Fernández Molina 2005: 107).

Para cerrar este repaso a los cambios de estado en los personajes de la minificción vamos a referirnos al proceso inverso al anterior: los objetos que se convierten o que se comportan como personas. Se trata también de un recurso original y que logra atraer la atención del lector, sorprendido por el hecho de que un objeto sea el protagonista del relato. En ocasiones esta animación está relacionada con el mundo literario y se convierte a los libros en los hijos de una escritora y un crítico, “*Ex libris*” (Epple 2004: 88-89); en otras se retoma el tópico de la rebelión de las máquinas, pero a un nivel más cotidiano, “Rebelión” (G. Egido 2003: 99-100). El catálogo de animaciones va desde objetos, la arena en “Cuento de verano” (Merino 2007: 112) o las máquinas en “La impunidad de los sueños” (Olgoso 2007: 87-88), hasta conceptos abstractos, como el “Año nuevo” (Merino 2007: 115-116) o las ideas de corpus y canon en “*Canon delicti*” (Valenzuela 2008: 112). Existe un libro entre los analizados en el que el recurso de situar a objetos como protagonistas del relato es más abundante que en el resto: *Casa de geishas* de Ana María Shua, donde encontramos la animación de objetos en textos como “Tomarle el gusto” (Shua 2007: 154), “Los fósforos” (Shua 2007: 160) o “Hambre colectiva” (Shua 2007: 161).

Como ya señalamos al repasar la bibliografía teórica sobre este tema en la minificción, los límites del género impiden que se pueda realizar una profunda caracterización de los personajes. Los autores buscan en general en los microrrelatos la trascendencia en lo concreto, es decir, que con poco explicitado el lector tenga un universo de referencias. En la construcción de los personajes esto se logra utilizando roles muy marcados, como los que veíamos en las parejas o en las familias, o mediante el uso de arquetipos literarios. Con este fin los arquetipos son muy útiles en la minificción, ya que se trata de personajes a los que no hay apenas que describir para lograr que el receptor conozca una gran cantidad de datos sobre él. En nuestro corpus podemos hallar estereotipos como el del indiano, en “Sinceridad” (G. Egido 2003: 93-94), el del poeta bohemio y pobre, en “XIII” (Tomeo 1996: 16), o los del pirata y la doncella, en “La mujer del pirata” (Aparicio 2006: 17-18). Al igual que ocurría con los tópicos literarios, los estereotipos son material perfecto para la parodia. Ana María Shua, en uno de sus narraciones sobre la figura del ermitaño, “Ermitaño II” (Shua 2007: 65), sitúa a este estereotipo en un tiempo actual y con elementos, las cartas o los

camiones, ajenos a su configuración primaria. Por su parte, David Roas crea un excesivo estereotipo de mujer de culebrón o folletín en el microrrelato con golpe final metaliterario que es “Talento natural” (Roas 2007: 59).

Hemos ido reiterando a lo largo de este capítulo dos ideas complementarias sobre el personaje en el microrrelato; por un lado hemos afirmado que los protagonistas de este tipo de narraciones aparecen descritos de manera muy esquemática y por otro que cada rasgo que se apunta ha de ser imprescindible para la correcta comprensión del relato. Por ello es habitual que, en relación a la primera idea, los personajes de los minicuentos no suelen tener nombre, y que, en relación a la segunda, cuando lo tienen estos posean gran importancia. Antes de finalizar el capítulo nos detendremos en el simbolismo y los rasgos más destacados de algunos nombres de protagonistas de nuestro corpus.

Uno de los datos que nos puede aportar un antropónimo es la configuración intertextual del relato, al tener el protagonista el mismo que el del personaje del hipotexto. En otros casos el simbolismo del nombre no es tan patente y posee una relación sutil con algún elemento del relato o con alguna característica del propio personaje. Un maestro en la utilización de este mecanismo es Luis Mateo Díez; veamos varios ejemplos. La mujer del narrador de “El pendiente” (Díez 2002: 146-147) se llama Alina, el nombre de una santa que fue martirizada, como la protagonista de este relato. En otros casos como en “El espejo sumiso” (Díez 2002: 163-164) el simbolismo viene determinado por la similitud fonética entre el apellido del personaje (Urdiales) y el verbo que define su actuación en la trama (urdir). Juan Pedro Aparicio también juega con la fonética de los nombres de los protagonistas de “Un caballo inteligente” (Aparicio 2006: 67) y de “El arreglo” (Aparicio 2006: 138). En el primer caso los tres nombres comienza por la misma letra (la ‘r’), dando lugar a una aliteración; en el segundo los protagonistas poseen dos apelativo inversos (Atenor y Roneta), como inversa es también su fortuna.

El antropónimo nos puede dar muchos datos sobre un personaje en muy poco espacio de tiempo. Podemos llegar a conocer de este modo el origen del protagonista (si es un nombre extranjero, por ejemplo), la edad (un diminutivo será normalmente de un niño) o incluso la condición social. También los nombres de los personajes pueden ser una marca unitaria en el estilo de un autor. En nuestro corpus, por ejemplo, tenemos constantes como la de David Roas en *Horrores cotidianos*, donde utiliza mayoritariamente antropónimos poco comunes en España, o la de Juan Pedro Aparicio

en *La mitad del diablo*, volumen cuyos personajes tienen nombre en un porcentaje mucho más elevado que en el resto de libros de minificción que hemos analizado. Andrés Ibáñez, por su parte, da a la mayoría de los personajes masculinos de *El perfume del cardamomo* nombres chinos, algo acorde con el ambiente del libro, mientras que los femeninos poseen apelativos alegóricos y relacionados con las flores y con las aves como Barra de Peonías, Loto Blanco o Alondra Mañanera. Otro recurso que utilizan los autores de minificción en este ámbito es utilizar sólo la letra inicial del nombre del personaje, algo que recuerda a Kafka y a la literatura rusa del XIX. Dos relatos que emplean esta técnica para nombrar a sus protagonistas son “La cena del viernes” (Otxoa 2006: 50-51) y “Sorpresa” (Lagmanovich 2007: 113).

El análisis que hemos realizado, a lo largo de las páginas anteriores, de los personajes en la minificción, nos ha ido mostrando algunos rasgos de este imprescindible elemento de todo microrrelato que a continuación trataremos de resumir. La búsqueda de la concisión que se da en el género, tiene su eco en la caracterización de los protagonistas, ya que determina rasgos como la frecuente utilización de arquetipos y roles, la referencia a personajes de otras obras literarias o el simbolismo de los nombres propios. La importancia que adquiere este último elemento en muchos de nuestros minicuentos puede pasar desapercibida en una primera lectura, pero un estudio atento nos muestra la potencialidad de los antropónimos. En relación al uso de los roles debemos señalar la frecuencia con la que nos encontramos con miembros de familias o con personajes caracterizados por el trabajo que desempeñan. A lo largo de nuestro análisis hemos podido comprobar cómo los autores son conscientes de las posibilidades que ofrecen este tipo de personajes en un género como la minificción, en la que ha de darse la mayor cantidad de información posible al lector en el mínimo espacio textual. Esta brevedad propia del microrrelato también influye en la disminución del número de personajes con respecto a otros géneros, que apuntaba Andrés Neuman. Sin embargo, ello no es óbice para que sean muy efectivas las parejas de personajes, ya sean amorosas, paterno-filiales, jerárquicas o de cualquier otro tipo de antagonismo. Por último queremos recordar la importante tendencia, heredera aunque diferente de la fábula, que hace a animales humanizados, personas animalizadas u objetos animados protagonistas de los microrrelatos. Se trata, una vez más, de una muestra del carácter sugestivo que ha de poseer la minificción.

Podemos decir que, como en todo relato, los personajes ocupan un lugar central en la organización de los minicuentos, por lo que es lógico que los autores tengan

especial cuidado en su configuración y sepan la importancia que posee una correcta (ni redundante ni escasa) descripción de los mismos.

4.5.5. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

La mayoría de las actividades que realizamos en nuestra sociedad se rigen por los parámetros del tiempo y el espacio. Disciplinas como la Historia, la Física o la Geografía y artes como la escultura, la pintura y la música basan su esencia en estas dos dimensiones. En el caso de la Literatura, y especialmente en los textos narrativos, se produce una traslación del tiempo y el espacio al relato, donde se describe siempre la acción de los personajes en función de una temporalidad y una espacialidad que imitan la real. Se trata de dos elementos imprescindibles en todo género narrativo, por lo que dedicaremos este capítulo de nuestra tesis a estudiar qué funciones cumplen en la minificción.

Antes de ello comenzaremos, como siempre, ofreciendo un mínimo contexto teórico en el que repasaremos algunas de las propuestas teóricas más interesantes sobre el tiempo y el espacio. También veremos la estrecha relación que existe entre ambos conceptos, lo que nos ha llevado a estudiarlos de manera conjunta en este apartado. Completaremos este repaso general con la opinión de los expertos en minificción sobre la utilización de estas dimensiones por parte de los autores de minicuentos. Citaremos las opiniones sobre las que hay mayor consenso, pero también nos detendremos en algunas propuestas más originales; todo ello conformará el sustrato teórico de nuestro análisis.

Dicho estudio, que ocupará como siempre la última y más extensa parte del capítulo, estará dividido en dos secciones: una dedicada al tiempo y otra al espacio. A pesar de ello, y por la cercanía entre ambos conceptos, el análisis de las dos dimensiones será paralelo. Comenzaremos con los aspectos más particulares, señalando en textos de nuestro corpus ejemplos de los mecanismos más habituales que se usan en relación al tiempo y al espacio, para después ofrecer reflexiones de ámbito más amplio que tendrán como objetivo señalar las características diferenciales de la temporalidad y la espacialidad en la minificción escrita en español en las últimas dos décadas.

Como ya hemos señalado, y en ello nos basamos para unir ambos conceptos en este capítulo, la utilización del tiempo y el espacio en la literatura posee muchas similitudes y sigue a menudo parámetros cercanos. Numerosos críticos literarios que se han ocupado de uno u otro elemento, o de ambos, se han apercibido de esta relación.

Ricardo Gullón sitúa al comienzo de su insoslayable monográfico sobre la espacialidad, *Espacio y novela* (1980), la tajante afirmación que hace Samuel Alexander a este respecto: “No hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio” (en Gullón 1980: 1). Por su parte, Garrido Domínguez señala, en otra obra que nos servirá de guía en esta introducción teórica, la “interdependencia del espacio y el tiempo” (Garrido Domínguez 200).

Pero el principal hito en las relaciones entre ambos conceptos vino de la mano de Mijaíl Bajtín, con el “cronotopo”. Este término, que literalmente quiere decir “tiempo-espacio”, se refiere, en palabras del propio Bajtín, a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente a la literatura” (Bajtín 1996: 63). A partir de este concepto estudia este teórico ruso la historia de la novela, ya que los cronotopos “son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales” (Bajtín 1996: 67). También defiende Bajtín que a partir de él se determinan los géneros literarios y que las novelas de cada etapa histórica poseen un cronotopo propio. En relación a esta idea, Mari Carmen Bobes Naves señala que “la falta de una distancia impide identificar el cronotopo de las novelas contemporáneas” (Bobes Naves 1998: 177). Sin entrar más en la explicación de este concepto, queremos señalar que se trata de una aportación fundamental para entender la simbiosis que a menudo se establece entre el espacio y el tiempo.

Tras ponderar esta interdependencia, vamos a repasar algunas de las características fundamentales de ambas dimensiones en la literatura. Comenzando con el tiempo, debemos partir de afirmaciones como la de José María Pozuelo Yvancos, que considera que “la administración del tiempo es el eje de la narrativa” (Pozuelo Yvancos 2003: 260). No se puede entender un relato si no es como la sucesión de acciones en un tiempo, algo que ha sido ponderado por muchos especialistas en minificción como más tarde comprobaremos. El propio Pozuelo resume, unos párrafos después de la anterior afirmación, la intención de la trilogía dedicada a este tema por uno de los principales especialistas en el tiempo literario: Paul Ricoeur. “Los libros de Ricoeur muestran que en nuestra experiencia temporal seguimos el destino de un tiempo prefigurado (mimesis I) hacia un tiempo refigurado (mimesis II) por la mediación de un tiempo configurado (mimesis III).” (Pozuelo Yvancos 2003: 261).

En la narrativa existen dos tiempos paralelos, definidos por Bobes Naves como “el tiempo de la historia y el tiempo del argumento, es decir, el tiempo cronológico y el tiempo literario” (Bobes Naves 1998: 167). Esta dicotomía se puede relacionar con la de

trama y fábula, ya que, como ocurría con aquellas, el tiempo de la historia es el “real”, pero el del argumento es el puramente literario, ya que reduce y selecciona del tiempo global unos momentos concretos, que son los que aparecen en el relato. Genette basa su estudio de la temporalidad en la narrativa en la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso en tres ejes: orden, duración y frecuencia.

Una vez más este autor francés ofrece unos instrumentos narratológicos de gran ayuda para el análisis de un aspecto concreto del relato, en este caso el tiempo. Como utilizaremos en varias ocasiones a lo largo del capítulo la terminología de Genette, vamos ahora a repasar brevemente sus teorías sobre la temporalidad de la mano de José María Pozuelo. En cuanto al orden temporal, Genette señala dos tipos generales de asincronías o modificaciones del orden de sucesión: la analepsis (anacronía hacia el pasado) y la prolepsis (anacronía hacia el futuro) (Pozuelo Yvancos 2003: 262). En lo referente a la duración temporal, Pozuelo comienza afirmando que en un relato no existe la isocronía entre el tiempo de la historia y el del discurso, para repasar después las cuatro principales clases de asincronías que existen (Pozuelo Yvancos 2003: 263-264). Estos fenómenos de la duración temporal son el sumario o resumen (unas frases resumen días, meses o años que no se relatan), la escena (se intenta ofrecer la realidad como se produjo), la elipsis (tiempo suprimido) y la pausa descriptiva (se crea un tiempo del discurso más lento o mayor que el de la historia). La frecuencia ofrece otras cuatro clases de relatos: singulativo (“se cuenta una vez lo que ha pasado una vez”), anafórico (“se cuenta *n* veces lo que ha pasado *n* veces”), repetitivo (“se cuenta *n* veces lo que pasado una vez”) y la silepsis (“se narra en una sola vez lo que ha pasado *n* veces”) (Pozuelo Yvancos 2003: 264).

Esta última clase de frecuencia es llamada también “relato iterativo” y por su importancia en la minificción, sobre la que abundaremos más tarde, nos vamos a detener en ella. Antonio Garrido Domínguez estudia este tipo de temporalidad y afirma que “la serie de acontecimientos que es objeto de formalización iterativa tiene un principio y un fin [...] [determinación], una ordenación interna [especificación] y cuenta con una duración para cada unidad de la serie [extensión]” (Garrido Domínguez 1996: 191-192). Además, señala que en los fragmentos iterativos se suele utilizar el pretérito imperfecto y marcas textuales como “a veces” o “con frecuencia” y que normalmente poseen la función de marco o trasfondo del singulativo. Recoge también lo que Genette llama el tiempo “seudoiterativo”, que es aquel formado por “escenas presentadas formalmente bajo la apariencia del iterativo [...] que son en realidad situaciones

singulativas” (Garrido Domínguez 1996: 190).

El discurso temporal en la literatura se caracteriza, como señala Antonio Garrido, por “una serie de distribuciones anómalas” en relación a la lengua estándar, entre las que señala los “fallos en la concordancia entre forma verbal y déictico” y los “recursos al presente y al futuro como formas narrativas” (Garrido Domínguez 1996: 199). En definitiva, y como señala Mari Carmen Bobes, la temporalidad es un elemento que influye directamente en elementos esenciales del relato como la organización de la trama (Bobes Naves 1998: 168) y el desarrollo de los personajes (en Garrido Domínguez 1996: 193).

El espacio ha sido menos estudiado que el tiempo por los teóricos de la Literatura, pero ocupa un lugar importante en la narrativa, incluso protagonista en algunas novelas y relatos. Partamos de la definición básica que ofrece Mari Carmen Bobes Naves, quien considera al espacio literario como “el lugar físico donde están los objetos y los personajes” (Bobes Naves 1998: 173). Esta misma especialista señala también el carácter histórico de la noción de espacio y la posibilidad de que sea el elemento que estructure el relato, como ocurre con los relatos que narran un viaje. Antonio Garrido Domínguez, por su parte, afirma que el espacio tiende a crear la ilusión de realidad y que juega un papel fundamental en el relato, ya que se trata de un “lugar en que cristaliza, se vuelve concreta y tangible, la acción narrativa” (Garrido Domínguez 1996: 210).

José María Pozuelo Yvancos, en un artículo en el que analiza el significado del espacio en el capítulo XIII de *La Regenta*, realiza un breve pero interesante repaso a otras teorías sobre este tema (Pozuelo Yvancos 2007). Cita, en primer lugar, la taxonomía triádica de Gabriel Zoran, que estructura el espacio en tres niveles: el topográfico, el cronotópico y el textual (en Pozuelo Yvancos 2007: 403). Por su parte, José Valles Calatrava, realiza una nueva ordenación del espacio en la novela y, siguiendo a Cesare Segre, lo mezcla con los conceptos de fábula, intriga y discurso. Así, Valles Calatrava diferencia entre “1.º *la localización* (emplazamiento de hechos y seres en un ámbito situacional según corresponde al nivel de la Fábula), 2.º *el ámbito de actuación* ordenación narrativa de los acontecimientos que corresponden a la intriga y 3.º *la configuración espacial* o ya en el nivel discursivo, el diseño concreto por medio de topónimos, déicticos, etc. del espacio.” (en Pozuelo Yvancos 2007: 404).

En el estudio del espacio algunos teóricos toman pautas metodológicas utilizadas en la definición de la temporalidad en el relato, tan relacionada con la espacialidad

como ya hemos visto. Sin ir más lejos, Seymour Chatman diferencia el espacio de la historia (“los lugares físicos por donde se supone que se desplazan los personajes”) y el espacio del discurso (“el que se actualiza en cada momento”) (en Bobes Naves 1998: 176). Ricardo Gullón es, sin olvidarnos de Gaston Bachelard, autor de uno de los libros fundamentales cuando hablamos del espacio en la Literatura: *Espacio y novela* (1980). En este libro defiende la “exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos” (Gullón 1980: 21). Además, es de gran interés la referencia que hace a la perspectiva como el elemento que constituye el espacio (Gullón 1980: 35) y su afirmación de que esta dimensión “es producto de un situación y se tiñe de lo que ella es y significa” (Gullón 1980: 60). También podemos destacar lo que Gullón llama “espacios simbólicos”, aquellos que representan lo que “de ordinario escapa de nuestra percepción” (Gullón 1980: 24).

Cerraremos estas breves pinceladas sobre el espacio en la literatura acudiendo de nuevo al capítulo que Antonio Garrido Domínguez dedica al tema en su libro *El texto narrativo* (1996). Este autor enumera una serie de espacios que normalmente son utilizados en la Literatura; entre los que cita, presentados en parejas de opuestos, están el espacio único y el plural, el sentido y el referencial, el contemplado y el imaginario y el de la historia y el de la trama (Garrido Domínguez 1996: 210). Señala, además, la importancia que posee el espacio, elemento soslayado en muchos estudios literarios, en relación a aspectos del texto narrativo como la verosimilitud, la ideología, la organización del material narrativo y la configuración de los personajes (Garrido Domínguez 1996: 216). También analiza las características propias de la descripción o topografía, definida por él como “el discurso del espacio” (Garrido Domínguez 1996: 218). Entre los rasgos que apunta están “el empleo del imperfecto verbal [...], nombres, adjetivos y números, procedimientos retóricos como la metáfora, la metonimia, la comparación o la sinécdoque además de léxico técnico” (Garrido Domínguez 1996).

Hasta aquí este breve recorrido por las principales teorías sobre el tiempo y el espacio en la Literatura. Ahora acotaremos nuestro objeto de estudio a las propuestas aportadas por los especialistas en minificción. En este campo, y como hemos podido comprobar en capítulos precedentes, existe ya una amplia bibliografía teórica, pero en la que se suelen reiterar, salvo excepciones, los mismos rasgos básicos del género. En el caso del estudio del tiempo y el espacio este fenómeno se repite, aunque también

encontramos algunas aportaciones más originales.

Comenzando por aquellos postulados que se suelen aportar en relación al tiempo y al espacio, debemos señalar la insistencia de muchos especialistas en defender que la acción de todo microrrelato ha de estar sujeta a una sucesión temporal y ubicada en un espacio. La reiteración de esta idea se entiende por el empeño que ponen los teóricos en apoyar el carácter narrativo del género, rasgo consustancial a la minificción como estamos defendiendo a lo largo de nuestro estudio. El hecho de que muchas de sus características básicas (personajes, trama, espacio, tiempo) se diluyan en algunos supuestos minicuentos, especialmente en los más breves, no ayuda a la consideración del género. Por ello se entiende que lo primero en lo que ponen su énfasis los especialistas en minificción sea en la necesidad de que el relato, por breve que sea, tenga un espacio y un tiempo definidos.

Entre los teóricos que han puesto de manifiesto la obligación de que ambos ingredientes estén presentes en los microrrelatos, vamos a comenzar por las reflexiones de un escritor: José María Merino. Este autor leonés señala entre los rasgos básicos que ha de poseer todo relato la presencia de un “escenario” y de un “tiempo” (Merino 2004: 229). Juan Armando Epple coincide con Merino y considera que la tríada de elementos esenciales en un minicuento está compuesta por acción, tiempo y espacio, aunque, como él mismo señala, “algunos elementos de esta tríada [...] estén simplemente sugeridos” (Epple 1996). Ahí reside una de las dificultades mayores para definir el carácter narrativo de un texto brevísimo: la tendencia a que algunos de sus elementos básicos aparezca de manera muy sutil. A la terna señalada por Epple, especialistas como Adriana Berchenko o Violeta Rojo suman uno más: los personajes. La especialista venezolana definía con estas palabras la necesidad de que en todo minicuento haya narración: “siempre hay una historia en la que un(os) personaje(s) realizan acciones en un espacio y un tiempo” (Rojo 1994: 566). Berchenko, por su parte, señala que el carácter mínimo de la descripción del espacio y el tiempo en la minificción provoca que tanto el proceso creador como el receptor sean muy exigentes en este género (Berchenko 1997: 48).

Partimos, por lo tanto, de que todo microrrelato ha de poseer un espacio definido y una trama desarrollada en el tiempo. Veamos, antes de entrar en el análisis de estos dos aspectos en nuestro corpus, algunas ideas más sobre cada uno de ellos que encontramos en la bibliografía especializada en el tema. Comenzando con el tiempo, la mayoría de los críticos coinciden en otro de esos rasgos determinados directamente por

la hiperbrevedad del género. Nos estamos refiriendo al hecho de que la mayoría de los minicuentos se centren en un episodio concreto de la vida de los personajes, en un momento cuya duración es exigua. Así opinan, por ejemplo, Irene Andres-Suárez y David Lagmanovich; la primera señala que en los minicuentos “la acción transcurre en un instante” (Andres-Suárez 2007: 25). Lagmanovich redundando en esta idea y al defender la velocidad del género apunta que “el lector cree tener ante sus ojos una totalidad instantánea, con notable pérdida del transcurso narrativo” (Lagmanovich 2005a: 24). Por ello son tan habituales, como comprobaremos más adelante, los minicuentos que se desarrollan en un tiempo “congelado”.

Irving Howe lleva al extremo estas consideraciones sobre el tiempo en el género y señala que existe en él una sensación de atemporalidad por el hecho de que muchos de ellos se desarrollen en un instante concreto (Howe 1982: XIII). Creemos que se debe distinguir entre el tiempo de la historia, que sí se puede detener, de la evolución de la trama, que siempre ha de existir. Incluso en los casos en los que estamos ante un tiempo cronológico congelado, la situación narrativa cambia, los personajes sufren alguna modificación, y es ese el movimiento necesario que se ha de exigir a la minificción. De hecho, Teresa Gómez Trueba ha señalado que uno de los rasgos definitorios del microrrelato es su temporalidad, en su caso como oposición a la ausencia de ella que se da en un género cercano como es el poema en prosa (Gómez Trueba 2008: 16).

Una última característica relacionada con la temporalidad en el minicuento que no debemos olvidar es la que apunta David Roas en su repaso a los rasgos del género: la “utilización extrema de la elipsis” (Roas 2008: 51). Como señala Mari Carmen Bobes Naves “el tiempo del argumento reduce necesariamente el de la historia porque no cuenta todos los detalles, ni siquiera todos los motivos” (Bobe Naves 1998: 167). Este hecho, básico en todo relato, se extrema en la minificción, donde el argumento es tremendamente elíptico por la necesidad de contar sólo (o incluso menos) lo estrictamente necesario. Se consigue así lo que David Roas llama “la condensación de la acción mediante la elipsis” (Roas 2008: 52).

En cuanto al espacio, vamos a comenzar por la caracterización que realiza de su utilización en la minificción el propio Roas. Señala este teórico la “construcción esencializada”, la “escasez o ausencia de descripciones” y las “reducidas referencias a lugares concretos” (Roas 2008: 51). Consideramos muy acertado el término que utiliza Roas, “esencializado”, ya que muestra a la perfección el objetivo de los autores de minicuentos en el manejo de todos los elementos y especialmente en lo relativo al

espacio, cuyas descripciones son si cabe más sutiles.

Esta ausencia de descripciones tiene como resultado que no estemos, como apunta Irene Andres-Suárez, ante espacios concretos, sino más bien simbólicos, de los que conocemos sólo lo imprescindible (Andres-Suárez 1995). José Luis Fernández Pérez redunda en esta idea, señalando que en el microrrelato los espacios se encuentran “difuminados” (Fernández Pérez 2005: 24). A pesar de ello, este autor señala la importancia que poseen estos espacios en este tipo de relatos al indicar que son “narrativamente significativos” (Fernández Pérez 2005: 24). Coincidimos con este especialista, que pone el énfasis en un aspecto poco valorado, por su aparente escaso desarrollo, en los minicuentos. En cuanto a la descripción, recomendamos el artículo de Graciela Tomassini en el número 19 de la revista *El cuento en red*: “Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima” (Tomassini 2009).

De manera más concreta, los espacios de la minificción se caracterizan por ser más pequeños, cercanos y cotidianos que los de otros géneros narrativos como los de la novela, tal y como apunta Charles Baxter (Baxter 1989: 21). Son muchos los microrrelatos que se desarrollan en ciudades, algo que según Antonio Garrido Domínguez lo hace entroncar directamente con la literatura posmoderna (Garrido Domínguez 2009: 65). Más adelante constataremos en nuestro corpus este carácter urbano de la minificción, algo que ya ha analizado Cristina Morán Rodríguez en la narrativa hiperbreve de Gustavo Martín Garzo. Según esta especialista, los lugares más comunes en los relatos de *Los amigos de las mujeres*, obra de este escritor vallisoletano, son la calle y sus aledaños (Morán Rodríguez 2009: 255).

Pasemos ya al estudio del tiempo y el espacio en nuestro corpus de microrrelatos en español publicados entre 1988 y 2008. Comenzaremos realizando un análisis de la temporalidad, en la que, como venimos haciendo a lo largo de esta parte de nuestra tesis, nos centraremos en los aspectos más destacados. Observaremos tanto los recursos técnicos mediante los que los autores de este género manejan el tiempo, como qué lapsos temporales concretos aparecen en la minificción.

Vamos a iniciar este repaso con el que consideramos uno de los rasgos definitorios de la temporalidad en el minicuento: el relato iterativo. Recordemos que definíamos este concepto como el hecho de narrar una vez lo que ha ocurrido varias veces. Se trata de singularizar un hecho que posee un recorrido amplio en la trama, algo de especial interés para la minificción. Como venimos reiterando, los autores de este género se centran en hechos puntuales, pero en los que buscan la mayor significación

posible. Un recurso para lograr esto y no tener que abandonar la concisión que exige el género sería esta modulación de la frecuencia del tiempo del relato que Genette llama iterativa. En géneros narrativos más extensos también se utiliza el relato iterativo, pero en ellos cabe la posibilidad de narrar hechos que funcionen como antecedentes de los que constituyen el nudo de la trama. En el microrrelato, por su intrínseca hiperbrevidad, no se suele disponer de esta posibilidad, por lo que la utilización de lo iterativo adquiere una importancia suma. A continuación observaremos cómo funciona el tiempo iterativo en la minificción, donde influye directamente en la organización de la trama y en la configuración de los personajes. Por último, veremos algunos ejemplos de las fórmulas lingüísticas más habituales utilizadas para que el tiempo del relato sea iterativo. Iremos poniendo ejemplos de los muchos minicuentos de nuestro corpus que emplean este tipo de frecuencia temporal.

Como ya indicamos al estudiar la estructuración de la trama en el microrrelato, muchos de estas narraciones se organizan en torno a la repetición de acciones. Este hecho se puede relacionar directamente con la frecuencia iterativa, en la que subyace también una pluralidad (en la historia) en la que se tiende hacia la singularidad (en el relato). En la minificción es muy habitual que se narre una escena concreta y breve, que se configura como un hecho iterativo, que se repite siempre. Un primer ejemplo de ello en nuestro corpus lo podemos encontrar en “El condicional” (Roas 2007: 24), microrrelato de David Roas que toma la estructura de un capítulo de un bestiario, para describir al condicional, un ser definido como “mitad hombre, mitad quimera”. El texto cuenta el modo de proceder de uno de estos seres y lo que ocurre cuando muere, pero su significación abarca a toda la especie.

Otros dos relatos en los que la trama se estructura en torno a un tiempo iterativo son “Perseguidor invisible” (Jiménez Emán 2005: 51) y “Agradecimiento” (Otxoa 2006: 92). En el relato de Gabriel Jiménez Emán, la primera frase muestra lo que parece ser un relato singulativo, pero que a partir del segundo párrafo se nos muestra de manera explícita como iterativo. El hecho narrado (un hombre observa como una mujer se dirige del autobús hasta su trabajo) es aparentemente nimio, ya que describe un acto cotidiano relatado además de manera neutra. La clave del relato está precisamente en que esta observación se repita, como señala el narrador, “casi todos los días”, dando muestra de la pasión silenciosa que siente el hombre hacia la mujer a la que mira caminar (tan sólo eso) una y otra vez. En “Agradecimiento” de Julia Otxoa tenemos un argumento similar (un amor no consumado) y una estructura temporal también parecida.

La primera parte del texto muestra un acto singular: una mujer acude a una cita a la que nadie va pero en la que se le invita (a través una nueva carta) a un nuevo encuentro. El tercer párrafo es la clave del relato, ya que se convierte este hecho singular (el que la mujer acuda al encuentro y le den plantón) en iterativo, al repetirse durante veinte años. El final del relato muestra cómo la repetición de citas sin encuentro ha permitido a la dama mantener la pasión durante toda su vida.

Hemos tomado ambos relatos como ejemplos de los muchos minicuentos de nuestro corpus que poseen una estructura temporal en el que lo iterativo posee una importancia suma. Como vemos, la referencia puntual a un acto que se ha repetido en varias ocasiones se suele situar en la parte central del relato. Esto sirve para darle una mayor trascendencia a hechos que narrados de manera singular no la tendrían y preparar así el desenlace del relato. Por ejemplo, en el minicuento de Jiménez Emán que hemos comentado, la clave de la trama está en esa reiteración silenciosa del observador y en su incapacidad (que se repite día tras día) para hablar con la mujer de la que está enamorado. En el de Otxoa el tiempo iterativo también juega un papel fundamental, porque permite la sorpresa final de que se nos presente a la protagonista no como una mujer a la que continuamente han plantado, sino como alguien que ha mantenido, cita tras cita, la ilusión.

Además de su utilidad en la estructuración de la trama, la frecuencia iterativa en los microrrelatos posee un gran valor para definir a los personajes. Como ya vimos en el capítulo anterior, las descripciones de los personajes en este género suelen ser escasas y cualquier dato que se dé sobre ellos adquiere una gran significación. En estas caracterizaciones es habitual usar el tiempo iterativo, ya que mediante una frase se configura un acto que ese protagonista realiza habitualmente y que, por lo tanto, lo define. Veamos algunos ejemplos de la utilización del tiempo iterativo en relación a los personajes de los minicuentos.

En la narración de Luis Mateo Díez titulada “Destino” (Díez 2002: 117), el narrador cuenta cómo siempre que coge una avión o un taxi estos no van al lugar adonde él desea ir. Aquí no se utiliza la estructura iterativa para justificar el desencadenamiento de una acción, sino para configurar al personaje. En otro microrrelato de Luis Mateo Díez, “Sopa” (Díez 2002: 136-137), el narrador relata cómo durante seis años comió siempre este plato en el mismo restaurante. Este acto iterativo, convertido en una costumbre del protagonista, se rompe un día, provocando en el narrador la propia desazón que él nos cuenta. El libro *Los males menores* de Luis

Mateo Díez está lleno de estos personajes rutinarios que basan su comportamiento en un hecho repetitivo cuya ruptura los sume en el desconcierto. Otro ejemplo de ello lo tenemos en “Autobús” (Díez 2002: 134), relato basado en lo iterativo tanto de la costumbre que agrada al protagonista, el encuentro diario con una mujer, como de ese intervalo que lo desespera, la ausencia de la mujer en el autobús.

A pesar de que Luis Mateo Díez es un maestro en el uso de este recurso, no es el único autor de nuestro corpus que utiliza la silepsis en la caracterización de los protagonistas de sus microrrelatos. Antonio Fernández Molina muestra en “[Cuando Pompón tiene una tarde libre...]” (Fernández Molina 2005: 169) las peculiaridades de este singular personaje a través de la descripción singular de lo que hace todas las tardes que tiene libres. Jiménez Emán hace lo propio con la protagonista de “Fetiches” (Jiménez Emán 2005: 79); relata el escritor venezolano la incapacidad, reiterada día a día, de Susana para declararse a las mujeres que ama. Un último ejemplo de microrrelatos que narran de manera singular los actos que realiza repetidamente un personaje, lo tenemos en “El hombre sensible” (Vique 2006: 43). En este caso el tiempo iterativo se combina con el singulativo del último párrafo.

Todas estas narraciones, y el resto de las que utilizan la frecuencia iterativa, se valen de unas formas discursivas determinadas que no queremos dejar de recordar. Como señalaba Antonio Garrido Domínguez, el tiempo verbal habitual de este tipo de fragmentos es el pretérito imperfecto (Garrido Domínguez 1996: 188). En nuestros microrrelatos también es frecuente el uso de este tiempo en los relatos iterativos, aunque a veces se combina con el presente de indicativo. En estos casos, por ejemplo en el texto ya analizado “Perseguidor invisible” (Jiménez Emán 2005: 51), se narra una acción concreta en presente, pero con alguna frase, “la escena que se repite casi todos los días” en el minicuento de Jiménez Emán, se explicita que este hecho se reitera constantemente casi sin cambios y que tiene por lo tanto el valor de un ejemplo.

Además del uso mayoritario del pretérito imperfecto, la silepsis o relato iterativo se caracteriza por la utilización de ciertas marcas textuales. Antonio Garrido Domínguez apuntaba algunas fórmulas habituales para este cometido, ya las citamos con anterioridad, que nosotros completaremos con ejemplos de las empleadas por nuestros autores. El adverbio “siempre” es utilizado con este fin por Antonio Fernández Molina en “El elefante” (Fernández Molina 2005: 209) y por José María Merino en “Virus” (Merino 2007: 87-88). En este último caso se emplea también el plural, mediante el que se explicita que el hecho relatado ha sucedido en varias ocasiones: “sus lecciones les

abrían siempre”. El tiempo presente se une al sintagma “desde entonces” para marcar este tipo de frecuencia en “Rebelión” (G. Egido 2003: 99-100): “Desde entonces sufro la angustia diaria de sus astucias sanguinarias”. Otra forma de marcar el carácter iterativo de una acción es ponderando que ésta se ha producido durante un lapso de tiempo amplio y de manera continuada en el mismo momento del día. Dos ejemplos de ello en nuestro corpus serían los siguientes: “todos las mañanas”, del microrrelato “Lucía, las amapolas y el sol” (Jiménez Emán 2005: 19-20) y “paso noches pintando en las tinieblas y días con las cortinas corridas” de “Pintor” (Britto García 2004: 39-40). Son como vemos, fórmulas muy concretas que sirven para mostrar de manera sencilla este tipo de frecuencia tan útil en la minificción que es la iterativa.

Antonio Garrido también señala que el relato iterativo concentra la historia, lo que provoca “su parentesco con el sumario” (Garrido Domínguez 1996: 188). Veremos a continuación qué uso posee esta anisocronía de la duración temporal. A priori, podríamos pensar que un género caracterizado por su hiperbrevedad como el nuestro se debe definir por contar historias con una duración muy breve en el tiempo. A menudo es así, y son muchos los minicuentos que se centran en un tiempo muy limitado, como luego comprobaremos, sin embargo no es desdeñable, según hemos constatado en nuestro corpus y ejemplificaremos más adelante, el uso del sumario o resumen. Como en todo género narrativo, en el microrrelato existen lapsos temporales en los que el narrador no se puede detener pero que ha de relatar de manera resumida. Además, los condicionantes que impone la extrema brevedad hacen que, si bien en géneros más extensos como la novela el texto pueda extenderse en estos resúmenes, en el minicuento cuando aparecen suelen ser muy concisos.

Existen, como vimos en un capítulo anterior, muchos relatos hiperbreves cuya trama se estructura en varias secciones; a menudo esta separación está determinada por un espacio de tiempo amplio. Este lapso se resuelve a veces con una elipsis, pero en otras ocasiones el autor recurre al sumario. En el caso de la minificción estos sumarios se caracterizan, por la naturaleza del género, por esa extrema concisión que señalábamos, que les lleva a resumir en unas pocas palabras varios años de vida de los protagonistas. Veamos dos ejemplos de este tipo de sumarios, tan eficaces en los minicuentos, en sendas narraciones de David Lagmanovich. A mitad de “Foto de archivo” (Lagmanovich 2007: 62) encontramos esta frase que separa la primera y la segunda parte del relato: “Los años trajeron muchas cosas: casamientos, divorcios, hijos, viajes, y hasta un exilio por motivos políticos”. En “Sorpresa” (Lagmanovich

2007: 113) la frase-sumario es aún más concisa: “el rápido cortejo, el encuentro de los cuerpos, la casi inmediata pelea”. Pero en este caso no interesa tanto el resumen de lo pasado, sino contarlo de una manera elíptica porque lo que importa es lo que se contará después: que tras esa relación el narrador mató a su amante.

Aunque, repetimos, no es lo más habitual, existen minicuentos en los que la duración de la historia es mucho mayor que lo normal en el género; se trata de narraciones que se pueden considerar todas ellas un resumen. Es ésta la única forma que tiene la minificción para relatar actos que ocupan varios años y que no puede tratar de manera extensa como ocurre en otros géneros narrativos. Algunos casos de esta clase de microrrelatos cuya estructura temporal se basa en el sumario son “Primera persona plural” (Barros 2006: 34), donde Pía Barros resume en pocas líneas los años de exilio de una mujer, o “El libro” (Jiménez Emán 2005: 36-38) en el que hay muchos cambios de espacio y de tiempo de forma paralela a las vicisitudes que sufre un libro.

Después de este breve acercamiento al uso del sumario en el microrrelato, vamos a repasar las otras tres anisocronías que veíamos entre la duración del discurso y la de la historia de la mano de Pozuelo Yvancos: elipsis, pausa descriptiva y escena. Comenzaremos con la elipsis, por tratarse de la que, a nuestro juicio, mayores posibilidades ofrece en la minificción. La eliminación de fragmentos de la historia sin que se haga referencia a ellos es una muestra más de esta búsqueda de lo esencial que caracteriza al género y que aparece también con el estilo elíptico de su sintaxis. Este recurso cumple en este tipo de narraciones brevísimas un papel fundamental, especialmente en aquellos relatos que no se centran en un episodio muy limitado temporalmente, y son muchos los minicuentos que se estructuran como una sucesión de elipsis. A continuación veremos algunos ejemplos en los que esta anisocronía de la duración temporal aparece de manera más singular.

Normalmente las elipsis que encontramos en la minificción son las llamadas por Pozuelo Yvancos como “determinadas” o explicitadas por el narrador, frente a las “indeterminadas”, en las que el lector deduce que ha pasado el tiempo por el contexto (Pozuelo Yvancos 2003: 264). Las primeras son presentadas con las fórmulas habituales en la narrativa de manera sucinta y directa. Se trata de las elipsis más habituales en la minificción precisamente por la posibilidad de que el narrador indique el lapso temporal elidido con sólo unas pocas palabras. Varios ejemplos de estas marcas las encontramos en “El vecino” (Díez 2002: 131-132): “pocos días después”, “dos noches más tarde”, “un mes después” o “año y medio después”. Como vemos, este texto se organiza

temporalmente como la unión de varios episodios entre los cuales se introducen elipsis de distinta duración; se trata de una estructura poco común en la minificción, especialmente por la cantidad de elipsis utilizadas por el narrador. Una forma más original de explicitar el lapso temporal que no se narra lo hallamos en “Hay diversas formas de leer el periódico” (Fernández Molina 2005: 216-217). En este caso la elipsis que separa la primera y la segunda parte del libro está determinada por una marca tipográfica: tres asteriscos.

Las elipsis temporales suelen tener en la narrativa la función básica de pasar de un episodio a otro, trasladando al lector de un momento del tiempo de la historia a uno posterior. Sin embargo, en algunos relatos y de manera especial en la minificción, las elipsis poseen una función más profunda, desde el punto de vista de la organización de la trama. Existen cambios en la historia contada o en los personajes que la protagonizan en las que otros relatos más extensos, por ejemplo las novelas, se pueden detener en explicar. Esta posibilidad no se le ofrece al autor de un microrrelato, que tiene que solventar estos cambios con un recurso rápido y eficaz como es el paso del tiempo. Veamos algunos ejemplos de esta utilidad “argumental” de la elipsis en la minificción.

En el caso de “El espíritu manta” (Roas 2007: 60-61) de David Roas este lapso temporal viene justificado, en primer lugar, por las leyes del más allá: según el narrador todo muerto debe esperar un año para poder convertirse en un fantasma. Sin embargo, el sorpresivo final de la narración nos muestra que la función de esa elipsis era dar tiempo a que la hija del finado vendiera su casa y que la convirtieran en un garaje, y anular así los deseos de venganza del muerto. También es habitual que se elida alguno de los momentos climáticos del relato, que son contados a posteriori, como ocurre en “Íngrima y sola” (Lagmanovich 2007: 125), donde la elipsis alcanza toda una noche en la que se ha producido el encuentro de los dos protagonistas y el asesinato de él. En otras ocasiones este lapso temporal elidido tiene una función directa en la configuración de los personajes. Por ejemplo, los protagonistas de “Las pieles del regreso” (Barros 2006: 86) y de “Profecía” (Epple 2004: 61), sufren los cambios en sus cuerpos que vertebran el relato, adelgazan y engordan respectivamente, durante la elipsis temporal. En otros casos, la elipsis es necesaria porque el minicuento se ocupa de dos momentos de la vida del personaje alejados temporalmente. Es lo que encontramos en “El agente de la Interpol” (Millás 2000: 102-104), texto que narra las diferentes perspectivas sobre un hecho (que un amigo fingiera que su padre era un agente secreto) en la adolescencia y en la madurez del narrador.

De la escena, el intento de contar la historia tal y como se produjo, tenemos también muchos ejemplos en nuestro corpus. Se trata de un tipo de duración temporal que es más habitual cuanto más breve sea el relato, porque las novelas o los cuentos no suelen contar una única escena concreta. En nuestro género son muchos los textos que narran un episodio en el que no existen ni elipsis ni resúmenes; por poner tan sólo dos ejemplos podemos citar “La última aventura” (Roas 2007: 99-100) y “Mujer en la batea” (Lagmanovich 2007: 121). En ambos casos la sensación de detalle, de contar toda la escena, se acrecienta con el uso del presente de indicativo por parte del narrador. Mención aparte merecen los minicuentos que se estructuran como diálogos, por ejemplo los de *Historias mínimas* de Javier Tomeo, en los que la igualdad entre el tiempo de la historia y el del discurso sí es total. Estudiaremos más adelante esta singular forma de minificción, ya que lo hemos considerado como uno de los tipos principales de microrrelatos que desarrollaremos en el capítulo dedicado a exponer nuestra taxonomía.

Para finalizar con los cuatro tipos de asincronías en la duración temporal del relato, vamos a ocuparnos a continuación de lo que Pozuelo Yvancos llama la “pausa descriptiva”; mediante ella se origina un tiempo del discurso más lento que el de la historia. En un principio podríamos pensar que un ritmo moroso como el que caracteriza a los relatos con este recurso, contrario a la elipsis, no encaja con la minificción. Además, y según señala José María Pozuelo, la pausa descriptiva se suele usar en las descripciones de personajes y de espacios (Pozuelo Yvancos 2003: 264). Teniendo en cuenta que se trata de un mecanismo poco utilizado en los microrrelatos, volveríamos a pensar en la poca adecuación de esta asincronía a nuestro género. Sin embargo, existe en el minicuento una tendencia cuyo decurso temporal se basa en la pausa, más o menos descriptiva. Nos estamos refiriendo a esos relatos hiperbreves que describen lo ocurrido en un tiempo detenido, “congelado”, y que tienen en la narrativa hispánica un antecedente directo en “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges.

En nuestro corpus podemos leer numerosos variantes que juegan con las posibilidades que abre esta detención en el tiempo de la historia, pero no en el del discurso. Tenemos casos de esa pausa descriptiva que describe detalladamente, algo poco habitual en el género, un espacio y un tiempo concreto. Es lo que hace el narrador de “La inspiración” (Navarro 2000: 147-148); microrrelato en el que la pausa termina justo al final del texto, cuando se le da la palabra al niño protagonista. Similar es la estructura de “Crimen” (Shua 2007: 155), narración en la que existe un mínimo avance temporal al principio y al final, pero en cuya parte central la escena aparece congelada.

En muchos casos el tiempo de la historia se detiene, y el relato se centra en los pensamientos de los personajes: es lo que pasa en “Presentimiento” (Aparicio 2006: 124). En “La una” (Merino 2007: 71-72) de José María Merino, sin embargo, existe una discordancia entre el tiempo cronológico (el reloj siempre marca la una) y el del personaje, que se despierta una y otra vez a la misma hora y con el mismo ruido de fondo en la calle. Se trata de un recurso, el de que el protagonista despierte en el mismo momento, que recuerda a la película de Harold Ramis *Atrapado en el tiempo* (1993).

Una vez analizadas las cuatro modalidades de la temporalidad en relación a la duración, el sumario, la elipsis, la escena y la pausa descriptiva, vamos a finalizar nuestro estudio de esta dimensión acercándonos brevemente a otros mecanismos destacados en el manejo del tiempo en la minificción. En primer lugar vamos a referirnos a un tipo de temporalidad que hemos de relacionar directamente con esa tendencia, que veíamos en capítulos anteriores, a estructurar la historia del minicuento en dos planos paralelos. Esta organización dual se corresponde lógicamente con dos tiempos diferentes, con dos momentos paralelos u opuestos en los que se ubica la acción.

La combinación más habitual entre dos tiempos en el microrrelato es la presentación de dos instantes separados por una analepsis o una prolepsis. Normalmente, el narrador focaliza su atención en una de esas dos unidades temporales, que se convierte en el presente, mientras que el otro momento, pasado (habitualmente) o futuro, guarda algún tipo de relación con el presente; se marca así una evolución de la trama o del protagonista. Veamos un ejemplo concreto. En “Lluvia” (Lagmanovich 2007: 69) el narrador relata dos momentos de su vida separados por unos años de distancia. En el primero (el pasado) se besa con una mujer bajo la lluvia y esquivan entre risas a los coches; el tiempo presente del narrador repite los elementos principales pero estos poseen ahora elementos negativos: la mujer ya no está y la lluvia le impide ver a un coche que le atropella. Describe Lagmanovich estos dos momentos en la vida del narrador, unidos por la lluvia, para marcar la nostalgia que el paso del tiempo suele traer consigo.

En un género como el microrrelato en el que importan tanto los detalles y en el que muchas narraciones se centran en situaciones muy concretas, es muy importante el uso que hacen los autores del “tempo” del relato. La administración de este rasgo, relacionada directamente con el ritmo narrativo, permite al narrador modificar el tiempo normal de la historia para centrarse en un hecho concreto. Ya veíamos antes las

posibilidades que ofrece detener el tiempo, pero no es éste el único mecanismo que emplean nuestros autores en la modificación del modo normal de avanzar el relato. El más habitual es invertir el tiempo cronológico, de tal modo que se avance del presente hacia el pasado. En nuestro corpus encontramos ejemplos de este recurso en “Antes de la guerra” (Britto García 2004: 159), donde se enjugan los daños hechos por un conflicto armado “rebobinando” la acción de las bombas y las balas; y en “Diez minutos” (Vique 2006: 21), donde se narra el suicidio de un hombre, comenzando por su muerte, relatando después su agonía y finalizando con el momento en el que apretó el gatillo.

Antes de pasar al análisis del espacio en la minificción, vamos a detenernos en las referencias a un tiempo concreto que encontramos en esta forma narrativa. En primer lugar debemos señalar que de manera general este tipo de referencias son escasas y sólo aparecen cuando tienen una función muy determinada. No solemos encontrarnos con narradores que señalen la fecha o la hora exacta o que sean exhaustivos al señalar el tiempo que abarca la elipsis; uno de los pocos ejemplos de ello lo encontramos en “El abrigo” (Díez 2002: 123). Por el contrario, sí es más frecuente que la narración abarque un espacio de tiempo delimitado como es un día. Quizás por esta tendencia a la unidad que venimos observando en el microrrelato, son varios los minicuentos cuya duración temporal abarca ese tiempo. Entre los casos que podemos leer en nuestro corpus están “La verdad” (Millás 2000: 39-40), “[Algunos días...]” (Fernández Molina 2005: 162) y “El tenor” (Vique 2006: 39).

Una vez estudiado las principales características del tiempo en el microrrelato, pasaremos a realizar un estudio similar del espacio, elemento con no pocos vínculos con el anterior como ya pudimos comprobar en la primera parte de este capítulo. Como han señalado muchos críticos, se trata de una dimensión cuya definición es más complicada que la del tiempo, ya que a menudo aparece de manera sutil. Sin embargo, creemos que es interesante comprobar qué rasgos diferencian la configuración del espacio en la minificción con respecto a otros géneros narrativos. Debemos partir de lo que apuntaba David Roas como rasgo esencial de la espacialidad en el minicuento: la escasez o ausencia de descripciones (Roas 2008: 51). Es cierto que existe una gran cantidad de microrrelatos, especialmente los más breves, en los que no hay descripción ni referencia alguna del lugar en el que se desarrolla la trama. Sin embargo, en otros muchos sí existe esta descripción, caracterizada por mostrar sólo lo que es esencial para el relato. Vamos a iniciar este estudio del espacio acercándonos a las descripciones de lugares que en

ellos encontramos.

En lo referente a este mecanismo, partimos ya de la idea de que en un género tan exigente con sus propios elementos como es la minificción, todo lo que aparece ha de tener una razón de ser, la mera alusión a un elemento espacial ya implica que éste posee importancia en la historia que se narra. Otro elemento fundamental es la perspectiva desde la que se realiza esta descripción, ya que es la que determina qué punto de vista tengamos del espacio en el que se desarrolla la trama. La perspectiva de la descripción está estrechamente relacionada con la focalización y con el narrador, aspectos que estudiaremos en un capítulo posterior. Sin embargo, no queremos dejar de poner un par de ejemplos de la importancia del punto de vista del que se narra la acción para la configuración del espacio. En “Un crimen” (Díez 2002) tenemos dos acciones paralelas, la muerte de una mujer y de una mosca, que suceden de manera simultánea. Sin embargo, al tener la perspectiva del narrador autodiegético, el “crimen” que se relata es el que sucede en la habitación en la que está el protagonista: la muerte de la mosca. El asesinato de la mujer, al suceder fuera del campo visual del narrador, queda en un segundo plano, y sabemos de él por los sonidos (de la víctima gritando y de su cuerpo cayendo al suelo) y por la confesión del vecino. Este tipo de narradores autodiegéticos, personajes y relatores de la trama, hacen que el espacio descrito se limite al que él puede ver. Es lo que ocurre en el articulo de Juan José Millás titulado “Barbacoas familiares” (Millás 2000: 197-198), donde se describe, además con el tiempo en presente para dar mayor sensación de cercanía, lo que ve en su visita al campo.

Estas descripciones del espacio en el que se ubica la acción suelen ser, como venimos señalando, muy concisas, salvo casos concretos en los que adquiere una función especial en el relato. Un ejemplo de ello lo tendríamos en “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123), cuya primera parte describe con mucho detalle las calles abarrotadas de una ciudad moderna, en la que surge un fanático religioso que contrasta con el ir y venir de las personas que ocupan la calle. Otra de estas excepciones en las que el narrador se detiene más en el retrato del espacio se da en las series fractales. Recordemos que con este término Lauro Zavala define a un conjunto de minicuentos que poseen un fuerte vínculo. En otro capítulo de nuestra tesis nos detendremos en este tema, pero ahora lo que nos interesa es señalar que los microrrelatos que pertenecen a una misma serie fractal comparten a menudo el mismo espacio. Este hecho provoca que encontremos una descripción pormenorizada del lugar en uno de los textos, más detallada de lo que es habitual en el género, que se aprovecha para el resto de las

narraciones de la serie. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la primera sección del libro *Casa de geishas* de Ana María Shua, compuesto por medio centenar de relatos hiperbreves que forman una serie. Entre otros aspectos, lo que une a todos estos microrrelatos es que se desarrollan en el mismo espacio: en un burdel. La descripción del mismo se realiza de manera conjunta a lo largo de muchos de estos textos, como por ejemplo “Multitudes” (Shua 2007: 48).

La tendencia a la unidad del minicuento se manifiesta en aspectos como la poca duración del tiempo de la historia, la ausencia de tramas secundarias o la utilización de pocos personajes. En lo referente al espacio también encontramos esta tendencia en el hecho de que los protagonistas de los microrrelatos apenas cambian de lugar durante la trama. Tendríamos por lo tanto narraciones ubicadas por lo general en un único espacio que suele ser, como ya hemos visto, muy genérico. Este hecho hace que sean muy útiles los espacios cerrados, especialmente las casas, donde se desarrollan muchos de los minicuentos de nuestro corpus. Además, las casas, como otros espacios cerrados como los ataúdes o las criptas, se han relacionado desde siempre con una de las tendencias más habituales que encontramos en el género: lo fantástico. El misterio asociado a una habitación con la puerta cerrada aparece en relatos de nuestro corpus como “La síntesis” (Aparicio 2006: 37-38), donde el protagonista se encierra en un sótano y desaparece, o en “El cuarto de huéspedes” (Iwasaki 2004: 78), espacio al que al narrador no le dejaban entrar de niño y que aloja a unos enigmáticos invitados.

El microrrelato es un género contemporáneo y como tal es habitual que se ubique en tiempos y espacios cercanos a los del narrador, salvo los que guardan una relación intertextual con una obra literaria antigua. En el caso de los lugares en los que se desarrollan las tramas, estos dos rasgos de cercanía y contemporaneidad del contexto social del autor hacen que podamos definir a la minificción como un género eminentemente urbano. Se trata éste de un rasgo que comparte con la narrativa contemporánea, y que en la narrativa hiperbreve se vincula con el ya citado gusto por los espacios cerrados y que responde a que en el microrrelato la mayoría de las tramas se resuelvan en un mismo lugar. Todo ello hace que sean habituales en nuestro género las narraciones que se desarrollan en habitaciones de hoteles, “Mosca” (Merino 2007: 69-70), vagones de metro, “M’ aptjan” (Valenzuela 2008: 66), aviones, “Fin de las historias” (Neuman 2000: 20), aeropuertos, “Utilidad de los aeropuertos” (Lagmanovich 2007: 74) o centros comerciales, “Entrar, salir” (Guedea 2005: 77). Por supuesto, encontramos en nuestro corpus autores cuyos microrrelatos poseen un ambiente más

rural que urbano. El caso más palpable es quizá el de Luciano G. Egido, cuyos *Cuentos del lejano Oeste* se ubican en su mayoría en pueblos de la provincia de Salamanca (el Oeste al que hace referencia el título).

Pero por encima de todos estos lugares relacionados con las compras o los viajes, el espacio predilecto para la minificción son las casas. Podríamos incluso acotar un poco más y señalar que es una habitación concreta, ya sea la cocina, el cuarto de baño o el dormitorio, todos ellos lugares propicios para que se desarrollen esos argumentos cotidianos que veíamos como habituales en el género. Además, las casas son los espacios que se adecuan mejor a personajes que poseen una relación familiar, muy habituales en la minificción como ya vimos. Junto con la casa, otros dos espacios frecuentes y que poseen esos rasgos de cotidianidad y cercanía son la oficina y la calle. El primero se presenta como el escenario ideal para desarrollar las relaciones que se establecen en esos microcosmos que son las empresas. En el caso de la calle, se trata de un espacio amplio y válido para acciones tan dispares como las que suceden en el ya citado “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123), en el que un fanático religioso se arroja a un coche en marcha, o en “Territorios” (Navarro 2000: 157), donde un perro orina en las ruedas de los automóviles extranjeros para expandir su olor lo máximo posible.

A pesar de que, como estamos señalando, la descripción del espacio en la minificción se caracterice por su extrema concisión, en muchos casos los lugares en los que transcurre la trama no son un mero escenario neutro. Además de adecuarse a la historia que se relata o los personajes que la protagonizan, muchos espacios poseen significación por sí mismos y adquieren una gran importancia en la trama. Casi siempre se trata de que los escenarios descritos sean otro de los elementos, quizás el más sutil, que crean el significado del relato. Si esta función la desempeñan los espacios en todos los géneros narrativos, en el microrrelato, por ubicarse la acción normalmente en un único lugar, adquiere una importancia aún mayor.

Los espacios verticales han poseído desde siempre en la Literatura un gran simbolismo. Los autores de los libros nuestro corpus también son conscientes de ello y se sirven de estos espacios para ubicar en ellos sus historias. Los distintos planos verticales se suelen asociar con la jerarquía, de tal modo que el que ocupa una posición elevada tiene más poder que el de abajo. Hipólito G. Navarro, uno de los escritores de minificción que más partido le saca al simbolismo del espacio, utiliza este paralelismo en varios de sus microrrelatos. En “Árbol del fuego” (Navarro 2000: 159), el niño discreto espera desde abajo la caída del árbol y de lo alto de la escala social infantil del

niño de sobresalientes. Esta asociación entre posición social y espacio también se da en el mismo texto con la clase: donde en la parte delantera se sientan los niños aplicados y en la trasera los despistados. La verticalidad también estructura otro minicuento del libro de *Los tigres albinos*: “Los bloques” (Navarro 2000: 155). Aquí la jerarquía de los pisos superiores no viene determinada por motivos sociales, sino prácticos: son los que pueden molestar a los vecinos de abajo. David Roas parodia otro tópico asociado a la verticalidad, el descenso a los infiernos, que alude de manera directa en el título de: “Descensus ad inferos” (Roas 2007: 52). Aquí esa bajada se produce a través de la escalera, que por mor de un inoportuno apagón se transforma en un lugar tétrico que esconde a un ser enigmático que en realidad es una pacífica vecina. Como vemos, Roas utiliza para esta transformación de un espacio cotidiano con un recurso muy útil en las descripciones: la ausencia de luz. Otro minicuento en el que la indefinición del escenario viene determinada por la oscuridad, que impide al narrador realizar una descripción correcta, es “Un suceso” (Díez 2002: 115) de Luis Mateo Díez. En este mismo libro, *Los males menores*, podemos leer un microrrelato que juega con dos espacios paralelos situados en el mismo vector. Se trata de “El pozo” (Díez 2002: 160), donde encontramos por un lado la superficie, en la que vive la familia del narrador, y el fondo del pozo, donde cayó uno de los hermanos, que lo define como “un mundo cono otro cualquiera”.

Siguiendo con el simbolismo que adquieren los espacios en muchas minificciones, vamos a centrarnos ahora en los casos en los que los autores juegan con la dicotomía dentro/fuera. La definición de ambos espacios como tales puede estar determinada por el hecho de ser espacios abiertos o cerrados. Es lo que ocurre en “Inspiración” (Navarro 2000: 147-148), cuya primera parte está dedicada a describir el espacio externo (la llanura helada), mientras que la segunda se centra en un lugar cerrado (el iglú). En otras ocasiones, que dos espacios se consideren respectivamente como dentro y fuera depende de la perspectiva que nos ofrezca el relato, elemento muy importante en relación a la espacialidad como ya hemos señalado. Por ejemplo, en “Córtame el nudo, gordiano” (Roas 2007: 72), gracias a que el narrador es omnisciente tenemos tanto la visión del interior de la habitación del protagonista, que nos muestra un hecho trágico: un ahorcamiento, como la perspectiva que tienen desde fuera los padres de Ismael, que dan una interpretación positiva a lo que creen que está ocurriendo dentro del dormitorio.

Otro uso significativo del espacio relacionado con la perspectiva es el juego de

dimensiones, fundamental en la trama de algunos microrrelatos. En un género como éste, caracterizado por el ingenio y la búsqueda de la sorpresa, no es extraño encontrar minicuentos que utilicen este mecanismo de describir de manera ambivalente un espacio. Un ejemplo de este juego con las dimensiones lo encontramos en “Atrapados” (Aparicio 2006: 98), que describe un lugar que parece gigantesco pero que finalmente se nos descubre como minúsculo. En “Ecosistema” (Merino 2007: 37-38), el narrador se empequeñece y se incorpora a la vida que se ha creado en torno a su bonsái; mientras que en “La casa de muñecas” (Iwasaki 2004: 42-43) se describe la existencia de una casa dentro de otra. Este juego de perspectivas se puede relacionar con la metamorfosis que sufren muchos objetos y que ya veíamos en un capítulo anterior. En muchos casos este cambio no es tal, sino que es un engaño perpetrado por la ambivalente descripción inicial del narrador. Un ejemplo de ello lo tenemos en “Naufragio” (Vique 2006: 21), donde lo que parece ser una casa se acaba mostrando como un barco.

Venimos haciendo hincapié a lo largo de este capítulo en la concisión de las descripciones espaciales en la minificción y en el hecho de que cuando se alude al escenario de la historia éste suele tener una función importante en la trama. En relación a ello debemos señalar un mecanismo de gran utilidad en narraciones tan breves como los microrrelatos: la utilización de espacios conocidos por los lectores, ya sean concretos y reales o genéricos. Se trata de un artificio que posee una función similar a la que cumplía la intertextualidad con otras obras literarias: se alude a un elemento (en este caso un espacio) que posee una serie de connotaciones para el lector que el autor conoce y aprovecha. No es lo mismo ubicar una narración en una habitación cualquiera, que en una peluquería, por poner un ejemplo. Dos ejemplos de estos espacios concretos los tenemos en el bosque de “El misterio de las garzas” (Ibáñez 2008: 24-26) o el circo de “VII” (Tomeo 1996: 22-25). En otros casos los microrrelatos se sitúan en localidades o países reales como Japón, “Ceremonia” (Otxoa 2006: 110), San Salvador, “Imágenes de San Salvador” (Barros 2006: 83), o el parque madrileño del Retiro, “Monólogos al lado del estanque” (Millás 2000: 33-35).

Hasta aquí este análisis del tiempo y el espacio en la minificción. A lo largo de todo el capítulo hemos ido viendo qué mecanismos son más útiles para los autores. En ambos veíamos una tendencia a la unidad, poca duración y uno o dos espacios, y cómo la concisión definía la formulación de ambos. Pero también hemos observado las infinitas posibilidades que ofrecen tanto el tiempo y el espacio para nuestros autores.

4.5.6. EL ESTILO

El éxito de un texto narrativo, por ejemplo un microrrelato, no deriva tan sólo de la correcta elección de los temas, la configuración precisa de los personajes o de la homogeneidad en la estructura elegida. Que un relato goce del favor del lector depende también de elementos de orden discursivo como el lenguaje empleado, la focalización de la historia o el ritmo de la narración. En este capítulo de nuestro estudio sobre la minificción hispánica nos vamos a centrar en estos y otros aspectos formales que terminan por configurar esta clase de textos.

Tradicionalmente, elementos como el ritmo o la utilización de recursos retóricos han sido poco asociados a la narrativa. Desde hace muchos años han prevalecido en los análisis de los relatos elementos como los personajes o el argumento, dejando el estudio más minucioso del lenguaje para los trabajos sobre la lírica. Sin embargo, en un género tan breve como el nuestro, la atención que se le prodiga a cada frase, a cada palabra, es mayor, ya que su correcta construcción adquiere una importancia decisiva. Por ello queremos dedicar este capítulo a cuestiones del estilo y del lenguaje del microrrelato, para tratar de señalar qué elementos discursivos son fundamentales para la correcta construcción de un minicuento.

A pesar de la importancia que, desde nuestro punto de vista, posee este enfoque en el análisis del género, no ha sido muy prodigado por los especialistas. Estos han coincidido en que la organización sintagmática y el lenguaje del microrrelato se caracterizan de manera general por la tendencia a la concisión discursiva, conseguida, de manera general, mediante un estilo elíptico. Fuera de esta idea compartida por la mayoría de los críticos, y provocada, una vez más, por la hiperbrevedad del género, pocas son las aportaciones que encontramos sobre este ámbito. La mayoría de los autores se limitan a ofrecer rasgos generales de elementos como la focalización, el estilo o la sintaxis, pero no ofrecen un análisis profundo de estos aspectos.

A lo largo de este capítulo veremos uno por uno los principales aspectos de este nivel formal que aparecen en el microrrelato, como, por ejemplo, la figura del narrador, la sintaxis, el léxico o el ritmo. En el análisis de todos ellos nos centraremos, como siempre, en ejemplos concretos tomados de nuestro corpus de obras de minificción. Si a lo largo de todo nuestro trabajo hemos tenido siempre muy presentes los textos analizados, creemos que en este capítulo es más importante si cabe señalar, y citar,

fragmentos concretos en los que los autores del género utilicen el mecanismo discursivo al que hacemos referencia. Al igual que hemos hecho en los apartados anteriores, nos valdremos de la bibliografía teórica sobre la minificción para guiarnos en nuestro análisis. Si bien no existen estudios monográficos sobre este aspecto, tal y como hemos señalado anteriormente, algunos de los artículos sobre aspectos generales del microrrelato, contienen interesantes referencias a elementos estilísticos y nos serán de ayuda.

Comenzaremos este análisis ocupándonos del narrador del microrrelato, elemento de especial relevancia en cualquier texto narrativo. No olvidemos que el narrador es el emisor interno del texto y es desde la perspectiva que ocupa desde la que conocemos la historia y a los personajes. Siguiendo la terminología de Gérard Genette podemos diferenciar tres tipos generales de narrador, según su relación con la diégesis. En primer lugar tendríamos el narrador heterodiegético, que es aquel que no es un personaje de la historia que narra. En oposición a éste estaría el homodiegético, que sí participa como personaje en la trama relatada. El tercer tipo, el narrador autodiegético, sería una variante de esta última clase en la que además de personaje es protagonista de la historia.

Irene Andres-Suárez ha señalado que, de manera general, el narrador más abundante en la minificción es el narrador omnisciente en tercera persona gramatical (Andres-Suárez 2007: 26). Coincidimos plenamente con esta especialista, aunque no debemos obviar los abundantes casos de narradores en primera persona y el puntual uso de la segunda persona. De ello nos ocuparemos más adelante, pero ahora queremos poner el énfasis en un aspecto básico de la configuración de los narradores del microrrelato. Lo que tienen en común, en lo relativo a este elemento, casi todos los minicuentos, es el hecho de tener un solo narrador. Se trata de un hecho lógico por su extrema brevedad y que coincide con la tendencia a la unidad que vemos que caracteriza al género. Pero también se trata de un aspecto importante porque provoca que en la inmensa mayoría de los relatos hiperbreves sólo tengamos una única perspectiva de lo narrado. Son muy escasos los ejemplos de microrrelatos en los que, como ocurre en algunos cuentos y, sobre todo, en muchas novelas, el relato corre a cargo de varios narradores que ofrecen una visión polifónica de la diégesis.

En cuanto a la configuración del narrador, podemos señalar algo similar a lo que indicábamos en lo relativo a los personajes: apenas se apuntan datos sobre él. En el caso

de los narradores heterodiegéticos, estos suelen ser casi siempre omniscientes, como señalaba Irene Andres-Suárez, y relatar los hechos desde una perspectiva neutra. Apenas encontramos valoraciones subjetivas y se reducen al máximo, como ya vimos, las descripciones de espacios y de personajes. Este tipo de narradores se limitan a señalar los aspectos esenciales de la trama y a darles voz a los protagonistas. El caso de los narradores homodiegéticos poco difiere de los anteriores en este aspecto, ya que, al igual que ocurre con cualquier personaje, de los que son además los narradores del relato apenas conocemos nada. Sin embargo, el hecho de que se nos ofrezca la perspectiva del protagonista supone un hecho diferenciador con respecto a los demás personajes, ya que si bien no tenemos datos concretos, conocemos la historia desde su punto de vista y por lo tanto el relato se configura desde su focalización.

Veamos algunos casos concretos en nuestro corpus de cada una de las tres personas gramaticales que se pueden utilizar en la narración de un relato. Comenzaremos por la menos frecuente: la segunda persona. En algunos casos el empleo de esta persona gramatical del verbo es un simple mecanismo narrativo, ya que la focalización es la misma que si se utilizara la primera persona, sólo que relatando lo que le pasa al narrador desde una perspectiva externa. Un ejemplo de este recurso lo tenemos en “*Descensus ad inferos*” (Roas 2007: 52), en el que la narración es reflexiva: el narrador se dirige a sí mismo.

Salvo en estos casos, en los minicuentos en los que se utiliza la segunda persona del verbo ésta se identifica con el narratario; recordemos que con este término los narratólogos definían el receptor inmanente del relato, que puede ser intradiegético, uno de los personajes de la historia, o extradiegético, identificado con el lector. En nuestro corpus tenemos varios casos de ambas clases de narratario, cuyas funciones más importantes analizaremos a continuación. En el caso de los intradiegéticos constatamos que en varios de los microrrelatos poseen una función decisiva en un tipo concreto de finales sorprendentes. Como veíamos en el capítulo dedicado a este tema, una de las causas que provocan ese efecto sorpresivo tan habitual en las conclusiones de la minificción es el cambio de estado de uno de los personajes: de persona a animal o de vivo a muerto, por ejemplo. Este último caso es frecuente en los narratarios intradiegéticos: el narrador utiliza la segunda persona a lo largo del relato para dirigirse a otro personaje que al final resulta ser un muerto. Se consigue así el shock en el lector, que no sospecha, por salirse de lo lógico el hablar con una persona fallecida, que el narratario ha muerto. Ejemplos de la utilización de este tipo de narratario los

encontramos en “Espectros” (Shua 2006: 104) y en “El faro” (Lagmanovich 2007: 120).

En otros casos más comunes los narratarios intradieгéticos configuran el relato como un discurso oral o como una carta. En la mayoría de las narraciones, salvo quizás en las metaliterarias, el narrador no explicita que lo que escribe es un texto; se trata de una de las convenciones de la ficción, que presenta por escrito una historia que pretende ser un fiel reflejo de unos sucesos reales. En el caso de este tipo de narratarios intradieгéticos aparecen unas marcas que configuran el texto como un discurso oral o epistolar. Un ejemplo de lo primero lo podemos hallar en “Hay un camino” (Ibáñez 2008: 66-67), cuya primera frase ya nos muestra este recurso, al dirigirse el narrador al narratario de la siguiente forma: “Escucha”. En “El legado” (Díez 2002: 161), como en el resto de los pocos ejemplos de nuestro corpus que poseen un formato epistolar, se precinden de los típicos elementos paratextuales asociados a las cartas: no hay remite, ni fecha, ni firma. Sin embargo, sabemos que se trata del final de un texto escrito por un padre y que su hijo ha de leer tras su muerte, por las propias alusiones del narrador al formato.

Si, como vemos, la utilización de estos narratarios intradieгéticos estaba relacionada con una estrategia textual provocada directamente por un elemento de la trama, el caso de los extradieгéticos es diferente. La utilización de la segunda persona verbal se entiende aquí como una apelación directa al lector, un modo de establecer con él una empatía, una relación más estrecha. Se trata de un recurso muy eficaz en un género como el nuestro en el que los lectores, como estudiaremos en un capítulo posterior, han de desempeñar un papel activo. En la mayoría de los casos, esta aparición del narratario extradieгético en el texto viene individualizada, se suele referir el narrador a un receptor en concreto; se busca así que el lector se sienta identificado con su importancia en el proceso de comunicación literaria. Uno de los pocos ejemplos que configuran un narratario colectivo, pero que sin embargo busca de manera más directa la empatía del lector, es “Dulcedumbre” (Olgoso 2007: 46). Ángel Olgoso estructura todo el texto como una pregunta que comienza así: “¿No les ha ocurrido que...?”; tras esta apelación directa al narratario se presenta una trama con la que, tras esa alusión inicial, el lector se sentirá totalmente identificado.

En nuestro corpus tenemos variados ejemplos de este tipo de referencias a los lectores que van desde la *captatio benevolentiae* hasta la implicación del lector en el relato. Un caso destacado de esta última tendencia lo encontramos en “Uno de misterio” (Valenzuela 2008: 103), minicuento en segunda persona en el que Luisa Valenzuela

convierte a un lector, con el que todos los receptores se identificarán, en protagonista de la historia. Similar es el caso de “Sobre el hacer y el decir” (Vique 2006: 65-66), donde el narrador se burla del lector, que no posee, como impone la comunicación literaria, derecho a réplica. Ambos ejemplos utilizan con gran maestría la segunda persona y las posibilidades que ofrecen las alusiones directas al lector, y lo hacen aprovechando dos de los rasgos propios de la minificción: la tendencia a la ironía y al experimento lúdico y el papel activo del receptor. Este tipo de referencias del narrador al narratario extradiegético son más frecuentes en los *Articuentos* de Millás que en ningún otro libro de nuestro corpus. La cercanía del receptor en estos textos es mayor que en los microrrelatos al uso, ya que originariamente fueron publicados en prensa. Ello permite que se aluda de manera más habitual al lector, o incluso que se “dialogue” con él, como hace el narrador de “Los pies” (Millás 2000: 89-90) al final del texto: “Fíjese usted en los suyos esta noche y verá cómo llevamos razón mi madre y yo. De nada”. Esta hibridez entre lo periodístico y lo literario que define a los articuentos favorece también que algunos de estos textos tengan un narratario extradiegético concreto y real, algo poco habitual en la narrativa. Este sería el caso de la segunda parte de “Acuerdos” (Millás 2000: 55-56), dirigida de manera explícita al político Xabier Arzalluz.

En cuanto al uso de la primera persona, asociada normalmente a un narrador autodiegético, nos ofrece de manera general la perspectiva del protagonista del relato. En un género que se centra casi siempre en una trama muy concreta, este tipo de narradores son muy eficaces ya que asumen la labor de relator y de protagonista. También es muy útil la utilización de la primera persona en casos concretos de microrrelatos en los que es importante que el narrador no sea omnisciente, porque la presentación de los hechos ha de ser progresiva y ha de coincidir con el descubrimiento de los mismos por parte del protagonista. Nos estamos refiriendo fundamentalmente a los minicuentos fantásticos, donde, como ha señalado por ejemplo Irene Andres-Suárez, son muy habituales los narradores autodiegéticos (Andres-Suárez 2007: 26). La razón de esta preponderancia la explica David Roas con las siguientes palabras: “gracias a esa visión subjetiva acompañamos a los personajes en su lucha por explicar y comprender lo que les está ocurriendo” (en Andres-Suárez 2007: 26).

Por ello son muchos los microrrelatos fantásticos que presentan, desde la perspectiva del propio protagonista, los hechos extraños a los que éste se enfrenta. Un autor que utiliza mucho esta configuración de la focalización es José María Merino, en los minicuentos de corte fantástico que encontramos en *La Glorieta de los fugitivos*. Un

caso de cómo el lector va descubriendo con el narrador los hechos que se salen de la lógica lo hallamos en “Página primera” (Merino 2007: 55). También es de mucha utilidad este tipo de narradores en los microrrelatos en los que aparece uno de los motivos que de manera más habitual se ha relacionado con lo fantástico: el doble. Cuando esa duplicidad la sufre el propio narrador, el efecto que se busca, sorprender al lector con una situación ajena a lo habitual, se logra con mayor fuerza. Un caso en el que se da este mecanismo de un narrador autodiegético que descubre a su doble es “El hueco” (Fernández Molina 2005: 133).

En otras variantes la elección de este tipo de narrador por parte del autor viene determinada por algún elemento de la trama. Como hemos podido comprobar, ésta se construye en la minificción teniendo en cuenta la función de todos y cada uno de sus integrantes, por lo que no es extraño constatar que algunos minicuentos basan su razón de ser en las posibilidades que ofrecen los narradores autodiegéticos. Esta relevancia que adquieren este tipo de relatores se ve, por ejemplo, en los casos de historias que son contadas desde la perspectiva de un niño. Se nos ofrece un punto de vista muy particular de los hechos gracias a que es un chiquillo el que los relata y protagoniza y nos los presenta desde los parámetros peculiares del mundo infantil. A esta perspectiva de la niñez se le une la fantástica en varios de los textos que incluye Fernando Iwasaki en *Ajuar funerario*. En “El deseo” (Iwasaki 2004: 120) el narrador es un niño que ve de manera natural la resurrección de su abuela. En otros casos el narrador autodiegético nos da una visión de primera mano de un comportamiento peculiar. Se consigue así, al conocer esta rareza desde la perspectiva del que la sufre, una naturalización de hechos extraños difícil de lograr con un narrador que utilice la tercera persona. Un microrrelato que maneja este recurso es “Mis pantalones sin mí” (Jiménez Emán 2005: 64-65), en el que el narrador cuenta su estrecha relación con esa prenda de vestir.

El último tipo de persona gramatical utilizada por los narradores es la tercera, asociada a los heterodiegéticos. Como señala Irene Andres-Suárez, en el artículo que antes citábamos, es mayoritaria en la minificción escrita en español la elección de narradores omniscientes. Estos suelen relatar la acción de una manera normalmente objetiva, entre otras razones porque en la breve extensión de este tipo de relatos apenas tienen tiempo para introducir comentarios subjetivos. Sin embargo, y a pesar de esta preeminencia, no todos los narradores heterodiegéticos que encontramos en nuestro corpus son omniscientes. Muchos de ellos citan supuestas fuentes, normalmente orales, de las historias que narran. Obviamente este recurso no busca, como en los relatos

populares, dar verosimilitud a la acción, sino que es una forma diferente, más cercana y natural, de presentar los hechos narrados. Así, son varias las fórmulas orales utilizadas por los narradores: “cuentan” lo encontramos en “La mujer del bandido” (Ibáñez 2008: 17-19) o en “Oto de Aquisgrán” (Otxoa 2006: 22), “Se rumorea que...” en “Abaratando costos” (Shua 2007: 18), y “Dicen...” en “Cuento tal vez oído en un bar a las tres de la mañana” (Barros 2006: 7-8), cuyo título ya anuncia esa supuesta fuente oral.

En definitiva, podemos señalar que la configuración de los narradores en la minificción no se caracteriza por ser demasiado compleja. Como hemos comprobado, los autores utilizan en muchas ocasiones el tipo de narrador que mayor eficacia posee con relación a la historia que quieren narrar. También se suele caracterizar el género por no ser polifónico, es decir, por no disponer varios narradores en un mismo relato, algo determinado, de nuevo, por la extrema brevedad.

Ocupémonos ahora de otro elemento del nivel discursivo y estrechamente relacionado con el anterior: la manera en la que se reproducen las palabras de los personajes. David Roas, en su repaso a las características del género que suelen señalar los especialistas en minificción, señalaba que una de sus rasgos formales es la ausencia de diálogos “si no son extremadamente significativos y funcionales” (Roas 2008: 51). A priori estamos de acuerdo con esta idea, especialmente por el hecho de que cuando aparecen los diálogos en la minificción lo hacen porque cumplen una función muy determinada, como cualquier otro elemento de los que se utilizan en estos textos tan concisos. Sin embargo, existe la tendencia, importante según hemos comprobado en nuestro corpus, de estructurar ciertos microrrelatos en torno a diálogos entre personajes. Se trata de una serie de minicuentos de ecos teatrales en los que la figura del narrador casi desaparece, en la mayoría de los casos se limita a señalar los nombres de los protagonistas o los verbos *dicendi*, y son los personajes los que toman la voz. Es éste un tipo de relato hiperbreve muy concreto y que estudiaremos con más detenimiento en un capítulo posterior como una de las categorías de nuestra taxonomía.

Pero salvo estos casos singulares, debemos coincidir en que los diálogos no son tan habituales en la minificción como en otros géneros narrativos. La razón hay que buscarla de nuevo en esa búsqueda de la concisión que subyace en todo relato hiperbreve. Es más sencillo presentar los hechos centrales de la trama en poco espacio a través de las descripciones del narrador que sugeridos a través de las palabras de los personajes. Por ello, y como apunta Roas, los microrrelatos que dan preponderancia a los diálogos suelen hacerlo porque en ellos el eje de la trama no es tanto una acción sino

la relación que se establece entre los personajes, reflejada en las palabras de cada uno de ellos.

Lo dicho por los protagonistas es reproducido, como en cualquier otro tipo de relato, también de manera indirecta. De todas formas, podemos señalar que de manera general en la minificción no se opta muy a menudo por darles voz a los personajes. En algunos casos se utiliza el estilo directo libre, uno de los tipos de discurso que mayor eficacia poseen para la minificción. El narrador reproduce las palabras del personaje sin verbos *dicendi* ni marcas tipográficas y de manera directa, por lo que tenemos una disposición textual que elimina cualquier elemento superfluo y funde las palabras de los protagonistas con las del narrador. Juan Armando Epple utiliza en varios de sus minicuentos este tipo de discurso. En “*Ex libris*” (Epple 2004: 88-89) el narrador relata a lo largo de todo el texto en tercera persona las acciones y los pensamientos de los protagonistas, pero en uno de los párrafos deja ver la voz de estos sin marca previa alguna: “Comenzaron las desavenencias teóricas, las recriminaciones estilísticas, el sentido de culpa, sólo te preocupaba uno y te abandonaste al otro, les contagiaste tu complejo de inferioridad...”. Se trata, como vemos, de una manera muy eficaz de presentar la voz de los personajes de manera directa y que se adapta perfectamente a esa necesidad de concisión que es la marca principal del género.

Otro aspecto de la modalización del discurso que tenemos que tener en cuenta es la focalización del relato. En la minificción suele haber un único punto de vista a lo largo de todo el relato, como consecuencia lógica de la brevedad de este tipo de relatos. En los casos contrarios el cambio de perspectiva posee una importancia fundamental en el relato, ya que, como venimos señalando, no hay apenas elementos neutros y sin relevancia en los microrrelatos. Un ejemplo claro de ello lo tenemos en el cambio de perspectiva que observamos en “*Miradas que atan*” (Guedea 2004: 24). En la primera parte de este minicuento de Rogelio Guedea, la focalización coincide con el punto de vista del narrador homodiegético, que se encuentra en un balcón y divisa a un hombre sentado en un banco. En la segunda parte el narrador sigue siendo el mismo, el hombre del balcón, pero el punto de vista cambia y tenemos una focalización interna de lo que piensa el otro personaje, el que está sentado en el banco. Este cambio de perspectivas no responde tan sólo a un juego narrativo, sino que está relacionado directamente con el argumento del texto, en el que se plantea la identificación de una persona con otra.

Además de este significativo ejemplo, son varios los microrrelatos de nuestro corpus en los que los autores aprovechan las posibilidades que ofrece las distintas

focalizaciones para presentar de una manera u otra la historia que narran. Por ejemplo, en “El condenado” (Aparicio 2006: 42), tenemos un narrador heterodiegético en tercera persona, pero cuya perspectiva es la del protagonista del relato. Se utiliza el estilo indirecto libre para reproducir las sensaciones y los pensamientos del personaje; una vez más esta elección está relacionada directamente con la historia narrada, los últimos instantes de un condenado a muerte, ya que se busca presentar de manera directa lo que siente el protagonista en su agonía. También es muy eficaz el estilo indirecto libre en los múltiples casos de los personajes que aparecen en parejas. Como ya señalamos, es habitual que los microrrelatos tengan dos antagonistas en el centro de la trama. En estos casos los autores pueden optar por un narrador omnisciente y una focalización neutra, o ponerse en la perspectiva de uno de ellos, algo que hace Juan Pedro Aparicio en el minicuento titulado “En la arena” (Aparicio 2006: 57). Esta narración relata cómo dos amigos gladiadores tienen que enfrentarse a muerte; la focalización del narrador heterodiegético se pone del lado de uno de ellos y mediante el estilo indirecto libre conocemos cómo finalmente los celos le llevan a no arredrarse cuando tiene que matar a su compañero.

Se trata, como vemos, de mecanismos sencillos y puntuales pero muy útiles ya que permiten al autor poner el énfasis en un elemento concreto, algo fundamental en un género en el que importan tanto los detalles como es el nuestro. Además, estos juegos con la focalización son sutiles y dirigen la atención del lector de manera casi subrepticia, logrando así la complicidad de esos receptores activos tan propios de la minificción. También juega un papel fundamental la focalización en el caso de los narradores homodiegéticos, que suelen poseer un conocimiento parcial de los hechos. Ello hace, como comentamos con anterioridad al referirnos a este tipo de narradores, que este tipo de punto de vista sea muy eficaz para algunos argumentos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los ya citados minicuentos fantásticos o con otras narraciones en las que vamos conociendo los hechos a la vez que el narrador. Un ejemplo muy logrado de ello lo encontramos en “Invitados” (Díez 2002: 118-119). En este microrrelato tenemos un narrador autodiegético que ya conoce todo lo acontecido porque está narrando en pasado, sin embargo dosifica la información y presenta los hechos, un terrible asesinato múltiple, de manera progresiva, reproduciendo la forma en la que él los fue descubriendo.

Hasta aquí este repaso a los rasgos asociados a los narradores y a las perspectivas desde la que se narran los minicuentos. Hemos intentado hacer un repaso a

las características que de manera más general caracterizan al género en este aspecto. Somos conscientes de que es imposible analizar todos y cada uno de los textos de nuestro corpus, por lo que nos hemos conformado con citar algunos casos concretos que sirvieran de ejemplo a lo expuesto.

Siguiendo con el objetivo de este capítulo de analizar el estilo de los microrrelatos, dedicaremos las próximas líneas a estudiar qué caracteriza al lenguaje empleado en la minificción hispánica contemporánea desde el punto de vista semántico y sintáctico. Comenzaremos por un repaso al léxico empleado, caracterizado de manera general por ser altamente connotativo. Las limitaciones que impone el género provocan, como ya hemos visto, que sean pocos los personajes que aparecen o que no haya subtramas; en lo relativo al nivel semántico del lenguaje, los autores suelen optar por vocablos cuyos significados no sean neutros, sino que puedan remitir a una serie de referencias implícitas que el lector actualice. Esta querencia por el lenguaje connotativo ha sido señalada por Irene Andres-Suárez, que la relaciona con la “necesidad de alcanzar un alto grado de economía verbal” implícita en el género (Andres-Suárez 2007: 25). Muy cercano a este aspecto está también el sexto de los “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” de Dolores Koch; esta autora señala la necesidad, pero también la dificultad, de “utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico” (Koch 2000: 7). Coincidimos plenamente con Koch, especialmente en la referencia que hace a lo complicado que es aunar concisión y connotación.

Son muchos los mecanismos que se ponen en juego en la minificción en este nivel léxico-semántico. Todos ellos comparten esa misma finalidad que tan bien expresó Domingo Ródenas, en su intervención en el IV Congreso Internacional de Minificción, con la fórmula que según él han de seguir los microrrelatos: “Mantener el caudal semántico reduciendo la fisicidad en el texto”. Este intento por dotar de una gran densidad semántica a unos relatos tan breves se logra de muy diversas maneras, como a continuación veremos. Dejaremos para más adelante la utilización de mecanismos retóricos, de gran importancia en el género, ya que merecen un estudio detallado como han señalado varios especialistas. Este cuidado por el detalle en el lenguaje convierte la escritura de minificción en una labor de orfebrería y lo emparenta, como ya se ha señalado, más con la construcción lingüística de los poemas que con la de géneros narrativos extensos.

El primero de estos mecanismos que vamos a analizar es la utilización en un minicuento de varias palabras pertenecientes al mismo campo semántico. Este recurso

permite incidir en esa tendencia a la unidad que tan eficaz es en la minificción; se logra en este caso mediante la creación de una estructura interna en el texto formada por una serie de palabras pertenecientes a la misma familia semántica. Veamos algunos ejemplos en nuestro corpus. En “Telúrica” (Merino 2007: 99-100) José María Merino reproduce de manera peculiar una receta en la que señala el origen de cada uno de los ingredientes. Esta reformulación de un tipo de texto tan cotidiano como es una receta hace que los vocablos empleados tengan gran importancia y que muchos de ellos pertenezcan al campo semántico de la tierra, procedencia de la mayoría de ellos. Así, Merino emplea palabras que remiten al origen primario de los alimentos que se van a cocinar: “tierras”, “terrosas”, “secanos”, “simientes” o el propio adjetivo del título: “telúrica”. También tiene una finalidad muy concreta el empleo por parte de Hipólito G. Navarro de un léxico asociado a la infancia en “Los bloques” (Navarro 2000: 155). Este microrrelato narra la momentánea vuelta a la niñez de su protagonista, provocada, como señala el propio texto, “por asociación de ideas o de recuerdos” al comprar unas canicas. Tras esa adquisición, y durante el lapso que dura este retorno a la infancia, el protagonista realiza más acciones asociadas a los niños, que son descritas con un vocabulario típico de esta edad: “bollos”, “sobres de cromos”, “chuches”, etc. Uno de los ejemplos más significativos de las posibilidades que puede ofrecer la utilización de un léxico de un campo semántico muy acotado lo encontramos en “La sueñera, 117” de Ana María Shua, texto incluido en su libro *La sueñera*. El relato se estructura como una serie de instrucciones que va dando el capitán de un barco a sus subordinados, utilizando un léxico específico de la náutica con palabras como “foque”, “bauprés”, o “mesana”. Precisamente son estos vocablos tan técnicos los que provocan el desenlace: los marineros no entienden las palabras de su capitán y corren por la cubierta buscando un diccionario para poder evitar el hundimiento de la nave.

Como vemos, el léxico es otro de los elementos del relato que los autores de minificción cuidan con esmero. Si se eligen adecuadamente, unas pocas palabras pueden suscitar en el lector el mismo efecto que una larga descripción; esta economía discursiva es, como no nos cansamos de repetir, la base de todo microrrelato. Por ello, es tan eficaz la utilización de un léxico altamente connotativo. Los campos semánticos antes citados eran ejemplos de ello, pero tenemos muchos más casos en nuestro corpus, como en el minicuento en el que nos detendremos a modo de ejemplo. Se trata de “Ignorancia de los vecinos” (Navarro 2000: 145-146), texto que relata un caso de necrofilia de un asesino con el cadáver de su víctima. Este sórdido hecho está narrado

por un narrador heterodiegético pero con fragmentos de estilo indirecto libre. Además, se van deslizando una serie de palabras con una alta carga semántica y que van creando esa atmósfera asfixiante que tiene el texto: “sudor”, “ansiedad”, “micosis”, “navaja”, etc. Sirva este microrrelato de Navarro como ejemplo de cómo los autores aprovechan en sus textos el poder de connotación de algunas palabras.

El mismo efecto de apoyar la trama del relato desde el nivel léxico tienen otros mecanismos de este tipo como pueden ser la utilización de palabras propias de un registro culto o coloquial. En ambos casos se busca sorprender a un lector acostumbrado a un léxico “estándar” y cuya atención crece ante vocablos que no está habituado a leer, ya sea porque no los conoce o porque son propios de otro contexto. Un ejemplo de la utilización de un léxico popular lo encontramos en “Bodegón: naturaleza muerta” (Navarro 2000: 135-137), donde el autor busca con la inclusión de palabras como “condumio” o “fiambre” (para referirse a un muerto) la verosimilitud al reproducir el habla de un personaje sin apenas cultura. Veremos más adelante casos en los que se utiliza un estilo vulgar, no sólo en el léxico, para caracterizar como tal al protagonista de un relato.

Además de estas variaciones diastráticas, los autores de minificción utilizan las distintas variedades dialectales del español. Nuestro corpus está compuesto por libros de escritores españoles, argentinos, venezolanos, chilenos, mexicanos y peruanos, diversidad en el origen de los autores que apenas se nota porque todos utilizan en la mayoría de sus microrrelatos el español estándar. Sin embargo, existen casos en los que los autores reproducen una variedad dialectal concreta, normalmente para caracterizar el habla de personajes de un nivel social bajo. Desde nuestro punto de vista de lectores españoles nos es sencillo señalar casos de americanismos, bastante llamativos para los receptores peninsulares. Dos autores que los introducen en sus textos son los venezolanos Luis Britto García y Gabriel Jiménez Emán. Del primero encontramos vocablos como “nopal” y “nagual” en los títulos de la serie y de una de las partes de “Nagual” (Britto García 2004: 10-12). Jiménez Emán relata en “El viejo Félix” (Jiménez Emán 2005: 81-82) un episodio protagonizado por este anciano y ubicado en el venezolano valle de Yaracuy. En la descripción del narrador se introducen, para caracterizar mejor el contexto, palabras propias del habla venezolana como “chimó”, “tabasca” o “cambur”.

Parecida razón de ser tiene la utilización del próximo recurso relacionado con el léxico que vamos a analizar: la inclusión de extranjerismos en la minificción. Se

consigue, empleando vocablos de otras lenguas, remitir de manera sencilla y directa a un contexto diferente al hispánico, en el que se va a desarrollar el relato. Es lo que hace, por ejemplo, Marco Denevi en “Panegírico” (Denevi 2005: 72-73). Como sabemos, *El jardín de las delicias* se caracteriza por la mezcla del elemento erótico y las referencias a los mitos grecolatinos; en este microrrelato lleva la unión de estos dos campos al terreno del léxico, ya que utiliza el término empleado en latín para referirse al pene: “méntula”. El empleo de palabras de otros idiomas es particularmente efectivo en el caso de los topónimos y de los antropónimos. Tan sólo con emplear un nombre propio, de una persona o de un lugar, de una lengua distinta al español, el lector ubica el relato en el contexto cultural que el autor desea. Varios ejemplos de ello los tenemos en los relatos de *El perfume del cardamomo* de Andrés Ibáñez, que se desarrollan en China. También destaca su utilización en “El calendario” (Aparicio 2006: 46), donde los apellidos de los protagonistas (“Brownny”, “Beckmann” o “Johnson”) y la referencia al corredor de la muerte nos muestra que la trama se desarrolla en Estados Unidos, país al que en ningún momento se alude directamente en el texto.

En este minicuento de Juan Pedro Aparicio encontramos otro recurso relacionado con el léxico que aparece en varios textos de nuestro género. El narrador de “El calendario” alude al Macintosh, el nombre de una empresa informática, para referirse a un ordenador. Este empleo de nombres de marcas comerciales encaja con la tendencia de la minificción a tramas protagonizadas por personajes cotidianos y ubicadas en nuestro tiempo. Por eso, no es extraño encontrarnos estos nombres de productos que son habituales en el lenguaje del día a día. Así, en “Blanca Navidad” (Roas 2007: 101-102) se alude al “Corte Inglés”, marca que se ha convertido en sinónimo de centro comercial en España, o en “Orquídea de duodeno” (Navarro 2000: 131-133) al pan de la marca “Bimbo” o a medicamentos como “Gelodual, Winton, Gefarnil y Gastrión”. La utilización de este tipo de términos tan poco literarios es una muestra de que también en el nivel léxico podemos constatar que el microrrelato es un género que soslaya a menudo los cánones genéricos y lingüísticos.

Un ejemplo más de cómo la minificción transgrede las formas habituales del lenguaje literario es el siguiente mecanismo que vamos a constatar: la utilización de palabras creadas por los autores y utilizadas sólo en sus textos. No se trata de un recurso muy abundante en el género, pero que no queremos dejar pasar por alto por su gran significado y por tratarse de algo poco habitual en la narrativa. En algunos casos estos neologismos responden a un juego de palabras, como por ejemplo en “Cuento de

invierno” (Merino 2007: 150-151), donde José María Merino crea unos días híbridos llamados “luertes”, “juertes” o “samingos”. Diferente es el caso de “pendasco”, vocablo que introduce Juan José Millás en uno de sus articulentos, titulado precisamente así: “Pendasco” (Millás 2000: 330-332). Decimos que es diferente al caso de Merino porque no se trata de ningún juego de palabras y porque la creación de ese sustantivo es el eje del texto. Este relato se enmarca en la obsesión de Millás por el lenguaje, uno de los temas más recurrentes en su libro.

Siguiendo con este análisis del nivel léxico del lenguaje del microrrelato nos detendremos en algunas de las funciones que cumplen los adjetivos en este género narrativo. Esta clase de palabras ha sido a veces marginada del canon del perfecto minicuento, ya que se entendía que la proliferación de adjetivos estaba reñida con la contención discursiva que ha de tener por bandera toda minificción. Un autor de esta clase de textos como el norteamericano Jason Gurley ha incluido como uno de los consejos para escribir *flash fictions* el “tachar todo adjetivo y adverbio que puedas encontrar” (Gurley 2000 / la traducción es mía). Creemos que esta afirmación es demasiado excesiva, ya que pensamos que los adjetivos no son incompatibles con la minificción. Con ellos ocurre como con el resto de palabras, aunque quizá de manera más acusada, el autor solo debe utilizar los que sean realmente significativos. Veamos dos casos en los que los adjetivos cumplen un papel muy importante en esa consecución de la concisión que rige el estilo de los minicuentos.

El primero lo tenemos en la caracterización de los personajes. Como vimos en un capítulo anterior, algunos nombres propios son muy significativos, por ejemplo los intertextuales, pero otros nos dicen poco del protagonista del texto. Por ello muchos autores eluden bautizar a sus criaturas y prefieren definirlos con un sustantivo o con un adjetivo. Sabemos muchos más de un personaje al que se le llama “viejo cascarrabias”, por poner un ejemplo, que si conociéramos que su antropónimo es Pedro García. Por ello son tan importantes en estos casos los adjetivos, ya que los autores suelen dar poca información sobre los protagonistas de sus microrrelatos y deben elegir concienzudamente los calificativos que les otorgan. Uno de los múltiples ejemplos que podemos señalar en nuestro corpus está en “El último instante” (Aparicio 2007: 125), donde se define al antagonista que el personaje principal va a asesinar como “su odiado rival”. Ambos vocablos bastan para justificar la decisión primaria del protagonista y para permitir la sorpresa cuando al final éste sienta empatía por aquél y le perdona la vida.

En el otro ámbito de la minificción donde los adjetivos juegan un papel fundamental es en las descripciones espaciales. Como ya hemos anunciado, la extrema brevedad del género no permite que los lugares en los que se desarrolla la trama estén descritos de manera prolija. Sucede con ellos algo similar a lo que veíamos con los personajes: se nos dice sólo lo realmente relevante. Esto hace que, al describir los espacios con pocas palabras, todas las utilizadas para este fin hayan de ser muy significativas. Este hecho se acentúa con los adjetivos, que adquieren de nuevo el valor de un artículo de lujo que si se usa se ha de hacer de manera totalmente efectiva. Por ello, la profusión en el empleo de este tipo de palabras suele estar destinada a describir elementos esenciales en la trama. Veamos dos ejemplos de nuestro corpus.

Al contrario de lo que sucede en la mayoría de los minicuentos, en “Dibujos de la memoria” (Navarro 2000: 153-154) encontramos una precisa descripción al comienzo del texto. Se trata de representar un elemento central en la trama, el cuadro que el protagonista pinta, por lo que no se escatima en la utilización de adjetivos relacionados con la pintura: “blancos”, “rosados”, “naranjas”, “tonos cálidos”, etc. En “Sopa” (Díez 2002: 136-137) ciertos adjetivos nos muestran la importancia dada a los alimentos en el texto, vertebradores de la relación entre el narrador y una cocinera llamada Rosina. La gran significación de la comida en el texto hace que sea descrita con calificativos propios de seres humanos; así, tenemos una “sopa amarillenta y confusa” o unos fideos “desconfiados”.

En este aspecto y en prácticamente todos los que hemos señalado que caracterizan al nivel léxico del lenguaje del microrrelato encontramos una nota común: la necesidad de encontrar palabras altamente significativas. Es imposible que todos los vocablos de un texto tengan un gran poder connotativo, pero creemos que es muy eficaz en la minificción la utilización de algunos sustantivos o adjetivos cuyo poder de evocación en el lector sea alto. Se consigue así avanzar en la consecución de ese objetivo que, como estamos comprobando, rige todo minicuento: ofrecer un relato de gran interés para el lector en unas pocas líneas. El último mecanismo que vamos a ver en este repaso al léxico del microrrelato ofrece grandes posibilidades para lograr este fin; nos estamos refiriendo a la utilización de términos polisémicos.

Volvemos a encontrarnos con un tipo de palabras, las polisémicas, que encajan perfectamente con varias de las tendencias que estamos constatando en la minificción. Por un lado son útiles, como acabamos de señalar, por su gran capacidad de connotación. Pero también se puede relacionar su uso en el género con el lector activo

que exige esta forma narrativa. Son varios los minicuentos en los que se introduce un término polisémico y en el que el autor deja al receptor la elección del significado que, desde su punto de vista, sea pertinente en ese contexto. Un ejemplo de este juego con las posibilidades del lenguaje lo encontramos en un microrrelato de Luis Mateo Díez titulado “Realismo” (Díez 2002: 129-130). El texto juega con el doble significado del vocablo del título: corriente literaria del que el protagonista es especialista y actitud vital que la pintada de una mujer en la pared le reclama.

En el estudio del lenguaje de la minificción hay un elemento en el que nos debemos detener por su importancia en el género y por tratarse de un hecho poco común en la narrativa: la utilización de figuras retóricas. Esta serie de mecanismos se han asociado siempre a la poesía, género en el que, tradicionalmente, se le ha dado más relevancia al lenguaje. En la narrativa, sin que podamos decir que no se han utilizado todo tipo de figuras retóricas, los autores se han centrado más en otros aspectos y han utilizado un lenguaje menos rico. En el caso de la minificción estaríamos ante una forma narrativa que, sin descuidar elementos como la configuración de los personajes o la trama, ha dado mayor relevancia al lenguaje y ha utilizado con mayor frecuencia las figuras retóricas. Así lo han señalado muchos de los especialistas en microrrelato hispánico. Lauro Zavala, por ejemplo, ha apuntado la importancia que poseen en este género algunos recursos retóricos como las metáforas, los retruécanos o la silepsis (Zavala 2005). José Luis Fernández Pérez también se ha ocupado de este asunto y ha señalado los mecanismos retóricos más frecuentes en la minificción. Entre los que este crítico chileno analiza en profundidad en uno de sus artículos, están algunos de los ya estudiados en otros capítulos, como la parodia o la ironía, y otros que veremos en éste, como la construcción antitética, el discurso paradójico o la utilización de la hipérbole (Fernández Pérez 2005: 17-22).

Una de las figuras que más se suele asociar al lenguaje poético es la metáfora. Sin embargo, en el minicuento también es un recurso muy empleado, lo que muestra la importancia que los autores del género dan al lenguaje. La función básica de la metáfora en los relatos hiperbreves es, en primer lugar, llamar la atención del lector mediante la inclusión en la narración de un término con un sentido figurado. También se explica su abundante uso por responder a una de las máximas que estamos señalando en este estudio del lenguaje de la minificción: la conveniencia de utilizar un lenguaje altamente connotativo. Para este fin nada mejor que emplear términos con un fuerte poder de evocación como son los metafóricos. Pongamos algunos ejemplos de la aparición de

esta figura en nuestro corpus. Hipólito G. Navarro sorprende al lector al llamar a una úlcera “Orquídea de duodeno” (Navarro 2000: 131-133), metáfora anunciada en el título y que se completa en el texto con otras como “pétalos de ardor, cálices de ácidos”, conformando una alegoría. Las metáforas les permiten también a los autores mostrar una visión particular de elementos comunes. Así, David Roas incide, en su microrrelato “Idiotéz y religión”, el carácter agresivo de los automóviles que pueblan nuestras ciudades llamándolos “bestias metálicas” (Roas 2007: 123). Ángel Olgoso define como “trozo de oscuridad” el animal al que el protagonista de “Árboles al pie de la cama” (Olgoso 2007: 17-18), convertido también en animal, apenas ve cómo se cierne sobre él.

Otra figura retórica que encontramos con cierta frecuencia en los textos de nuestro corpus es el símil, que es especialmente útil en la descripción de los personajes. Como ya señalamos antes, a pesar de que la caracterización de los protagonistas de los minicuentos suele ser nimia, o quizás a causa de ello, los autores dan mucha importancia a los términos escogidos para definirlos. Esto explica que sean varios los casos en los que esta descripción se realiza mediante sorprendentes símiles. Tres ejemplos de ello los tenemos en varios microrrelatos de Antonio Fernández Molina y de Javier Tomeo. En “[Pompón sale a la calle...]” (Fernández Molina 2005: 168) el narrador compara la escena de los familiares del protagonista alrededor del sombrero de copa de éste con la imagen de la torre de Pisa cercada por unos pájaros. Javier Tomeo también suele utilizar metáforas y símiles para definir a sus personajes en las acotaciones de *Historias mínimas*. En “XXXII” (Tomeo 1996: 86-87) compara la mirada de la protagonista con “el rastro plateado que va dejando un caracol”; en “XXXVI” (Tomeo 1996: 97-100) señala que el camarero tiene “algo de ficha de dominó”.

José Luis Fernández Pérez ha señalado que algunos microrrelatos estructuran sus tramas de la misma forma que actúan algunos procedimientos retóricos como la paradoja, la antítesis o la hipérbole (Fernández Pérez 2005: 17-19). Aunque en un plano más diegético que lingüístico, debemos reconocer la utilidad de estos mecanismos en la minificción. Por ejemplo, y tal y cómo señala Fernández Pérez, algunos textos utilizan la hipérbole como procedimiento compositivo que deforma lo verosímil (Fernández Pérez 2005: 18). Por su parte, la paradoja se relaciona principalmente con los finales rupturistas que hemos venido señalando como propios del minicuento. No es raro encontrar relatos cuyo eje argumental sea paradójico; en nuestro corpus podemos citar, por ejemplo, el caso de “El hombre invisible” (Jiménez Emán 2005: 62). Este sucinto

texto de Gabriel Jiménez Emán dice así: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello”.

También encajan con otra tendencia del minicuento, la lúdica en su caso, los juegos de palabras que encontramos en muchas de estas narraciones. Su aparición en los relatos hiperbreves responde a una forma desprejuiciada de entender la Literatura. En nuestro corpus destacan los juegos de palabras que introduce Juan José Millás en sus articuletos: en “Escribir a máquina” (Millás 2000: 262-264) encontramos los siguientes: “poco a poco fui ganando velocidad, incluso ganándome la vida” o “eso siempre desasosiega. O desasociega quizá”. En “El arte analfabennetton” (Millás 2000: 281-282) el juego está en el título, con un neologismo que mezcla el analfabetismo y el nombre de una conocida marca de ropa. Debemos recordar aquí que si importante es el uso de figuras retóricas en los textos, en el título adquieren una relevancia mucho mayor, como ya analizamos en un capítulo anterior. Otro juego de palabras habitual en la minificción es utilizar el sentido literal de algunas frases hechas. Uno de los ejemplos más notables lo encontramos en “Este tipo es una mina” (Valenzuela 2008: 36), donde se define al protagonista con símiles relacionados con minerales (“corazón de oro”, “temple de acero”) para acabar diciendo que el gobierno “lo expropió”.

Existen también una serie de figuras retóricas que están asociadas a la creación de un ritmo determinado en el texto o a estructurarlo de un modo concreto. Nos ocuparemos más adelante de esta parte del estilo de los microrrelatos, pero no queremos dejar de citar, aunque sea tan sólo aludiendo al relato donde aparecen, algunas de estas figuras que aparecen en nuestro corpus. En “Qué carajos excusas” (Navarro 2000: 149-150) encontramos un hipérbaton en la segunda oración; sendos polisíndeton se pueden hallar en “Un hombre bueno” (Aparicio 2006: 66) y en “El curador” (Shua 2007: 148). En “Mimados” (Britto García 2004: 97-98) la figura que aparece es la aliteración; mientras que en “Caníbales y exploradores” (Shua 2007: 157) vemos una anáfora. Sirva este brevísimo repaso como botón de muestra de la presencia de estas figuras en la minificción.

Tras este estudio de los procedimientos retóricos vamos a adentrarnos en el análisis de la sintaxis en el microrrelato. Es en este ámbito donde debemos comentar la importancia en el género de la elipsis, que, no lo olvidemos, es la omisión de algunos de los elementos de la oración sin que ello suponga una merma en el sentido. Esta relevancia dada a la utilización de un estilo elíptico en la sintaxis de los minicuentos ha sido ponderada por gran parte de los especialistas en el estudio de esta forma narrativa.

Irene Andres-Suárez ha señalado que, de manera general, el microrrelato se caracteriza por una naturaleza elíptica, “más alusiva que descriptiva” (Andres-Suárez 2007: 25). Dolores Koch, por su parte, incluye la elipsis en la lista de sus “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” (Koch 2000: 6-7). Los autores son muy conscientes de la importancia de este recurso y en más de una ocasión encontramos referencias en las poéticas de escritores que cultivan el género. Un ejemplo lo tenemos en el texto teórico que incluye Andrés Neuman al final de *El que espera*, donde señala lo siguiente: “concibo el relato breve como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo” (Neuman 2000: 138).

Como apunta Neuman en ese mismo texto y como podemos comprobar en las aportaciones al tema de los principales críticos, la elipsis se ha relacionado con la minificción desde dos puntos de vista. El primero desde un nivel lingüístico, sintáctico para ser más exactos, que será del que nos ocuparemos en los siguientes párrafos. Pero también se ha ponderado, como hemos visto que hace Irene Andres-Suárez, la naturaleza elíptica del género desde la perspectiva de su composición. Prácticamente todos los aspectos que hemos analizado en nuestro estudio del microrrelato se caracterizaban por la máxima de que en este tipo de relatos se explicita lo menos posible. Por ello se explica la ausencia de descripciones espaciales, la nimia configuración de los personajes o el frecuente uso de la intertextualidad. Y por ello es necesario un lector activo que complete todos los vacíos que hay en la narración.

Desde el punto de vista lingüístico, que es el que nos interesa ahora, también es imprescindible este tipo de receptores avezados en la lectura de relatos y que no tengan dificultades en entender unos textos en cuyas oraciones se suele omitir todo lo que no sea estrictamente necesario. Y es que lo que en otros géneros narrativos como el cuento es una elección, aquí es una necesidad: si un autor opta por el microrrelato, debe evitar la morosidad en su lenguaje, ya que se trata de algo incompatible con esos argumentos tan concentrados propios de la minificción. La elipsis se relaciona directamente con otros conceptos claves en el género como la concisión y la brevedad. Este rasgo es el que determina, como ocurre con otros muchos elementos del minicuento, la utilización de la elipsis en las oraciones; de hecho, podemos comprobar que, de manera general, mayor omisiones de elementos gramaticales habrá cuanto menor sea el relato.

El caso más conocido de elipsis en la minificción es la que encontramos en “El dinosaurio” de Monterroso. En este famoso texto se omite el sujeto del primer verbo “despertó”, lo que ha provocado que los lectores y los críticos especulen sobre quién

realiza esa acción, si una persona o el propio dinosaurio. En nuestro corpus también encontramos muchos casos, especialmente en los textos más breves, en los que las oraciones poseen un sujeto elíptico. Se trata de algo normal en un género en el que los personajes apenas están descritos y de los que no se sabe más que lo esencial, la acción que realizan en el relato. En muchos casos para saber a quién alude la tercera persona del verbo tenemos que acudir al título, que, como ocurre con otros elementos de la trama, aporta una información valiosa. Un ejemplo de ello lo tenemos en un microrrelato de Juan Pedro Aparicio que dice así: “Una vez muerto se negó, por humildad, a realizar ese milagro que Roma exige para ser elevado a los altares”; el título del texto, “El santo” (Aparicio 2006: 157), nos dice bastante más sobre esa tercera persona de la primera oración. En otros casos se juega con esta omisión del sujeto para conseguir una ambivalencia que se relaciona directamente con la trama. En “El rival” (Roas 2007: 23) se narra la historia de un hombre, Narciso, cuya vida es una constante competición con su doble. En el relato hay un sujeto implícito y la tercera persona del verbo nos impide saber si el que hace cada acción, y el que muere al final, es Narciso o su sosias.

En algunas ocasiones la elipsis se puede llevar al extremo y se puede relatar una escena eliminando todo tipo de artículos y de complementos y reduciendo la frase a una mera yuxtaposición de sustantivos. Un ejemplo de ello lo encontramos en “Infancias” (Barros 2006: 85), donde se describe un orgasmo con esta lacónica frase: “Quejido, estertor, final”. En otros casos el estilo elíptico caracteriza el lenguaje de todo el texto, lo que desemboca en microrrelatos con una sintaxis muy particular y que extreman esa tendencia a la concisión discursiva propia del género. Por ejemplo, en “Códice falso” (Shua 2007: 99) se eliden prácticamente todos los artículos, dando al minicuento una forma muy llamativa que nos remite a la sintaxis propia de los telegramas. Hagamos un inciso aquí para recordar que la minificción es un género fagocitador por definición y que esta tendencia a la apropiación de elementos de otros textos no se observa sólo en la parodia de otras obras, sino en la utilización de formas discursivas propias de otros tipos textuales. Recordemos que son abundantes los casos de microrrelatos que imitan las fórmulas del lenguaje periodístico, de las instrucciones, de las facturas o de cualquier otro tipo de texto literario o no literario. Analizaremos con mayor profundidad esta tendencia en la minificción en el capítulo dedicado a exponer nuestra tipología, aunque no queríamos dejar de recordar aquí un rasgo de gran importancia en el estilo de esta forma narrativa.

Otro tipo de elipsis es la que afecta a los enlaces entre oraciones. Algunos minicuentos se configuran como un conjunto de frases yuxtapuestas sin nexos entre ellas ni alusiones en una a la otra. Se trata, hemos de reconocerlo, de un tipo de sintaxis poco frecuente en el género pero que debemos citar por su carácter llamativo y por utilizar de manera extrema uno de los rasgos del microrrelato: la elipsis. Ejemplos de este mecanismo aparecen, con distinta finalidad, en “Siento sueño” (Fernández Molina 2005: 125), en “Las vidas de nuestros días” (Epple 2004: 95-96) y en “Inercia” (G. Egido 2003: 79). En el primero se utiliza para mostrar varias imágenes inconexas de tendencia surrealista; en el segundo para parodiar las múltiples peripecias que suele haber en los culebrones; mientras que en el de Luciano G. Egido las frases van mostrando, una a una, las sensaciones que abordan a un enfermo postrado en su cama en sus últimos momentos de vida.

En el orden sintagmático del microrrelato podemos encontrar también dos tendencias opuestas: la utilización de varias frases cortas en el texto o de una única oración extensa. Cada una de estas formas de organizar el texto provoca un ritmo diferente en la lectura y se orienta a una manera distinta de disponer la trama del relato. La utilización de frases cortas provoca un ritmo rápido, que presenta varias acciones diferentes en una extensión reducida. Los minicuentos que están compuestos por una o varias oraciones largas suelen tener un ritmo más pausado, y presentan la trama como un *continuum* cuya lectura parece más breve si cabe. En nuestro corpus es predominante el primer tipo de narraciones, el que utiliza varias oraciones simples y muy concretas para presentar de manera clara y directa el argumento del relato.

Algunos ejemplos de este tipo de discursos los encontramos en minificciones como “La pista confusa” (Shua 2007: 204), “Visiones ciudadanas” (Guedea 2005: 28) o “El libro” (Britto García 2004: 36-38). En muchos de estos casos cada oración se centra en una acción diferente, dando lugar a un texto con un ritmo trepidante, en el que pasan muchas cosas. Una muestra significativa es “El sueño” (Díez 2002: 135), microrrelato en el que Luis Mateo Díez narra una sugestiva historia con sólo cuatro oraciones breves e independientes. Aunque son menos frecuentes, también tenemos casos de lo opuesto: de minicuentos formados por unas pocas frases largas o por una única oración: “Urbanidad en la mesa” (Shua 2007: 215) o “Justicia en Santa Reparata” (Otxoa 2006: 115).

David Lagmanovich cita en su libro dedicado a la minificción otro elemento fundamental del lenguaje del género: los deícticos vacíos o falsos deícticos. Este

especialista y escritor argentino define este recurso como una serie de “formas gramaticales usadas para señalar un elemento que aún no ha aparecido en la cadena del discurso” (Lagmanovich 2006a: 315). Lagmanovich relaciona este tipo de deícticos con el inicio *in media res*. Nosotros estamos de acuerdo con esta afirmación, pero pensamos que este mecanismo se puede también poner en común con uno de los componentes esenciales de todo microrrelato: la virtualidad. Son muchos los elementos, además de estos deícticos vacíos, que se ponen en juego en la minificción con este fin de hacer una referencia a algo que no se explicita y que el lector tiene que completar. Por ejemplo, tienen esta naturaleza virtual el uso de la intertextualidad o la utilización de un tiempo iterativo. En lo que se refiere a los falsos deícticos, se trata de un mecanismo muy útil en un género como el minicuento que se suele ocupar de un episodio muy concreto. Aparecen en muchísimos textos de nuestro corpus, pero por poner sólo un ejemplo podemos citar el inicio de “Lengua” (Aparicio 2006: 126): “Yo me negaba a ir, porque, aunque mi indolencia no me permite ser vegetariano, siento un rechazo instintivo por ese tipo de productos”.

Otro recurso discursivo muy habitual en la minificción, como hemos podido comprobar en el análisis de los minicuentos de nuestro corpus, son las enumeraciones; es muy frecuente encontrar una serie de elementos de la misma naturaleza que aparecen juntos en la misma frase. Una razón para el uso de este recurso puede estar en su relación con la elipsis: se presentan de manera concisa una serie de objetos o personas de las que no se dice nada más y cuya función en el relato debe ser desentrañada por el lector. Otro motivo es la utilidad de las enumeraciones para configurar a los personajes de una manera rápida y sencilla, mediante la acumulación de rasgos de su carácter o de su fisonomía. Un ejemplo de ello lo tenemos en la larga enumeración de las causas de por qué el protagonista de “Fobia” (Jiménez Emán 2005: 105-116) siente aversión hacia los hospitales. Desde el punto de vista sintáctico, estas enumeraciones se suelen realizar mediante oraciones copulativas, como las de “Excesivos ladrones” (Shua 2007: 119). Son muy utilizadas también para mostrar la gradación de algún elemento clave en el relato, como en la creciente tecnología de los teléfonos del protagonista de “En línea” (Jiménez Emán 2005: 99). En algunos ejemplos extremos la enumeración ocupa todo el relato: en “Cuenta atrás” (Olgoso 2007: 91), por ejemplo, donde se relata de manera muy sucinta la vida de un hombre sin emplear verbos.

En muchos casos estas enumeraciones utilizan en todos los casos una misma estructura sintáctica que se repite en varias ocasiones. Una muestra la encontramos en

“El orden en la biblioteca” (Britto García 2004: 122), donde gran parte de las oraciones comienzan con la forma impersonal “hay”. No es éste un mecanismo exclusivo de las enumeraciones, sino una manera de organizar el texto muy habitual en la minificción y que juega un papel fundamental en el siguiente elemento estilístico que vamos a analizar: el ritmo. La cadencia del texto es un valor poco analizado en la narrativa, ya que se considera como un rasgo mucho más importante en la poesía. En los microrrelatos, sin embargo, sí podemos notar a menudo que la lectura del texto posee un ritmo determinado. Éste está provocado frecuentemente por la repetición de elementos, uno de los procedimientos más habituales en el lenguaje de la lírica para conseguir este mismo fin y que también usa la minificción, tal y como señaló ya Francisca Noguero (Noguero 1992).

Estas repeticiones pueden ser de muy diversos tipos. En primer lugar estarían las que acabamos de citar: los minicuentos en los que se reitera una misma estructura sintáctica. Es lo que hace Ana María Shua en “Otra vez discutiendo” (Shua 2007: 145), Javier Tomeo en “XVII” (Tomeo 1996: 46-47) y Fabián Vique en “Si todo es como parece” (Vique 2006: 58), microrrelato formado por una extensa oración condicional compuesta por siete prótasis que completan una única apódosis. También es habitual para la creación de un ritmo determinado la repetición de algunas frases o locuciones. En el caso de estas últimas, las reiteraciones acaban configurándolas como una especie de estribillo del texto; dos muestras de ello las podemos encontrar en “Poca luz” (Merino 2007: 95), donde se repite el título, y en “Radicales libres” (Millás 2002: 71-72), texto en el que el narrador utiliza varias veces la expresión “qué pereza”. Las frases completas no se reiteran tantas veces, por razones lógicas de espacio, pero encontramos algunos casos en los que al final del texto se repite una oración que habíamos encontrado antes. En casos como estos, de entre los que podemos citar “Cariño artificial” (Iwasaki 2004: 67), “Efectos especiales” (Valenzuela 2008: 104) o “Estado de perversión” (Barros 2006: 44), no se busca tanto el ritmo de la narración como una estructura circular.

Sí tiene un efecto rítmico más destacado la repetición de palabras, mecanismo bastante frecuente en la minificción. Además de esta función, en esta reiteración suele subyacer el deseo del autor de focalizar la atención sobre un elemento concreto del relato, representado por ese término. Ejemplos de esta forma de lograr una cadencia en el minicuento a través de la repetición de ciertas palabras los encontramos en “Geografía humana” (G. Egidio 2003: 39), donde la palabra “oeste” aparece seis veces

en tres líneas, en “Hueco” (Fernández Molina 2005: 126), microrrelato en el que el vocablo del título se reproduce luego tres veces seguidas, o en “*Acta est fabula*” (Epple 2004: 77), donde es el verbo “sospechar” el que se reitera.

En otras ocasiones el ritmo se consigue a través de palabras con una función muy concreta o en una posición destacada. En el primer caso nos estamos refiriendo a la repetición de nexos copulativos, polisíndeton, y en el segundo a la repetición del mismo vocablo al comienzo de cada frase o cada párrafo, anáfora. Se trata de dos figuras asociadas tradicionalmente a la poesía, pero que encontramos con sorprendente frecuencia en la minificción. Un caso de polisíndeton, además de los que antes hemos citado, aparece en “Gallina” (Fernández Molina 2005: 49). Más abundantes son las anáforas que podemos encontrar en microrrelatos de nuestro corpus como “Últimas palabras del condenado” (Vique 2006: 63), donde todos los párrafos comienzan con la fórmula aubiana “Maté por...”, “Tributo” (Olgoso 2007: 32-33), “Él murió y...” aparece al comienzo de cuatro frases seguidas, y “Olvidarte” (Romano 2008: 10), donde el nombre de una bailarina encabeza tres oraciones.

Menos común pero también con la finalidad de darle a la narración un ritmo determinado, es el mecanismo de disponer el texto en forma de versos. Es lo que hace Juan Armando Epple en varios de los escritos de su libro *Con tinta sangre*. A pesar de encontrarse en un libro de minificción, esta disposición y la propia naturaleza de los textos nos induce a considerarlos como poemas. Sí que está en prosa el microrrelato de Luis Britto García titulado “Muerte de Doñana” (Britto García 2004: 73) y sin embargo las dos primeras oraciones son dos versos dodecasílabos con rima consonante: “Doñana no está aquí, ni está en su vergel. No poda la rosa, ni corta el clavel”.

Hasta aquí nuestro análisis del estilo y el lenguaje del microrrelato hispánico. Hemos podido comprobar que se trata de un elemento cuyo correcto manejo es esencial para lograr esa tensión que caracteriza las tramas de los minicuentos. También hemos visto que su lenguaje está determinado por la concisión y por su naturaleza proteica.

4.6. RASGOS PRAGMÁTICOS

4.6.1. LA COTEXTUALIDAD

Son muchos los elementos externos al propio texto que influyen en su recepción; en otro capítulo ya estudiamos la importancia de los paratextos en nuestro género. Ahora nos centraremos en la relación de los minicuentos con el libro en el que se insertan y con los demás relatos que aparecen en él; se trata de una correspondencia que podemos definir como cotextualidad, término cuyo significado concreto explicaremos más adelante. A pesar de tratarse del género narrativo más breve, el microrrelato es un género independiente que puede ser leído de manera autónoma. Ello no es óbice para que en estos textos la vinculación con su cotexto sea muy estrecha y que a menudo se formen lo que Lauro Zavala ha definido como “serie fractal”.

En este capítulo analizaremos todo aquello que une a los minicuentos con su cotexto, espacio textual que adquiere, debido a la extrema brevedad del género y a su tendencia a dejar espacios de interpretación en blanco, mayor importancia que en otras formas literarias. Comenzaremos estudiando qué características distintivas se pueden encontrar en los libros de minificción con respecto a los de otros géneros. El microrrelato comparte con el cuento o con la mayoría de la poesía su forma de difusión: en libros en los que aparecen varios textos autónomos juntos, algo que no se da en la novela por ejemplo. Este hecho, provocado por su brevedad, hace que también sean muy abundantes las antologías, como ya estudiamos. Partiendo de los veinticinco libros de nuestro corpus veremos rasgos como la ordenación de las narraciones, la presencia o no de secciones, la unidad temática o genérica de los volúmenes o la inclusión de prólogos o epílogos. Se trata de elementos externos a los microrrelatos en sí, pero que, desde nuestro punto de vista, influyen en su recepción.

Tras acercarnos a los libros, marco y estructura macrotextual de los minicuentos, nos ocuparemos de las relaciones entre los distintos textos de un mismo volumen. La búsqueda de la concisión extrema, eje de la construcción de este tipo de narraciones como estamos comprobando, hace a los autores eliminar no sólo lo imprescindible, sino todo aquello que los lectores puedan inferir de una forma u otra. Los autores juegan con la presencia de los minicuentos en el conjunto del libro y mediante sutiles referencias evitan reiterar lo que ya se explicitó en otro texto anterior. Esto hace que sean

abundantes en los libros de minificción la presencia de un personaje, espacio o cualquier otro elemento, en varias de las narraciones. Tomando, una vez más, ejemplos de nuestro corpus comprobaremos cómo funciona esta sutil red de reiteraciones que se construye a lo largo de los volúmenes y que ayudan a la extrema brevedad de los textos.

En algunas ocasiones este vínculo que existe entre los minicuentos es aún mayor y se integran en una estructura superior, definida por algunos especialistas como “serie fractal”. En estos casos los microrrelatos no pierden su carácter independiente, pero funcionan también como partes de un todo mayor. Son muchas las series fractales que encontramos en nuestro corpus, de tal forma que podemos distinguirlas según el grado de integración en la macroestructura. Consideramos esta unión de minicuentos en una serie superior como algo muy característico del microrrelato y que no se da de manera tan habitual en géneros cercanos como el cuento literario. Por ello repasaremos los acercamientos teóricos de los especialistas de la minificción a este fenómeno y ofreceremos ejemplos sacados de nuestro corpus.

Comenzaremos con el estudio del libro de minificción, estructura superior donde se integran la mayoría microrrelatos. Ese carácter autónomo que define a cada uno de los textos permite que los autores puedan publicarlos de muy diferentes formas: junto a textos de otros autores en antologías, en blogs o revistas literarias, etc. Pero la forma más habitual y reconocible es la inclusión de los relatos hiperbreves en libros de autor único. Partiendo de los veinticinco libros de nuestro corpus, lo primero que debemos señalar es que no existe unidad genérica en todos ellos. Hay un grupo importante entre los volúmenes que hemos escogido para su análisis de obras en las que los minicuentos aparecen junto a otro tipo de textos. Lo más habitual es que lo hagan junto a cuentos; es lo que ocurre, por ejemplo en *Horrores cotidianos* de David Roas, *Cuentos del Lejano Oeste* de Luciano G. Egido o en *Un extraño envío* de Julia Otxoa. El hecho de que cuentos y microrrelatos aparezcan en el mismo volumen es algo lógico por la cercanía entre ambos géneros, pero permite un fenómeno que no queremos pasar por alto. Como estudiaremos con detenimiento en el capítulo que dedicaremos a la recepción, este proceso se encuentra con una particularidad en la minificción: la rápida sucesión de relatos diferentes. El lector tiene que cerrar la recepción de un texto y abrir la del siguiente de manera constante cuando lee relatos hiperbreves. La inclusión de relatos más extensos entre un número amplio de minicuentos evita que el lector tenga que enfrentarse en poco tiempo a muchos relatos diferentes. Para ello son muy eficaces los

libros que mezclan cuentos y microrrelatos; además, en algunos como *Un extraño envío*, vemos que tras varios relatos de pocas líneas aparece uno más largo.

Al igual que analizamos los títulos de los microrrelatos, creemos que es interesante estudiar los nombres de los libros del género, tomando de nuevo como corpus nuestros veinticinco volúmenes. Observamos diversas variantes en estas dos decenas y media de títulos. En primer lugar tendríamos un grupo formado por los libros cuyo nombre está tomado de uno de los minicuentos de la colección; en estos casos se suele elegir uno de los títulos más llamativos, como por ejemplo *Los tigres albinos*, o por la importancia del minicuento homónimo, por ejemplo Fabián Vique elige en *La vida misma* el título de la última narración. En otros casos los títulos tienen un carácter metonímico, ya que reproducen el nombre de una de las secciones del libro, normalmente la más destacada, para nombrar a todo el volumen. Un ejemplo paradigmático de ello lo tenemos en *Casa de geishas* de Ana María Shua, título tomado de la primera y más representativa sección del volumen.

Otra tendencia llamativa es aquella en la que mediante el título del libro se quieren definir los textos que en ellos encontraremos. Algunos de estos nombres inciden en la brevedad de los relatos, *Cápsulas mínimas* o *Los males menores*, otros ponen el énfasis en el tema predominante en el volumen, *Horrores cotidianos* o *El jardín de las delicias*, mientras que existe un grupo de títulos que podemos definir como genéricos, *Articuentos* o *Historias mínimas*. Mención aparte merecen aquellos libros cuyo título responde a un significado más profundo. *La glorieta de los fugitivos* de José María Merino mezcla el título de las dos secciones del libro: “Ciento once fugitivos” y “La glorieta miniatura”. *La mitad del diablo* alude a la intención del autor, Juan Pedro Aparicio, de publicar 333 microrrelatos, la mitad del número asociado tradicionalmente al demonio; algo que finalmente logrará con la edición dos años después de *El juego del diávolo* (2008). Un último grupo estaría formado por los títulos que, aparentemente, no cumplen ninguna de las funciones anteriores. Como los anteriores, tienen como principal objetivo atraer la atención de los lectores mediante palabras o frases llamativas: *Andanada*, *El perfume del cardamomo* o *Astrolabio*.

Si los títulos genéricos tenían como objetivo delimitar los textos incluidos en el libro y orientar la recepción, la ordenación de los microrrelatos en los volúmenes también cumple una labor similar. Más adelante nos ocuparemos de la agrupación de los minicuentos en secciones; ahora nos centraremos en los factores que influyen en el orden que ocupan las narraciones en el libro. La más llamativa y la que más está

asociada con el género, ya que utiliza su principal rasgo distintivo, es la disposición según la extensión de las minificciones. Son varios los autores que disponen sus microrrelatos de más extensos a más breves o viceversa, configurando volúmenes infundibuliformes o con forma de embudo, como señaló Lauro Zavala a propósito de un libro de Sergio Golwarz (Zavala 2006a: 48). La estructura menguante ha sido utilizada en antologías como *Por favor, sea breve* de Clara Obligado, y la encontramos en libros de nuestro corpus como *La mitad del diablo* o en la segunda sección de *Los tigres albinos*. La ordenación inversa, creciente, la vemos en *Cuentos del Lejano Oeste*, volumen de Luciano G. Egido que comienza con un texto de dos palabras y acaba con un cuento de dieciocho páginas.

Esta estructura tan asociada a la minificción no es significativa sólo por hacer hincapié en la extrema brevedad del género, sino por el tipo de recepción que propone al lector. Estos libros ofrecen un ritmo de lectura muy determinado, en el que se va pasando de textos en los que se concentra en unas pocas líneas toda la diégesis a otros en los que el autor la desarrolla en más de una página, o viceversa. También supone un itinerario en el que se muestra al autor en una especie de viaje a (o desde) la concisión narrativa extrema. Desde ambas perspectivas, la del lector y la del autor, se trata de una ordenación muy significativa y característica del género.

Pero no es, por supuesto, la única que encontramos en nuestro corpus. Los libros de minificción tienen otras estructuras que coinciden con lo tradicional en otros géneros, pero mediante las cuales también se orienta la recepción de un modo determinado. El responsable de la ordenación de los minicuentos en el volumen es normalmente el autor, aunque no debemos olvidar la función que cumplen a menudo los editores, definidos por algunos críticos como “supra-autores”. En nuestro corpus tenemos dos especialistas que son los responsables directos de la edición del libro, que se configura como una antología en la que seleccionan los textos de un autor: Fernando Valls en *Articuentos* de Juan José Millás y José Luis Calvo Carilla en *Las huellas del equilibrista* de Antonio Fernández Molina.

Otra de las disposiciones de los microrrelatos en los libros de nuestro corpus es la que sigue un criterio cronológico. Se da en los casos en los que un editor o el propio autor recogen o seleccionan la minificción escrita por un literato en un espacio determinado de tiempo. Este sería el caso de *Juego de villanos* de Luisa Valenzuela, *La glorieta de los fugitivos* de José María Merino o el ya citado *Las huellas del equilibrista* de Antonio Fernández Molina. La compilación de las minificciones de un autor,

ordenadas o no bajo este criterio cronológico, puede responder a varias razones. En primer lugar el editor o el propio escritor quieren reunir en un solo volumen unos textos de rasgos comunes que han ido apareciendo en diversos libros anteriores. Otra causa, y ésta es la que subyace en la edición de Calvo Carilla de los microrrelatos de Fernández Molina, es incluir las narraciones brevísimas de un autor dentro del corpus de los microrrelatos, definiendo como tales una serie de textos que hasta ese momento no habían sido leídos desde esa perspectiva.

Junto con aquella ordenación de los textos que responde a un criterio más difícil de definir de manera externa, y que sigue por ejemplo *El jardín de las delicias* de Marco Denevi, la última de las formas de estructurar los minicuentos en los libros que encontramos en nuestro corpus es la temática. Disposición tradicional en géneros como la poesía o el cuento, en el microrrelato también supone una forma de determinar la lectura. Al situar juntas varias narraciones hiperbreves sobre un mismo asunto, el lector tiene ante sí una serie de relatos diferentes que giran en torno a un tema concreto. Esto es algo que permite la extrema concisión de este género, en cuyos libros, formados a menudo por más de un centenar de textos, el autor puede ensayar diversas variantes sobre un mismo asunto. Este tipo de disposición temática se manifiesta en la ordenación por secciones que encontramos en muchos de los volúmenes analizados, tal y como comprobaremos a continuación.

Fabián Vique, por ejemplo, explica en el prólogo de *La vida misma y otras minificciones* los rasgos principales de cada uno de los tres conjuntos de microrrelatos que encontramos diferenciados en el libro. Según este autor argentino en “Situaciones, misterios, malentendidos” lo preeminente es el argumento, en “Gente, costumbres, curiosidades” el protagonismo se lo llevan los personajes, mientras que los treinta minicuentos incluidos en “Teorías, inventos, confesiones” son de carácter ensayístico, filosófico o científico (Vique 2006: 7). No es habitual que los autores presenten las distintas secciones del libro de manera tan explícita, pero en muchos de ellos subyace esta misma intención de agrupar los textos según su temática. Ana María Shua coloca al principio de *Casa de geishas* la sección homónima, de la que luego hablaremos al referirnos a las series fractales, después agrupa varios conjuntos de relatos paródicos en “Variaciones”, para presentar en la última parte un cajón de sastre mucho más amplio que titula “Otras posibilidades”. También tienen varias secciones temáticas otros libros de nuestro corpus como *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple, cuatro apartados, o *Llamadas perdidas* de Pía Barros, tres.

En otros casos la división no responde sólo a criterios argumentales sino que se unen los relatos por otros factores como que pertenezcan al mismo tipo (los intertextuales por ejemplo) o que tengan una extensión similar. Un ejemplo de este tipo de organización la podemos ver en las ocho secciones de *Con tinta sangre* de Juan Armando Epple. Mayor afán taxonómico encontramos en la edición de los *Articuentos* de Millás que estamos manejando. En ella, el profesor Fernando Valls estructura el libro en cuatro apartados que responden a cuatro de los temas más habituales en estos híbridos de Juan José Millás: “Identidades”, “Las estrategias de la realidad”, “Moralidades” y “Asuntos lingüísticos”. Estas cuatro secciones se subdividen a su vez en grupos más pequeños, por lo que Valls traza un preciso itinerario por todos los temas de los articuentos millasianos, ofreciendo al lector varios ejemplos de cada uno de ellos.

La explicación de Fabián Vique sobre los motivos de las secciones de *La vida misma y otras minificciones* aparecía en el prólogo de este volumen. No queremos acabar este breve repaso a los elementos paratextuales de los libros de microrrelatos sin referirnos a los prólogos y a los epílogos. En los prólogos solemos encontrar reflexiones de carácter general sobre los motivos que subyacen en la creación de los textos o sus implicaciones. Esta tendencia, habitual en todos los géneros, la encontramos en nuestro corpus por ejemplo en “Todo empezó en un viejo armario”, prefacio de Julia Otxoa a su libro *Un extraño envío*, o en el prólogo de Orlando Romano a *Cápsulas mínimas*. En otras ocasiones en estos paratextos los autores explican las fuentes que les han servido de inspiración para la creación de los relatos o el carácter de homenaje de estos. Dos libros de fuerte unidad temática como son *El jardín de las delicias* de Marco Denevi y *El perfume del cardamomo* Andrés Ibáñez poseen esta finalidad en su prólogo y epílogo respectivamente.

Más propios de la minificción, y de la indefinición genérica que ha arrastrado (o arrastra) desde hace años, son los textos cuya finalidad es posicionar teóricamente al autor en relación al género que cultiva. Narradores como José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Luisa Valenzuela o Andrés Neuman ofrecen al inicio o al final de sus libros auténticas poéticas sobre el microrrelato. Estas reflexiones ya nos fueron de gran utilidad para analizar, en un capítulo anterior, la posición de los autores sobre el género que cultivan. En algunos casos estas cavilaciones, sobre la minificción en general o sobre la obra en concreto, no vienen por parte de los autores, sino de especialistas que escriben los prólogos o los epílogos. En nuestros veinticinco libros encontramos textos de críticos como Francisca Noguero, que escribe la introducción a *Juego de villanos* de

Luisa Valenzuela, Fernando Valls, que prepara *Articuentos* de Millás y *Los males menores* de Luis Mateo Díez, o del ya citado José Luis Calvo Carilla con *Las huellas del equilibrista* de Antonio Fernández Molina. Mención aparte merece José María Merino, responsable de uno de los dos prólogos de *Un extraño envío* de Julia Otxoa.

Con este breve repaso a algunas de los rasgos de los libros de minificción hemos querido mostrar cómo en la recepción de un microrrelato también influyen elementos paratextuales ajenos a la propia narración y relacionados con el libro en el que está incluido. En lo que resta de este capítulo continuaremos haciendo hincapié en estos aspectos externos, pero centrándonos ahora en la relación que une a los distintos minicuentos de un mismo volumen.

Si el diálogo con textos de otros autores recibe el nombre de intertextualidad, fenómeno de gran importancia en la minificción como ya hemos estudiados, para hablar del vínculo que existe entre dos relatos de un mismo autor que aparecen en el mismo libro utilizaremos el término “cotextualidad”. Este concepto procede de la lingüística y surge del término “cotexto”, que podemos definir como el contexto lingüístico. El lingüista Estanislao Ramón Trives define el concepto que estamos manejando de la siguiente forma: “La cotextualidad supone, en el marco de la gramática textual, que no se opere en la interpretación de un texto, sino, con sus propias informaciones inmanentes, emanantes tanto del sistema lingüístico, colingüisticidad, como estructura englobante, como del especial tratamiento textual, cotextualidad propiamente tal, como estructura englobada; y en la producción, que no se apliquen sino las informaciones deducibles de la estructuras desarrolladas durante la generación textual, emanantes del sistema lingüístico o toleradas por el mismo (metaforización)” (Ramón Trives 1979: 180-181).

Podemos reducir esta extensa definición citando ahora a Rafael de Osuna, que considera que la cotextualidad es un concepto amplísimo pero que de manera general hace referencia a “cualquier relación existente entre dos o más textos” (Osuna 1998: 93). Nosotros aplicaremos este concepto lingüístico al texto literario, siguiendo lo que defiende Josefina Albert al hablar de nivel cotextual: “El estudio de la obra en sí llevará necesariamente a buscar la conexión de cada elemento del texto con todos los demás presentes en él, pues la concreción de cualquiera de las posibilidades significativas del signo lingüístico se realiza en la combinación y relación con otros signos” (Albert Galera 1990: 94). Desde nuestro punto de vista, y aplicando con cierta laxitud el concepto, el cotexto de un minicuento estaría formado por el resto de microrrelatos del

libro en el que aparece.

Partiendo de este concepto vamos a ver ejemplos de elementos de diversa índole que se repiten en las minificciones de un mismo libro. Se forman así una serie de redes en los volúmenes cuyas implicaciones en la creación y en la recepción de los textos analizaremos mientras realizamos este repaso. Las relaciones cotextuales entre los minicuentos tienen un grado mínimo y un máximo que queremos definir antes de entrar a realizar ese análisis que hemos anunciado. El grado “uno” de vínculo cotextual entre dos textos independientes del mismo autor, es el que provoca su propia pertenencia a un mismo libro y su carácter de creaciones de un mismo escritor. Los relatos que han salido de la pluma de un literato tienen, por lo general, un aire familiar, difícil de definir pero que desde épocas clásicas se ha llamado el “estilo del autor”. Este vínculo tan etéreo se acrecienta al tratarse de narraciones pertenecientes al mismo género y que han sido creadas en fechas cercanas y destinadas a engrosar las páginas de un mismo libro. Si éste es el vínculo menor que podemos encontrar entre dos textos, el mayor sería aquel que integra los textos en estructuras superiores. Se logra así que los microrrelatos pierdan casi su autonomía y funcionen como piezas de un mecanismo complejo formado por varias narraciones. En estos casos estamos ante lo que se ha definido como “serie fractal”, concepto cuya relevancia e incidencia en la minificción analizaremos más adelante.

Ahora comenzaremos el análisis de esas relaciones cotextuales que existen entre los extremos que acabamos de definir. Iniciaremos este repaso con los minicuentos del mismo libro en los que encontramos un mismo tema. Se trata de un mecanismo lógico si tenemos en cuenta que, como hemos señalado con anterioridad, en algunos de los libros de nuestro corpus se incluyen más de cien microrrelatos diferentes. De hecho, una de las posibilidades que permite el género es ofrecer varias perspectivas diferentes y complementarias sobre un mismo asunto. Se trata de temas que interesan al autor y que sitúa como ejes de varios minicuentos. Debemos dejar claro que en este caso nos estamos refiriendo a narraciones que, a pesar de centrarse en el mismo asunto, no pierden su carácter independiente ni se integran en series.

En algunos casos un mismo tema aparece en todos los microrrelatos del libro, dando unidad al conjunto. En estas situaciones estamos ante temas muy amplios, como puede ser el erotismo en *El jardín de las delicias* de Marco Denevi. Mayor interés tienen los casos en los que los minicuentos se centran en un asunto mucho más concreto. Un ejemplo bastante claro de las posibilidades que ofrece el género para

plantear diversas variantes sobre un mismo tema lo encontramos en *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio. Entre el casi centenar y medio de microrrelatos de este volumen existen algunos temas que se repiten de manera frecuente: la vida literaria, la religiosa, el infierno o la visita de extraterrestres. Uno de estos temas recurrentes, quizás el más concreto, es la muerte por ajusticiamiento: minificciones como “Después” (Aparicio 2006: 19-20), “El condenado” (Aparicio 2006: 46), “Volver atrás” (Aparicio 2006: 47), “El ahorcado que no se moría” (Aparicio 2006: 58) o “El perdón” (Aparicio 2006: 143) relatan historias de condenados o verdugos en la horca, la hoguera o la cámara de gas.

El caso de este autor leonés es quizás el más llamativo de nuestro corpus, pero tenemos muchos más casos de temas concretos, si nos refiriéramos a tópicos amplios la lista sería interminable, que se repiten en varios minicuentos. Por poner sólo un ejemplo más podemos recordar dos de los microrrelatos de Antonio Fernández Molina: “La lluvia” (Fernández Molina 2005: 92) y “La lluvia de los paraguas” (Fernández Molina 2005: 97). Ambos parten de un hecho insólito relacionado con el mismo fenómeno atmosférico que se cita en el título; en el primer caso lo que ocurre es que el agua cae de abajo hacia arriba, mientras que en el segundo lo extraño es que no caen gotas sino paraguas. No es casual que ambos minicuentos, recogidos en *Las huellas del equilibrista*, estén tomados del mismo libro: *Dentro de un embudo*. Otros temas que aparecen con frecuencia en un volumen, y en los que no nos detendremos para evitar ser demasiado prolijos, son la postergación del suicidio en *Un extraño envío* de Julia Otxoa, la difusa frontera entre sueño y vigilia en *La glorieta de los fugitivos* de José María Merino y las dictaduras en *Llamadas perdidas* de Pía Barros.

En este tipo de variantes que ofrece un autor sobre el mismo tema encontramos otro rasgo que creemos digno de mención; suele ser habitual que estas minificciones relacionadas ocupen un lugar cercano dentro del libro. Este hecho está vinculado a la ordenación de los textos por secciones temáticas que se da con frecuencia en el género y que ya comentamos. También se puede relacionar con la importancia que dan los autores a la disposición de los relatos, para guiar así la lectura de su obra.

Esta reiteración de los temas es algo perfectamente entendible por la gran cantidad de microrrelatos que aparecen en la mayoría de los volúmenes del género. Es normal que entre tantas narraciones diferentes algunos tópicos se repitan y que otros se conviertan en verdaderos ejes del libro. Más llamativos, aunque también mucho más escasos, son los ejemplos en los que dos minicuentos del mismo libro desarrollan

argumentos muy similares. Este hecho, que en algunos casos podría casi definirse como “autoplagio”, se entiende de nuevo por el alto número de textos y por la tendencia de los autores a ofrecer varias perspectivas sobre el mismo asunto.

En nuestro corpus tenemos varios ejemplos de estas curiosas coincidencias en las tramas de narraciones del mismo autor y del mismo libro. Uno de los más paradigmáticos lo volvemos a encontrar en *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio, volumen en el que, como ya hemos señalado, aparecen casi un centenar y medio de microrrelatos. Dos de ellos, “La fuente de la muerte” (Aparicio 2006: 115) y “El árbol de la vida” (Aparicio 2005: 148) comparten muchos elementos. En primer lugar tendríamos los propios títulos, que coinciden en el número de palabras y en la estructura (un artículo, un sustantivo y un sintagma preposicional). Pero lo que más llama la atención es la coincidencia en la trama: las dos cuentan cómo un hombre que encuentra el secreto de la vida eterna (una fuente en el primer relato, un árbol en el segundo) no lo comparte con nadie y al quedarse sólo busca la muerte (en otra fuente y en otro árbol respectivamente). Aquí finaliza “El árbol de la vida”, más breve, mientras que el otro relato continúa introduciendo a otro personaje: una mujer. Llama la atención que el inicio de “La fuente de la muerte” reproduce en lo esencial el punto de partida del otro microrrelato. Se puede considerar al texto más largo como un desarrollo o como una continuación del otro. No nos resistimos a reproducir el inicio de uno y el otro texto completo para que se puedan comprobar las similitudes:

“La fuente de la muerte” (Fragmento)

“No compartió con nadie la fuente de la vida y, cuando la humanidad hubo desaparecido, se dedicó a buscar la fuente de la muerte.” (Aparicio 2006: 115)

“El árbol de la vida”

“Encontró el árbol de la vida y no se lo dijo a nadie. Él solo comió de sus frutos. Y solo se quedó en el mundo cuando la Humanidad desapareció.

Ahora busca por toda la eternidad el árbol de la muerte.” (Aparicio 2006: 148)

Además de este ejemplo tan flagrante encontramos otros microrrelatos que comparten autor y una trama muy similar. El caso de dos de los relatos de *Los males menores* de Luis Mateo Díez es parecido al anterior. En el apéndice de este libro se incluye un cuento, titulado “Últimas voluntades” (Díez 2002: 180-187) mucho más extenso que el resto de las narraciones. Como el propio autor explica en un texto que antecede a este relato, “Últimas voluntades” procede de “un microrrelato que derivó en

cuento” (Díez 2002: 175). Luis Mateo Díez explica que el origen del cuento es un texto de la misma colección, “La carta” (Díez 2002: 148), que contenía en estado embrionario la historia que “Últimas voluntades” desarrolla. Este ejercicio, que el propio autor define como “una experiencia extraña” (Díez 2002: 175), le sirve para reflexionar sobre las diferencias entre el cuento y el microrrelato.

Distinto a los anteriores es el caso de la coincidencia entre los argumentos de “Micronovela” (Merino 2007: 103-104) y “Viento” (Merino 2007: 107-108) de José María Merino. Al contrario de lo que sucedía con los textos de Aparicio y Díez, los de Merino tienen extensiones similares, por lo que ninguna de las dos historias se puede considerar el desarrollo de la otra. Lo que sí coincide es la repetición de muchos elementos del argumento, en este caso la presencia de un transbordador, la chispa que surge entre dos desconocidos y la importancia del mar.

Pero no sólo encontramos repeticiones de aspectos diegéticos (temas y argumentos) en la minificción, también los personajes se reiteran a menudo. Como ya señalamos en el capítulo dedicado a los protagonistas de los minicuentos, su descripción no suele ser muy profunda. Uno de los pocos datos que a menudo se nos da sobre ellos, y no siempre, es su nombre, lo que provoca que cualquier repetición de un antropónimo en un volumen de microrrelatos, especialmente si se trata de nombres llamativos o raros, pueda llevar al lector a creer que está ante el mismo personaje. No suele ser muy habitual esta reiteración de nombres, salvo en casos muy concretos como las series fractales que luego analizaremos. En nuestro corpus podemos citar los casos de Narciso, antropónimo de los protagonistas de “El rival” (Roas 2007: 23) y de “La gruta del placer” (Roas 2007: 25-26), o de Aristides, presente en “El caso de Aristides” (Neuman 2000: 11) y “Tesoro” (Neuman 2000: 40-41). Lo que sucede es que aparte del nombre no hay más coincidencias entre los personajes de los dos microrrelatos, tanto en el caso de los textos de Roas como en los de Neuman, para poder afirmar con rotundidad que estamos ante el mismo protagonista, compartido por ambas narraciones.

Diferente es el caso de dos de los minicuentos de *Los cuatro elementos* de David Lagmanovich: “El carpintero” (Lagmanovich 2007: 80) y “Los tres mercaderes” (Lagmanovich 2007: 81). El primero de los textos está protagonizado por San José, y se alude a los mercaderes (los Reyes Magos) que protagonizan el segundo de los relatos. En éste ocurre al contrario: se cita a un carpintero que bien puede ser el que da título a la anterior narración. En estos casos sí aparecen los mismos personajes y además lo hacen de la misma y especular forma, como acabamos de señalar. El hecho de que los

argumentos también sean similares (en los dos se ofrece una explicación más mundana de una historia del Evangelio) y su presencia en páginas contiguas, volvemos a ver la importancia de la ubicación de los microrrelatos en los libros, hace que podamos considerar a ambos textos como integrados en la misma serie. En estas estructuras, objeto de nuestro interés al final de este capítulo, sí es más frecuente la aparición de alguno de los elementos, por ejemplo los personajes, en varios minicuentos.

Más sutil pero igualmente relevante es el vínculo que une a los personajes de distintos relatos que cumplen el mismo rol en cada uno de los textos. Recordemos lo que ya señalamos en el capítulo dedicado a los personajes: existen algunos roles y algunas parejas de protagonistas que funcionan muy bien en este tipo de narraciones brevísimas, por lo que no es extraño encontrar en un mismo libro personajes que sigan el mismo patrón. La duda de si se trata de minicuentos que comparten protagonistas vuelve a surgir cuando éstos carecen de nombre o de una descripción detallada. Un ejemplo de ello lo tenemos en varias de las *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Tanto en la “XV” (Tomeo 1996: 42-43) como en la “XIX” (Tomeno 1996: 51-52) asistimos a sendas conversaciones materno-filiales. Lo poco que se nos dice sobre los personajes y el hecho de que tengan un rol idéntico y se les defina de la misma forma (“Hijo” y “Madre”) nos puede llevar a pensar en que ambos textos tienen a los mismos protagonistas.

Algo similar a lo que ocurre con los personajes sucede con los espacios. La escasez de descripciones de los lugares en los que se desarrollan los microrrelatos hace que aparezcan a menudo como espacios neutros prácticamente indiscernibles el uno del otro. Sin valorar aquí esos lugares genéricos de muchos de los minicuentos (ya citamos la frecuente aparición de aviones, habitaciones de hotel o de viviendas) nos vamos a centrar en casos en los que se repiten un espacio concreto, sin llegar a constituir por ello una serie fractal, como sí ocurre con la primera sección de *Casa de geishas*. Estos ejemplos a los que aludíamos son una ciudad o un lugar que se cita y se describe en uno de los microrrelatos y en los que se desarrolla otro u otros textos posteriores. Se explica de nuevo este mecanismo por la eliminación de todo elemento que se pueda elidir que caracteriza a la minificción en su búsqueda de la extrema concisión. Ejemplos de esta reutilización del mismo espacio en nuestro corpus lo tenemos con el Lago Sereno en “Diario de pesca” (Ibáñez 2008: 20-21) y “El misterio de las garzas” (Ibáñez 2008: 22-24), la Avenida Lincoln en “Avenida Lincoln” (Otxoa 2006: 40) y “El trompetista” (Otxoa 2006: 42-43), y con la ciudad de Lot en “Compartir el cielo” (Aparicio 2006:

45), “El topo blanco” (Aparicio 2006: 79) y “Lengua” (Aparicio 2006: 126).

Siguiendo con este repaso que estamos realizando de los microrrelatos en los que se repite algún elemento sin llegar por ello a formar una serie, nos detendremos ahora en los casos de minificciones intertextuales que comparte hipotexto. La gran cantidad de relatos de nuestro género en los que es palpable el diálogo con textos anteriores provoca que por lógica muchos de ellos compartan referencia. A ello se suma que la intertextualidad está muy relacionada con las afinidades de los autores, por lo que no es extraño encontrar varias reformulaciones de un mismo texto en un libro de microrrelatos. Como en toda relación cotextual, en la que se establece entre minicuentos que comparten hipotexto también hay un grado cero (o uno para ser más exacto) y un nivel máximo. El grado cero en nuestro corpus estaría representado por *El jardín de las delicias*, volumen en el que Denevi recoge una serie de historias inspiradas en la mitología grecorromana. El grado máximo estaría formado por aquellos minicuentos que forman una serie y entre los que el hipotexto sólo es uno de los elementos compartidos. Ahora nos centraremos en casos intermedios, en los que lo que se repite es más concreto que en *El jardín de las delicias* pero menos que en las series fractales. De nuevo dejaremos para la parte final del capítulo lo referente a la repetición de la intertextualidad en las series fractales.

La acción mediante la cual la protagonista de *A través del espejo* (1873) de Lewis Carrol se introduce en ese mundo mágico, atravesando un espejo, se ha convertido en un tópico reproducido en muchos textos literarios. Antonio Fernández Molina utiliza este motivo en tres de sus microrrelatos: “Al otro lado” (Fernández Molina 2005: 130), “Mis facultades” (Fernández Molina 2005: 147) y “Pude salvarme” (Fernández Molina 2005: 208). Además, en el primero de ellos se cita la lectura del libro de Carroll por parte del protagonista que pasa al otro lado del espejo. Diferente es el caso de dos de los articuentos de Juan José Millás porque diferente es también el tipo de hipotexto que comparten. Como suele ser habitual, el autor valenciano parte de una noticia publicada en la prensa para desarrollar un híbrido entre relato y artículo. Lo que no es tan habitual es que dos de los articuentos, “Un ruido” (Millás 2000: 95-96) y “Continuará” (Millás 2000: 96-98), partan de la misma noticia. Fernando Valls, responsable de la edición que manejamos, se da cuenta de ello y hace palpable la conexión entre ambos textos situándolos juntos en el libro.

Como vemos son muchos y muy variados los aspectos que se repiten en muchos de los microrrelatos y que nos impiden considerarlos como entes aislados. El último

ejemplo que pondremos, antes de entrar en el prometido análisis de las series fractales, lo hemos tomado de *Horrores cotidianos* de David Roas. En este libro lo que comparten varios de las narraciones es su marcada intención satírica. A priori este elemento parece provocar un vínculo bastante débil, pero hemos de tener en cuenta que existen varias coincidencias más en estas sátiras. En todos ellos la diatriba se centra en una corriente de pensamiento o científica o en una creencia; así, asistimos a lo largo del libro a sátiras contra los extremismos del cristianismo, “Idiotéz y religión” (Roas 2007: 123), el generativismo lingüístico, “El legado de Chomsky” (Roas 2007: 129), la ciencia, “Epistemología radical” (Roas 2007: 122), o el psicoanálisis, “Mecánica y psicoanálisis (un futuro cercano)” (Roas 2007: 57-58).

Como venimos anunciando a lo largo de todo el capítulo, existen casos en los que la relación cotextual entre algunos de los microrrelatos de un libro es mucho más estrecha de la que unía a los ejemplos que hasta ahora hemos señalado. En estos casos el minicuento no pierde su individualidad, pero se integra en una estructura superior compuesta por una serie de textos con una gran coherencia interna. Estamos ante lo que se conoce en el campo de la minificción como “serie fractal”, concepto que ha tenido mucho éxito en la teoría del microrrelato y cuya incidencia e importancia en esta forma narrativa es muy acusada. Por ello, vamos a repasar las principales definiciones de este término y de otros cercanos antes de poner ejemplos tomados de nuestro corpus y analizarlos.

El origen del término “serie fractal” en relación a la minificción está en un artículo de Lauro Zavala sobre *La sueñera* de Ana María Shua. En él, este crítico mexicano señala que el libro de Shua es una serie fractal, término con el que alude a “aquella [serie] en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto” (Zavala 2001). Por supuesto, este concepto no es novedoso y tiene otros antecedentes en otros géneros, ya que los ciclos de novelas o las series de poemas han sido frecuentes en todas las épocas. En el campo de la teoría del cuento, la más cercana a la de la minificción, tenemos una idea similar cuando se habla de ciclos cuentísticos o de cuentos enlazados. De este concepto se ocupó, por ejemplo, Enrique Anderson Imbert, autor también de varios libros con microrrelatos, en su clásico estudio *Teoría y técnica del cuento* (1979). En él definía los tipos de enlaces que pueden existir entre varios cuentos: por encargo, cuentos intercalados, cuentos asimilados por novelas, armazón común, marco individual o

contactos (Anderson Imbert 1979: 163-167). Este concepto que maneja Anderson Imbert está tomado del inglés “*short story cycles*”, estudiado por críticos como Ingram, Kennedy o Dunn y Morris.

Ya en el ámbito de la minificción, han sido muchos los especialistas que se han ocupado de estos casos en los que existe un vínculo fuerte entre varios relatos. Irene Andres-Suárez utiliza el término “cuentos integrados”, tomado de Gabriela Mora, para definir estas series (Andres-Suárez 2001: 660). Cita esta especialista varios libros españoles de minificción con esta clase de narraciones: *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo, *Un dedo en los labios* de José Jiménez Lozano, *El alfabeto* de Javier Tomeo o *Cuentos de X, Y y Z* de F. M. Lauro Zavala, en el artículo en el que desarrolla el concepto, alude también a varias obras de minificción hispánica con series fractales: *La sueñera* de Ana María Shua, *Falsificaciones* de Marco Denevi, *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso o *La musa y el garabato* de Felipe Garrido.

Desde un punto de vista teórico, es interesante la aportación a este tema que realiza Graciela Tomassini, de nuevo partiendo del estudio de la obra de Ana María Shua. Esta especialista añade al concepto de serie fractal de Lauro Zavala otros dos ideas similares que ayudan a delimitar el campo. Por un lado estarían las “series integradas secuenciales”, aquellas que se tienen que leer en un orden concreto, y por otro las “series integradas cíclicas”, en las que el orden de lectura es irrelevante pero tienen una estructura cíclica (Tomassini 2006: 23). Además, existen rasgos temáticos o formales comunes en microrrelatos de obras diferentes del mismo autor, y que configurarían lo que Tomassini llama: “serie discontinua o virtual” (Tomassini 2006: 31) o “constelación” (Tomassini 2006: 34). También incide esta especialista en un elemento cuya importancia en el estudio de las relaciones cotextuales estamos remarcando a lo largo del capítulo: la recepción del texto. Afirma Graciela Tomassini que la labor del lector es fundamental, ya que “la percepción de continuidades es una operación lectora” (Tomassini 2006: 24). Estaríamos por lo tanto ante una nueva muestra de que el microrrelato es un género que exige un receptor activo.

Otro elemento importante, como veremos en el estudio de nuestro corpus, para las series fractales es el título. En muchos de los casos que analizaremos, los textos se integran de tal forma en la serie que podemos llegar a dudar de si se trata de un solo relato dividido en secciones o de un grupo de narraciones independientes. Para dilucidarlo tenemos que tener en cuenta diversos aspectos, pero uno de los que de

manera más clara nos puede mostrar la independencia o no de un texto es su título. En los casos en los que sí lo tiene solemos estar ante relatos independientes, mientras que su ausencia acrecienta la sensación de fragmentariedad, tal y como ha señalado Gabriela Espinosa (Espinosa 2008: 305).

Una vez realizado esta breve contextualización teórica del concepto de serie fractal, vamos a repasar algunos ejemplos de estas estructuras de microrrelatos que encontramos en nuestro corpus. Antes de comenzar queremos aclarar que manejaremos una versión bastante laxa del concepto, ya que entendemos que una serie fractal es toda unión de microrrelatos con un vínculo estrecho entre sí. Esta definición, que se acerca a la que ofrece Lauro Zavala, será la que utilizaremos, pero creemos que debemos hacer una mínima distinción en dos niveles. En el primero estarían aquellos minicuentos independientes pero que se unen en una serie, mientras que el segundo abarcaría aquellos conjuntos de textos en los que la individualidad de cada uno de ellos es bastante leve. Estas “series fractales de segundo nivel” estarían entre la serie fractal propiamente dicha y los relatos subdivididos en capítulos brevísimos. La frontera entre ambos niveles no es tajante, pero el hecho de que los textos estén agrupados bajo un único título será uno de los aspectos que definan este segundo nivel. Al final del capítulo veremos varios ejemplos de estas series.

No podemos comenzar esta revisión de las series fractales de nuestro corpus de otra forma que ocupándonos de *Casa de geishas* de Ana María Shua. Esta autora es una de las que de manera más frecuente y atinada ha utilizado este tipo de estructura en sus libros de minificción y a la que mayor atención ha prestado la crítica. En el volumen de microrrelatos de la escritora argentina que hemos estudiado, existen dos secciones de especial interés: “Casa de geishas” y “Versiones”. La primera está formada por unos cincuenta minicuentos ubicados en el mismo espacio: el singular burdel al que alude el título. En este lugar se desarrollan unos textos protagonizados por sus extraños clientes y por las prostitutas que en él ejercen su profesión, y con argumentos que narran los sorprendentes hechos que allí suceden. Además, algunos de estos personajes aparecen en varias de las narraciones, por ejemplo la madama, lo que aumenta la conexión entre ellos. A todo esto se suma el hecho de que el primero de los relatos, “El reclutamiento” (Shua 2007: 5), sea una especie de presentación o de prólogo en el que se cuenta la gestación de la Casa de geishas. Por todo ello no podemos dudar de que esta primera sección del libro de Shua se configura como una amplia serie fractal. Graciela

Tomassini da una definición más exacta, con la que coincidimos plenamente, al señalar que es una “serie cíclica de unidades contiguas no secuenciales” (Tomassini 2006: 31).

Con quien no estamos de acuerdo es con Laura Pollastri, que afirma que la segunda sección del libro, “Versiones”, es un “ciclo cuentístico” cuyo nexo es la intertextualidad (Pollastri 2006: 86). Consideramos que este rasgo es demasiado amplio como para considerar que un grupo de relatos que lo posean estén integrados en la misma serie. Sin embargo, creemos que en “Versiones” encontramos cinco series fractales, cada una formada por cuatro o cinco microrrelatos que comparten título y que parodian el mismo tópico de la literatura popular. La primera serie se centra en la pareja formada por la doncella y el unicornio (Shua 2007: 57-61), la segunda en el estereotipo del ermitaño (Shua 2007: 64-69), la tercera en el personaje de Cenicienta (Shua 2007: 70-73), la cuarta en el par Golem y rabino (Shua 2007: 76-80) y la última en el sapo y la princesa que al besarlo lo convierte en un príncipe (Shua 2007: 82-86).

Además de estos casos que encontramos en *Casa de geishas*, son muchas y muy variadas las series fractales que aparecen en los libros de nuestro corpus. No pretendemos aquí realizar un censo de todas ellas, sino citar algunos de los casos más significativos para ir observando en ellos las características de esta estructura de relatos integrados en la minificción. Comenzaremos analizando una de las series fractales con mayor cohesión interna de las que aparecen en los volúmenes de nuestro corpus: “Ropa usada” de Pía Barros (Barros 2006: 53-64).

Esta serie está formada por nueve microrrelatos y ocupa la segunda parte de *Llamadas perdidas*, el libro de Barros que hemos estudiado. Junto con su disposición en la misma sección del volumen, el rasgo más llamativo en el que coinciden los nueve minicuentos es en el título: todos llevan por nombre el sintagma “Ropa usada” seguida de un número romano. Se trata de un recurso muy habitual entre las series fractales de la minificción, ya lo veíamos en el libro de Shua, que hace que el lector perciba desde un primer momento que los textos tienen un vínculo en común, pero que a su vez son independientes, ya que la ordenación diferencia a unos de los otros. En lo puramente textual también encontramos varios elementos que se mantienen en los nueve relatos. Todos ellos se ubican en un mismo espacio, una tienda de ropa usada, en el que se desarrollan varias historias diferentes de clientes que entran a la tienda y eligen un vestido o una chaqueta ante la mirada de la dependienta, que siempre parece estar limándose las uñas. Las únicas dos narraciones que escapan a este esquema son “Ropa usada VII” (Barros 2006: 60-61) y “Ropa usada IX” (Barros 2006: 64). La primera no

se desarrolla en la tienda, sino en una casa donde el chaleco de una mujer asfixia el cuerpo de su maltratador; en el otro microrrelato la dependienta, sola en la tienda, pasa a ser la protagonista al probarse uno de los vestidos.

Si en esta serie uno de los elementos que unían los textos era el espacio, en otras el principal vínculo es de carácter temporal. Dos ejemplos de ello los encontramos en *La glorieta de los fugitivos* de José María Merino, donde podemos leer dos series cuyo nexo es que cada microrrelato se desarrolla en el espacio temporal posterior al del anterior minicuento. La primera de estas series la podríamos bautizar como la de las estaciones, ya que se trata de cuatro narraciones ubicadas sucesivamente en cada una de ellas. Además, en cada uno de los relatos aparece uno de los tópicos asociado a cada estación: en “Cuento de primavera” (Merino 2007: 78-79) se alude a una planta que acaba de brotar, en “Cuento de verano” (Merino 2007: 112) tiene mucha importancia el mar, en “Cuento de otoño” (Merino 2007: 135) el paso del tiempo, y en “Cuento de invierno” (Merino 2007: 150-151) la muerte. La otra serie que sigue un estricto orden temporal, explicitado en los títulos, es la que podríamos definir como la de la madrugada. Se trata de una serie de microrrelatos ubicados en las distintas horas de la noche, desde “Las doce” (Merino 2007: 63) hasta “Las seis” (Merino 2007: 143-144), y protagonizados a menudo por insomnes.

Una de las posibilidades que permite la serie fractal al autor es poder ofrecer varias perspectivas de la misma historia. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la serie “Noche oscura” (Britto García 2004: 82-84) de *Andanada*. Bajo este título general se nos presentan tres microrrelatos en cuyos títulos se anuncia el personaje que va a dar su perspectiva de lo ocurrido: “Emmanuel” (Britto García 2004: 82-83), “Úrsula” (Britto García 2004: 83) y “Mariana” (Britto García 2004: 84). En los tres se alude la misma historia: Emmanuel conoce a Mariana en una fiesta y va a visitarla un día después y se encuentra con su tía, Úrsula; lo que difiere en cada uno de los tres minicuentos es el personaje que está muerto. Un argumento muy similar tiene otra serie fractal de nuestro corpus: la formada por “La chica del autostop I” y “La chica del autostop II” (Iwasaki 2004: 101-102). En estos dos relatos de Fernando Iwasaki, al igual que en los de Britto García, se presenta primero a un chico que pregunta por una muchacha que conoció y que según su madre está muerta, y después a la misma chica que descubre que el vecino que la acompañó a casa lleva muerto varios años.

Señalábamos antes, citando a Graciela Tomassini, la importante labor que cumplen los lectores en la percepción de unidad de las series fractales. En casos como

los anteriores, en los que encontrábamos conjuntos de textos que aparecen juntos, con un mismo título y con tema muy concreto y compartido, esa exigencia a que el receptor ponga de su parte es débil. Pero hay otras ocasiones en las que el nexo entre los minicuentos no es tan explícito y que sólo una lectura atenta nos muestra que integran una serie. Un ejemplo bastante significativo de ello lo tenemos en cuatro narraciones de *Cuentos del lejano Oeste*: “Al sol” (G. Egido 2001: 73), “Testamento” (G. Egido 2001: 97-98), “Diálogo” (G. Egido 2001: 105-107) y “El tren correo de las 17:45” (G. Egido 2001: 173-182). Se trata de cuatro relatos de distinta extensión, el último es un cuento, con uno de los temas más comunes en el libro de Luciano G. Egido: la Guerra Civil. Pero lo que une a estos cuatro textos es la fecha en la que están ubicados: el primero en el 18 de Julio de 1936 (el inicio del conflicto bélico), el segundo en el 19, el tercero en el 20 y el último en el 21. Además, en cada uno de ellos se alude a uno de los muchos fusilamientos que tuvieron lugares en aquellos días.

Sirvan estas series que hemos analizado en los párrafos anteriores como muestra de los muchos ejemplos de minicuentos que se integran en este tipo de estructura en nuestro corpus. No queremos acabar este estudio de este fenómeno sin referirnos brevemente a ese segundo nivel al que antes hacíamos referencia. Al contrario de lo que ocurría con los microrrelatos que hemos comentado hasta ahora, que a pesar de integrarse en una serie eran relatos autónomos, en estos casos que vamos a comentar a continuación estamos ante narraciones cuya independencia parece diluirse. Es difícil establecer un límite claro entre ambos, pero, como señalábamos anteriormente, la ausencia de título pueda dar una pista, ya que aumenta el carácter de fragmento de una obra mayor y niega su autonomía.

Volvemos a tener varios casos de esta estructura en nuestro corpus. Es habitual leer en los libros de minificción varios textos brevísimos que versan sobre un mismo tema, que aparecen en la misma página y que carecen de otro título que el de la serie. Luisa Valenzuela nos presenta, en “Viñetas de la gran ciudad” (Valenzuela 2008: 41), cinco relatos brevísimos sobre cinco asesinatos que se ubican en la misma ciudad, mientras que “Serie Tito” (Valenzuela 2008: 110) consta de tres variaciones de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. En *Llamadas perdidas* de Pía Barros también podemos leer varias de estas series fractales formadas por estos relatos brevísimos sin título y separados por una sutil marca tipográfica: “Llamadas perdidas” (Barros 2006: 11), “Filadelfia” (Barros 2006: 28) y “De escritores” (Barros 2006: 30).

A pesar de su brevedad, ninguno de estos textos pierde su autonomía, y aunque no están presentados de forma aislada, se pueden leer de manera independiente. Esto no ocurre con otro fenómeno relacionado con éste que encontramos en varios libros de minificción. Nos referimos a aquellos casos en los que los autores presentan lo que parece ser a primera vista una serie fractal, varios textos breves incluidos bajo de un título que los engloba, pero a los que una lectura atenta descubre como “minicapítulos” de un solo relato. Esta estructura no es tan habitual como la serie fractal, pero existen varios ejemplos que pasan más desapercibidos si cabe al incluirse entre microrrelatos. Dos de ellos son “La musa” (Britto García 2004: 167-172), relato dividido en quince pequeñas partes numeradas, y “Serie 201” (Luisa Valenzuela 2008: 113-116), compuesta por cinco partes.

A lo largo de todo este capítulo hemos constatado las estrechas vinculaciones que se establecen entre los distintos minicuentos de un mismo volumen y la importancia que poseen estos como macroestructura para la recepción de los textos. Además, hemos señalado la importancia en el género y las posibilidades que ofrece a los autores de minificción el concepto de serie fractal.

4.6.2. EL AUTOR Y EL LECTOR

Como cualquier texto literario, el microrrelato se puede estudiar desde una perspectiva pragmática: se trata de un mensaje (artístico) que un emisor envía a un receptor. Consideramos que nuestro estudio de las características de la minificción hispánica no sería completo si no dedicáramos un capítulo a analizar los rasgos propios de los autores y los lectores de los minicuentos. No podemos quedarnos en el estudio de los textos, ya que es imprescindible entenderlos como mensajes de un proceso de comunicación literario.

A lo largo de este trabajo hemos ido señalando continuamente los aspectos del microrrelato que denotaban una particular configuración del autor o del lector de este género. En algunos de los capítulos, como en el dedicado a la intertextualidad, esto se hacía más patente si cabe, ya que advertíamos con frecuencia de la necesidad de un receptor que supiera actualizar las referencias inmanentes en el texto. Lo mismo se puede decir de los autores: una forma narrativa tan breve como la que aquí estamos abordando exige para su buen funcionamiento unos mecanismos que sólo un autor avezado puede disponer.

En este capítulo recogeremos muchas de estas reflexiones que hemos ido lanzando sobre las particularidades de la autoría y de la recepción del minicuento, y señalaremos otras para comprobar si podemos afirmar que el microrrelato exige un emisor y un lector particulares. Si bien prestaremos atención a ambas partes del proceso comunicativo, centraremos nuestra mirada en los mecanismos de recepción que impone el género. Durante todo nuestro trabajo hemos ido señalando rasgos de los autores y, en un capítulo anterior, del emisor inmanente al discurso (el narrador). Por ello creemos que aquí debemos ocuparnos, sin desdeñar por ello al autor, de ahondar en los protocolos de recepción del género.

Comenzaremos repasando las principales aportaciones teóricas de los especialistas en minificción sobre las características propias de la creación y de la recepción de minicuentos. Las opiniones de estos críticos nos servirán de guía para realizar nuestra propia teorización sobre este asunto, ya que iremos indicando qué afirmaciones compartimos y cuáles no. Por supuesto, también ofreceremos perspectivas propias que terminarán por configurar este estudio que queremos dedicar a cómo se crea y se lee un microrrelato.

Al contrario que en otros capítulos de esta tesis, en este no será tan importante el análisis de minicuentos concretos. El perfil de este tema es más abstracto y general, por lo que buscaremos los rasgos que comparten la mayoría de los lectores que afrontan la recepción de un microrrelato. Sin embargo, y aunque no será central en este apartado, también utilizaremos ejemplos concretos tomados de nuestro corpus cuando sean útiles para ejemplificar alguno de los rasgos que vamos a señalar.

Vamos a ocuparnos en primer lugar de qué aspectos principales definen la labor de los autores de microrrelatos. El repaso que hemos realizado a lo largo de todo nuestro trabajo de las características textuales del género ha ido planteando los principales aspectos de la construcción de este tipo de textos. En casi todos los capítulos anteriores hemos ofrecido la perspectiva de los autores, incidiendo en los mecanismos que estos disponen en los textos para lograr el efecto deseado. Sin embargo, y antes de ocuparnos de la lectura, no queremos dejar de repasar algunos de los parámetros que siguen los escritores en la elaboración de sus minicuentos. Para realizar este repaso iremos citando algunos de las pautas que los especialistas en minificción han detectado en la construcción de un microrrelato. Pondremos el énfasis en aquellas que son de especial relevancia en un género con unas características tan particulares como el nuestro.

Vamos a partir, y no es casualidad, no de un crítico literario, sino de una escritora, antóloga y responsable de talleres de creación como es Clara Obligado. Esta triple perspectiva la lleva a ocuparse de los aspectos que, desde su punto de vista, son claves y conflictivos en la redacción de microrrelatos. Seguiremos un artículo de Obligado de título significativo: “La creación de textos mínimos” (Obligado 2004). En este texto, que recoge su intervención en el II Congreso Internacional de Minificción de Salamanca de 2002, señala que entre los consejos que les da a los alumnos de su taller de creación de minificciones están que busquen la síntesis, que utilicen la intertextualidad porque ayuda a la velocidad del texto y que introduzcan una eje narrativo en sus minicuentos para evitar la “disgregación” (Obligado 2004: 339). Los dos primeros consejos están relacionados directamente con dos de los elementos básicos del género: su carácter conciso y las frecuentes referencias a otros textos. El tercero es también de gran interés; Obligado señala que uno de los peligros que acechan al autor de minificciones es la disgregación del texto. Para evitarlo aconseja la escritora argentina que se estructure fuertemente el relato, por ejemplo, como hacen muchos autores, mediante la organización de la narración en dos bloques: causa y efecto.

Compartimos esta aserción de Obligado, ya que, como hemos señalado en capítulos precedentes, el microrrelato es un género que basa su eficacia en la unidad, algo que difícilmente se puede lograr sin una estructuración sólida. Ya vimos en un apartado anterior que, a pesar de la breve extensión del género, se pueden percibir en la mayoría de los minicuentos una disposición de la trama en varias secciones.

Más original es otro de los aspectos que señala Clara Obligado en relación con la creación de relatos hiperbreves. Según esta escritora, los autores suelen buscar una imagen que desencadene el relato (Obligado 2004: 339); creemos que se trata de una afirmación de gran originalidad por varios motivos. En primer lugar porque no es habitual que se hable de los mecanismos que utilizan los escritores para la creación de sus textos. Es cierto que son muy habituales las reflexiones o poéticas de autores de microrrelatos, pero estos casi siempre se orientan a la definición del género o de sus aspectos textuales, casi nunca a las pautas que se siguen en la creación. Además, creemos que la aseveración de Obligado es interesante *per se*, ya que asocia a un género narrativo como es el minicuento un elemento que tradicionalmente se identifica con la poesía como es la imagen. Se trata de un dispositivo de gran eficacia en un género que, por su extrema brevedad, se suele construir en torno a un elemento vertebrador.

Entrando ya en el repaso a lo que han señalado los críticos en relación a las claves de la creación de microrrelatos, empezaremos por las consecuencias de uno de los rasgos constitutivos del género: su exigua extensión. José Luis Fernández Pérez señala que esta “ultra-brevedad” (como él la llama) se configura para el autor simultáneamente como “desafío compositivo y posibilidad de experimentación formal” (Fernández Pérez 2005: 14). Coincidimos con este especialista chileno en considerar la extrema brevedad del microrrelato como uno de las oportunidades que ofrece, acaso la más llamativa de manera externa. Desde nuestro punto de vista la limitada extensión de los textos de esta forma narrativa no ha de ser un fin en sí mismo, sino un medio. No debe entenderse, como algunos escritores han hecho, como una meta, a la que se ansía llegar para elaborar la narración más breve posible sin importar cómo se consiga esa ultra-brevedad. Lo interesante es, desde nuestra perspectiva, que el escritor aproveche las posibilidades que ofrece el género (la tendencia a la unidad, la posibilidad de tramas en las que una parte importante debe ser aportado por el lector) para crear una narración sugestiva.

La extrema concisión que caracteriza al minicuento es ponderada también por Adriana Berchenko. Al igual que hacen otros muchos críticos, esta especialista señala

las particularidades que implica este rasgo en la recepción de los microrrelatos. Pero, y al contrario que la mayoría de los teóricos, Berchenko apunta también los condicionantes que la concisión provoca en la creación de estos textos narrativos. Según Berchenko “sugerir un máximo de significaciones en un mínimo de espacio-tiempo obliga a un doble proceso creador-intelectivo basado en el uso de códigos de desciframiento bien exigentes” (Berchenko 1997: 47-48). Como vemos, esta especialista pone el énfasis en las dificultades intrínsecas de la creación de un género con unos límites tan estrictos como son los del microrrelato, algo que la mayoría de los críticos olvidan poniendo su atención en la complejidad de su recepción. También es interesante otro de los rasgos que, según Berchenko, vienen determinados por la concisión discursiva del género: la “complicidad” entre autor y lector que reclama el minicuento (Berchenko 1997: 47). En todos los géneros ha de existir una voluntad del receptor de entrar en el juego dispuesto por el escritor, el pacto narrativo, pero coincidimos con Berchenko en que en una forma literaria en la que, según aquí estamos defendiendo, la labor del lector es si cabe más activa, su empatía con el autor cuando consiga rellenar todos los “huecos” que éste ha dejado será mayor.

En relación a este rasgo básico del microrrelato que es la concisión y que de manera tan directa influye en su creación, Adriana Berchenko señala en el mismo artículo los principales mecanismos gracias a los cuales logran los autores este fin. Por un lado estarían los dispositivos que esta especialista define como “culturales”, término bajo el cual agrupa todas las referencias artísticas, históricas o sociales presentes en un minicuento, y por otro los “de orden lingüístico-gramatical” (Berchenko 1997: 48). Estas dos clases de mecanismos coinciden con dos de los rasgos que, como hemos ido viendo a lo largo de toda nuestra tesis, constituyen dos de las características esenciales del género: el uso de la intertextualidad y el estilo narrativo elíptico. Ambos elementos son dos de las armas más eficaces con las que los autores pueden lograr un buen microrrelato, que no es otro que aquél que consigue contar una historia que atraiga al lector en un espacio limitado.

Muchos son los especialistas que se han centrado en uno de los mecanismos que señalaba Berchenko como eje en la creación de las minificciones: el carácter virtual del relato gracias a las referencias a otros textos. Violeta Rojo se ocupa en un artículo de 1996 de ello y lo hace utilizando el concepto teórico de cuadros o *frames* (Rojo 1996b). Rojo toma este término de Umberto Eco, que a su vez lo toma de Minsky, y lo define como la “estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada”

(Rojo 1996b). Juan Armando Epple también se detiene en los cuadros o referencias culturales presentes en los textos, precisamente en una reseña de un libro de Violeta Rojo. Este especialista chileno señala que este concepto define “las estructuras cognitivas, sean de la experiencia empírica o de la literatura, que operan en el discurso como un sistema de referencias comunes o contextuales pero que en el minicuento adquieren la presencia de un “texto virtual”, a veces un hipertexto, en otras un intertexto.” (Epple 2000b: 71). Es éste un concepto muy útil para definir esa “virtualidad” del microrrelato en la que nos detendremos en la sección de este capítulo dedicada a los mecanismos de recepción, pero que también queremos comentar en relación con el autor.

Los narradores, por las frecuentes y sutiles referencias que ponen en juego en sus narraciones brevísimas y por el carácter elíptico de éstas, han de tener muy en cuenta las capacidades interpretativas de su receptor. A menudo se señala que el género exige un lector avezado, pero se olvida que para que se consiga la excelencia en la minificción también es imprescindible que el autor maneje correctamente esa virtualidad a la que hacíamos referencia. Los escritores que comienzan un microrrelato siempre están entre la espada y la pared, si se nos permite usar una metáfora tan recurrente. Por un lado han de ofrecer las suficientes pistas para que el lector pueda descodificar correctamente el significado del texto: el grado de sutileza de las referencias intertextuales o de los sobrentendidos no debe llegar a confundir al lector. Por otra parte, si quieren que sus textos sean eficaces y mantengan la tensión exigible a todo microrrelato, no han de ser demasiado prolijos y explicitar todos y cada uno de los elementos que intervienen en la historia. Otros géneros narrativos sí permiten los circunloquios, pero en el caso de los minicuentos la morosidad va reñida con su naturaleza. Nuria Carrillo define esta característica básica de la minificción como “fórmula magistral”, que no es otra que “decidir acertadamente dónde está el límite, el punto de equilibrio entre lo que se expresa y lo que se sugiere” (Carrillo Marín 2009: 124). En definitiva, si es importante que el lector del microrrelato sea avezado y esté habituado a realizar un papel activo en el proceso de recepción de un texto literario, no es menos relevante que el autor sepa disponer en la narración los mecanismos necesarios para perfilar este lector modelo.

No queremos terminar este breve repaso a las características básicas de la creación de microrrelatos sin aludir a un aspecto que ha creado cierta polémica en los estudios sobre el género: la presentación de fragmentos de obras mayores como

minicuentos autónomos. En el capítulo dedicado a las antologías señalábamos que se pueden leer en algunas colectáneas de minificciones textos que en su origen formaban parte de un relato más extenso. Algunos antólogos aprovechan que estos fragmentos pueden ser leídos como textos independientes para desgajarlos y presentarlos como minicuentos. En el origen del género era bastante habitual esta práctica; lo hacen Borges y Bioy Casares en su *Cuentos breves y extraordinarios* y Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer en la revista *Ekuóreo*. En fechas más recientes aún se sigue observando esta práctica en antologías como las del argentino Raúl Brasca, que ha defendido en alguna ocasión la potestad del editor para seleccionar fragmentos y presentarlos como microrrelatos (Brasca 2008: 199).

Desde nuestro punto de vista creemos que esta tendencia se debe evitar en lo posible por varias razones. En primer lugar porque ayudan poco a la definición y concreción del género. Se podía entender que en épocas en las que el minicuento apenas tenía estatuto de forma independiente se tomaran estos fragmentos, pero hoy en día esta práctica es negativa para la difusión del género porque puede causar dudas en los lectores sobre su naturaleza. Además, la gran cantidad de libros de minificación que se han publicado en las últimas décadas permite que exista un corpus lo suficientemente amplio como para no tener que recurrir a entresacar partes de una novela o de un cuento para tener un buen microrrelato.

Pero la principal razón por la que estamos en desacuerdo con esta forma de actuar de algunos antólogos es que el minicuento, para ser tal, debe tener detrás la intención del autor de crear un relato con esas dimensiones y con un carácter autónomo. David Roas defendía esta misma postura citando unas palabras de José María Pozuelo al respecto del cuento, según las cuales el ritmo de este género nace “de una intención y con el propósito de conseguir provocar en el lector el efecto deseado” (en Roas 2008: 60-61). Además, y según Pozuelo, el tamaño de un relato es “una consecuencia directa y bien trabada de aquella intención” (en Roas 2008: 61).

Desde este punto de vista consideramos necesario que el autor de un microrrelato lo concibiera en su origen como una narración independiente y autosuficiente. Se trata, según creemos, de un requisito básico, ya que si no se pueden caer en las arbitrariedades de las que Roas advertía en el capítulo antes citado. Estos fragmentos de obras que se presentan como minicuentos fueron escritos por sus autores para ser leídos como parte de esa misma obra y separarlos de su cotexto influye directamente en la naturaleza de estas narraciones. Creemos que los antólogos que

realizan esta práctica se arrojan una función que sólo pertenece al creador del texto.

Tampoco queremos aquí pecar de intolerantes, ya que podemos aceptar que en algunos casos esta utilización de fragmentos (por ejemplo en manuales didácticos) puede ser eficaz. Lo que defendemos, al poner el énfasis en la importancia de que el autor sea el único que pueda considerar su texto como independiente o no, es la necesidad de que no se presenten como microrrelatos (género caracterizado, como venimos defendiendo, por su autonomía) fragmentos desgajados de obras mayores.

Antes de entrar en el análisis de los protocolos de recepción del minicuento vamos a señalar un último rasgo del texto que es responsabilidad directa del autor y que está relacionado, precisamente, con el lector. Para que éste pueda desempeñar ese papel activo del que tanto estamos hablando, el escritor de minificciones debe disponer el texto como hemos señalado: como un equilibrio entre lo dicho y lo sugerido. Pero además, se le debe exigir a todo autor que su microrrelato llame la atención del lector. Este rasgo, presente en toda obra literaria, se acentúa en la minificción por la brevedad del género, que sólo le da una oportunidad al texto para enganchar al receptor. David Roas lo resume, al citar las características del género apuntadas por los teóricos del mismo, señalando el “necesario impacto sobre el lector” (Roas 2008: 51). Este rasgo pragmático influye en algunos de los elementos que hemos observado en el género como su tendencia a la experimentación formal y argumental, la utilización de inicios llamativos o la importancia dada a los títulos.

Hasta aquí este breve repaso a algunos de los principales rasgos de la creación de relatos hiperbreves. Ahora nos dedicaremos a las particularidades de la recepción del género. Nos detendremos con detalle en la labor del lector por la importancia que posee en la configuración del género y en la que hasta ahora no nos hemos ocupado, a pesar de que a lo largo de todo nuestro trabajo hemos ido aludiendo a los mecanismos narrativos que de manera más clara estaban orientados a la recepción. Para realizar este análisis nos servirá de guía, como en el caso del estudio de la labor de los autores, las principales aportaciones que sobre el tema tenemos en la bibliografía teórica de la minificción.

Como ya hemos ido adelantado, el rasgo básico del lector modelo de nuestro género y en el que coinciden casi todos los especialistas es su configuración como un lector avezado. Sólo si posee este rasgo podrá realizar correctamente la recepción de un género tan exigente como es el microrrelato. La primera referencia a este rasgo, del que nos ocuparemos más adelante, coincide con el primer artículo dedicado en exclusiva al

minicuento. Dolores Koch, en su seminal trabajo de 1981 sobre la narrativa brevísima mexicana, apunta que el micro-relato (como ella lo escribe) necesita de un “lector cómplice” (Koch 1981: 128). Además, señala un rasgo que se mantiene hoy en día y que apuntala esta idea de un lector modelo avezado: según Koch los microrrelatos logran “la especial preferencia de otros escritores” (Koch 1981: 128). Coincidimos con esta especialista cubana en esta afirmación; prueba de ello son el alto interés de los autores en definir y reflexionar sobre la minificción.

Esta primera particularidad de la configuración del receptor en el minicuento se puede analizar según nuestra opinión desde dos planos complementarios. Por un lado estaría la necesidad de que el lector sea avezado y por otra de que ocupe una posición activa en el acto de recepción. Con el primer rasgo, apuntado por ejemplo por Juan Armando Epple (Epple 2000b), nos estaríamos refiriendo a que un género como el microrrelato exige un receptor experimentado, acostumbrado a los mecanismos discursivos propios de los géneros narrativos. Sólo así puede afrontar con éxito la descodificación de unos relatos con una condensación argumental tan alta y con un lenguaje tan elíptico como el que se da en la mayoría de los textos de este tipo. Además de esta perspicacia lectora, el receptor ha de poseer cierto bagaje cultural. Sólo si la enciclopedia del lector es amplia podrá conocer las múltiples referencias que subyacen en la minificción a otros textos literarios, a los cánones de ciertos géneros o a hechos o personajes históricos.

La otra faceta del lector a la que hacíamos referencia es el segundo rasgo pragmático de esta forma literaria que recoge David Roas: la “exigencia de un lector activo” (Roas 2008: 51). Teníamos ya, en esta configuración del receptor ideal del microrrelato que estamos realizando, a un receptor avezado, experimentado en estas lides. Sin embargo, el éxito en la descodificación del texto sólo se conseguirá si ese lector adquiere, además, una posición activa. La hiperbrevedad del género implica que en un libro de minicuentos tengamos nuevos relatos independientes cada página; sólo un lector extremadamente atento en la lectura puede sobrellevar ese “sobresfuerzo hermenéutico” del que habla Domingo Ródenas y en el que nos detendremos más adelante (Ródenas de Moya 2007: 76). Además, el frecuente uso de la intertextualidad y de la cotextualidad que hemos constatado en el género, exige también esta posición activa. Es un género que deja muchos espacios en blanco, por su carácter elíptico, que el lector debe completar para poder realizar su descodificación. María Isabel Larrea, en su análisis de las estrategias lectores del relato hiperbreve, lo define de la siguiente forma:

“Un texto cuya brevedad no permite el desarrollo moroso de un acontecer se transforma en un discurso de muchos lugares vacíos, altamente connotativo y de una apertura que implica necesariamente a un receptor activo que acepte llenarlos y proponer significados que vayan en beneficio de la completud de la historia” (Larrea 2004).

Estrechamente relacionada con esta posición activa del lector está el siguiente rasgo que vamos a analizar: la velocidad de lectura de los microrrelatos. El despegue del género en los últimos tiempos ha llevado a algunos a explicar su adecuación a los tiempos actuales por la rapidez con la que se leen los minicuentos. En un principio esta afirmación podría parecer totalmente lógica, pero puede provocar una confusión que queremos señalar. Es obvio que un relato de pocas líneas o de un par de páginas se lee en menos tiempo que una novela o un cuento, pero creemos que no se debe confundir la duración de la lectura (breve) con la velocidad de la misma. La concentración argumental del género, su carácter independiente y sus frecuentes referencias a elementos exógenos implica una lectura atenta a la que ya nos hemos referido. Este tipo de recepción sólo se puede lograr si la recepción es lenta, pausada, aunque por su duración siga siendo corta. De hecho, algunos especialistas, como por ejemplo José Luis González, han señalado que en ocasiones es recomendable una segunda lectura, especialmente en aquellos textos con un final sorprendente y que al revisitarlos conociendo el desenlace adquieren un nuevo significado.

Son muchos los especialistas en minificción que han señalado este rasgo de la lectura de las narraciones hiperbreves. David Lagmanovich apunta que la característica principal que define la recepción de la minificción es la morosidad, algo que comparte con otros géneros como el aforismo y la poesía (Lagmanovich 2006a: 310). Este escritor y crítico argentino defiende que esta lentitud en la recepción se diferencia, pero no se opone, con la velocidad de su desarrollo. Cita en este punto a Italo Calvino, autor cuyas “Seis propuestas para el nuevo milenio” ya habían sido confrontadas con la minificción por Enrique Yepes (Yepes 1996). Precisamente Yepes es otro de los críticos que señala esta convivencia, aparentemente paradójica, entre la velocidad del microrrelato y la lentitud de su recepción: “ágil como el más instantáneo de los medios, el cuento breve impone al mismo tiempo una pausa reflexiva y recupera el placer de la contemplación” (Yepes 1996). El último autor que vamos a citar para apuntalar esta idea es un crítico anglosajón, Charles Baxter, que defiende la exigencia de una lectura lenta en el microrrelato mediante la fórmula de que estas narraciones piden al lector mayor atención en menor espacio de tiempo (Baxter 1989: 27).

Otro de los especialistas en minificción que se han ocupado de las particularidades de la recepción en el género ha sido el chileno José Luis Fernández Pérez, en su interesante artículo “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano” (Fernández Pérez 2005). Este teórico redonda en el papel activo del lector del minicuento por los huecos que el emisor deja en el texto. Fernández Pérez relaciona directamente este rasgo con los mecanismos textuales que aparecen en los relatos del género: “Los intersticios de sentido son funcionales a la economía textual que orienta la escritura, dando forma a ficciones que se configuran contando con una participación extraordinaria del lector para la construcción de sus posibles sentidos” (Fernández Pérez 2005: 8).

Un lugar donde según este especialista se observa la necesidad de un receptor activo es en los finales, ya que muchos de ellos son sorprendentes y confieren a todo el texto de un nuevo sentido. Sólo los lectores avezados y activos tendrán la posibilidad de actualizar correctamente esa “reasignación de significados” que muchos desenlaces provocan (Fernández Pérez 2005: 10). Al final del tercer epígrafe de este artículo, José Luis Fernández realiza una descripción de las características básicas que ha de poseer el lector modelo de la minificción, algo similar a lo que aquí estamos haciendo nosotros. El tercer rasgo que señala es el siguiente: “una lectura integradora de algunos de estos microrrelatos contempla la identificación y a veces el conocimiento directo del texto y/o modelo genérico que está sujeto a parodia, transformación o imitación” (Fernández Pérez 2005: 12). Se refiere Fernández, como luego explica, a las narraciones intertextuales, una de las tendencias más importantes en la minificción y cuyas implicaciones en la recepción vamos a analizar a continuación.

Como ya señalamos al estudiar este fenómeno en un capítulo anterior, la relevancia del lector en la actualización de los microrrelatos intertextuales es máxima. El éxito de cualquier narración depende de que el receptor sepa descodificar correctamente el mensaje que el autor propone, pero en el caso de los minicuentos de esta clase al objetivo básico de todo relato, narrar una historia, se le une el de establecer un diálogo con un texto anterior. Por lo tanto, es fundamental que el receptor logre captar la referencia implícita en el microrrelato, porque sólo así logrará captar el sentido del texto en toda su dimensión.

Pero lo que de manera abstracta hemos formulado de manera sencilla, todo relato intertextual debe hacer que el lector capte la referencia a su hipotexto, en la práctica se torna mucho más complicado. En primer lugar tendríamos el nivel de

explicitación de esa alusión a otro texto: el autor no puede poner una nota al pie que diga: “Voy a realizar una parodia del cuento de Caperucita Roja”. Tiene que conseguir que el lector capte ese mensaje mediante una serie de señales lo bastante sutiles como para no dificultar la eficacia del relato y lo bastante explícitas para que el lector medio sea consciente de la intertextualidad. Como ya señalamos en el análisis de esta forma, es bastante habitual que los autores se valgan de los paratextos, especialmente del título, para explicitar la alusión al hipotexto y construir a lo largo del relato la modificación del episodio original. También es bastante efectiva la utilización del nombre de un lugar o de un personaje importante en el texto que funciona como referente.

Además de la sutileza en la alusión al hipotexto, es fundamental la selección del mismo. En la base de todo relato intertextual está que el lector modelo va a conocer el texto con el que se dialoga y va a comprender la modificación que éste va a sufrir en el minicuento. Por ello, entre los hipotextos elegidos con más frecuencia en la minificción hispánica se encuentran los que los autores consideran que son conocidos por el lector medio del microrrelato: el *Quijote*, la Biblia, la mitología clásica, etc. Todos ellos configuran un receptor con un conocimiento cultural medio. Diferente es la razón de la utilización de otros de los textos más habituales en el género: “El dinosaurio” de Monterroso. Los autores que lo parodian confían en un lector que conozca el clásico de la minificción y las frecuentes reformulaciones de las que ha sido objeto.

El conocimiento o el desconocimiento del hipotexto, de estos que hemos señalado y de los otros muchos que jalonan nuestro corpus, configura tres tipos diferentes de receptores de los microrrelatos intertextuales. En primer lugar tendríamos al lector que conoce el hipotexto y que capta la modificación que el minicuento introduce; este receptor coincidiría con lector modelo que predice el autor. Otro nivel lo ocuparía el lector que no sabe que existe una referencia intertextual y que lee el relato como una narración más. Pero, además, existe un tercer nivel entre los dos anteriores: el de los receptores que saben que hay una alusión a otro texto pero que no conocen el hipotexto o no lo identifican. Esta situación se da con lectores avezados y habituados a leer microrrelatos, por lo que se dan cuenta de la referencia que existe a otro texto. Al desconocer el hipotexto realizan una lectura frustrada y en la que saben que no están llegando a descodificar todas las dimensiones que el relato ofrece. Es éste uno de los peligros de un mecanismo que tanto depende del lector como es la intertextualidad, tanto la literaria como la no literaria.

Veamos algún caso concreto en el que el lector modelo es reducido por referirse

a un texto literario o a un hecho histórico poco conocido por el gran público. Por ejemplo, “Confusión en Barranca Yaco” (Lagmanovich 2007: 146) es un microrrelato que tiene como hipotexto la narración de la muerte del caudillo argentino del siglo XIX Juan Facundo Quiroga. Se trata éste de un acontecimiento histórico de gran importancia en Argentina, pero del que la mayoría de los lectores foráneos apenas tienen referencias. Como vemos, el autor de este minicuento, mediante esta referencia intertextual no literaria, postula un lector modelo argentino. De todas formas, no son habituales en nuestro corpus las referencias a hechos históricos tan concretos y propios de un país. Los autores se suelen decantar, como ya hemos señalado, por obras o por acontecimientos bastante conocidos en el ámbito hispánico.

Para finalizar con este estudio de la figura del lector en la minificción vamos a seguir como guía en los últimos párrafos del capítulo al especialista que, desde nuestro punto de vista, mejor ha estudiado las particularidades de la recepción en este género: Domingo Ródenas. En varios de sus acercamientos al microrrelato encontramos reflexiones sobre la lectura, pero es en el artículo con el que participó en el monográfico que la revista *Ínsula* le dedicó a esta forma narrativa en 2008, coordinado por Fernando Valls, donde se centra en este tema. El título de este trabajo ya es de por sí significativo: “Contar callando y otras leyes del microrrelato” (Ródenas de Moya 2008b).

Repasa Ródenas algunos de los aspectos que hemos apuntado en las páginas anteriores. Citando a Roman Ingarden, este especialista cree que el lector del minicuento ha de ser un receptor activo; Ródenas señala que esta exigencia de un lector cooperativo que subyace en el género deviene de lo siguiente: “El microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no saturados ontológicamente, es decir, con un grado de indefinición muy elevado.” (Ródenas de Moya 2008b: 7). Se trata ésta de una acertada definición de lo que ya hemos señalado: la tendencia del relato hiperbreve hacia la virtualidad y a lo elíptico. En otro lugar Ródenas señala que el minicuento exige un “sobreesfuerzo hermenéutico” al lector (Ródenas de Moya 2007: 76).

Caracteriza al lector modelo del género con tres rasgos que le han de ser propios: “cultivado, suspicaz y dispuesto a cooperar en la generación del sentido” (Ródenas de Moya 2008b: 7). El primer adjetivo hace referencia a la necesidad de que posea una amplia enciclopedia cultural para captar las referencias intertextuales; la suspicacia es necesaria para estar alerta ante lo implícito que hay en el texto; mientras que la cooperación termina por convertirlo en lo que Ródenas define como un “co-creador” (Ródenas de Moya 2008b: 7). Tampoco olvida este crítico desmontar el principal tópico

que se suele asociar a la recepción del género: la rapidez de su lectura. Defiende, como hemos hecho nosotros, que ésta es lenta, laboriosa; justifica esta afirmación señalando la “densidad semántica del texto” (Ródenas de Moya 2008b: 6).

Las reflexiones de Ródenas que acabamos de repasar coinciden con los postulados que hemos defendido a lo largo del capítulo. Más novedoso y muy efectivo para la definición de la recepción del género es el concepto que introduce en otro de sus artículos: la *epojé* (Ródenas de Moya 2007). Este término alude al proceso que Domingo Ródenas define de la siguiente forma: “La recepción de un discurso ficcional (una novela, una película, un cuento) activa en el receptor un proceso cognitivo por el que éste suspende temporalmente su consciencia acerca del carácter ficticio de lo representado” (Ródenas de Moya 2007: 75). Esta suspensión de la consciencia es lo que provoca que en la lectura de un relato o en el visionado de una película nos impliquemos en la trama y lleguemos a emocionarnos. Sin embargo, Ródenas plantea que el breve espacio de tiempo que ocupa la lectura de un microrrelato impide “que se establezca una conexión empática entre el mundo posible representado y el lector” (Ródenas de Moya 2007: 75). Es éste uno de los motivos por los que el minicuento exige una lectura más laboriosa.

Creemos que Domingo Ródenas da aquí con una de las claves de la recepción del género y con uno de los mecanismos que lo diferencian de otras formas narrativas. Muchos de los volúmenes de nuestro corpus están compuestos en exclusiva por microrrelatos; algunos de ellos, como por ejemplo *La vida misma* de Fabián Vique, recogen una gran cantidad de narraciones brevísimas. La lectura de estos libros es muy particular ya que el receptor se introduce en poco tiempo en varias historias ontológicamente diferenciadas e independientes entre sí. Todos hemos leído novelas o cuentos o hemos visto películas en las que durante el proceso de recepción nuestra atención ha disminuido por unos instantes y hemos, como se dice coloquialmente, “perdido el hilo”. En este tipo de relatos esto es fácilmente corregible, ya que al continuar la lectura o el visionado deducimos lo acontecido en el lapso en el que nuestra atención había bajado. En el microrrelato esto no es posible: sólo si mantenemos la atención durante todo el texto podremos entender completamente el sentido del mismo. Ese “sobreesfuerzo hermenéutico” que señala Ródenas es difícil de mantener a lo largo de todo un libro de minificción, por lo que es imprescindible que la lectura sea pausada para que podamos introducirnos en el mundo que nos presenta cada relato hiperbreve.

Todo ello acaba por configurar la recepción del microrrelato como uno de los

factores que lo diferencian del resto de géneros narrativos. Como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo, la interacción diferida entre autor y lector que se da en todas las formas literarias, adquiere en la minificción una especial relevancia por sus características intrínsecas.

4.7. TIPOLOGÍA

No queremos finalizar este estudio del microrrelato hispánico sin ofrecer una tipología del mismo. El objetivo de este capítulo será mostrar las principales variantes que hemos encontrado en nuestro corpus de relatos hiperbreves escritos en español y publicados entre 1988 y 2008. Creemos que es una forma más de acercarnos a este género literario y que puede ser de utilidad para futuros estudios sobre la minificción. Con este empeño no buscamos ser dogmáticos ni establecer una tipología inamovible y estanca, sino describir las tendencias más destacadas que se pueden encontrar en los minicuentos que hemos analizado. Por ello pondremos variados ejemplos, tomados de nuestro corpus, de cada uno de los tipos que señalaremos.

Antes de ofrecer la nuestra propia creemos que es necesario repasar las que han pergeñado algunos de los principales teóricos del género. Cumplimos así de nuevo una de las máximas que ha guiado nuestro trabajo: tener siempre muy en cuenta las anteriores teorías sobre el microrrelato y realizar un análisis crítico de los aspectos en los que coincidimos y en los que no. En este caso, la importancia de las tipologías anteriores será mayor si cabe, porque algunas de las clases de minicuentos que citaremos serán incorporadas con posterioridad a la nuestra, por lo que es necesario señalar su origen.

Algunas de estas clasificaciones suelen adolecer de un defecto que varios críticos han señalado: su tendencia exclusivamente temática (Andrés Suárez 2007: 23). En lugar de basarse en una suma de criterios, estos teóricos ofrecen un mero catálogo de los principales temas que aparecen en la minificción. Como ya realizamos en un capítulo anterior un análisis temático del microrrelato, nuestra tipología seguirá las directrices que han señalado algunos especialistas del género que han defendido que estas clasificaciones deben mezclar los criterios formales, estructurales y funcionales en su categorización de los relatos hiperbreves.

Comenzaremos el repaso a las principales tipologías que encontramos en la bibliografía teórica con la que apunta David Lagmanovich en su fundamental libro *El microrrelato. Teoría e historia* (Lagmanovich 2006a). Este especialista argentino dedica el capítulo VI de este volumen a desarrollar una clasificación que ya había adelantado en trabajos anteriores. Señala cinco “tipos fundamentales de microrrelatos”,

comenzando por el que se caracteriza por la “reescritura y parodia” (Lagmanovich 2006a: 127). Con este nombre se refiere a los minicuentos que utilizan como eje la intertextualidad, uno de las clases más habituales en las tipologías del género. El segundo tipo lleva el nombre de “discurso sustituido” y es definido por Lagmanovich como “una alteración de la sustancia lingüística que produce la extrañeza [...] ante ciertos fenómenos manifestados en el texto” (Lagmanovich 2006a: 133). Responde de nuevo a una tendencia habitual en el microrrelato: los juegos de lenguaje. También es llamativo el nombre que el crítico argentino da al siguiente tipo: “la escritura emblemática”, sintagma con el que se refiere a aquellos textos que “proponen una visión trascendente de la existencia humana” (Lagmanovich 2006a: 133-134). Cita como ejemplos la revisión de los mitos y señala su cercanía con los intertextuales. Precisamente, nosotros consideramos que los minicuentos incluidos por Lagmanovich en este tipo se pueden integrar en el primero. Sí coincidimos con la cuarta de las clases, que se hace eco de la frecuente reutilización de los moldes de la fábula y el bestiario (Lagmanovich 2006a: 135). El último de los tipos es, desde nuestra perspectiva, poco acertado; bautizado como “discurso mimético”, Lagmanovich lo define como el antagonista del “discurso sustituido” ya que busca “recrear con la máxima fidelidad posible las características de un determinado nivel [...] del habla vernácula” (Lagmanovich 2006a: 137). Desde nuestra experiencia, y al menos en lo que se refiere al microrrelato contemporáneo, este mecanismo no es tan habitual como para definir a un tipo de minificción.

Otro de los especialistas que de manera más continuada se ha ocupado del género ha sido el mexicano Lauro Zavala, quien, en sus múltiples acercamientos teóricos al minicuento, ha ofrecido diversas perspectivas sobre el tema de la tipología. En primer lugar distinguió los relatos hiperbreves según su extensión, de tal forma que diferenció entre “cuento corto” (entre 1.000 y 2.000 palabras), “cuento muy corto” (entre 200 y 1.000 palabras) y “cuento ultracorto” (menos de 200 palabras) (Zavala 1996). Ya señalamos en un capítulo anterior la poca utilidad de esta clasificación. Más eficaz es otra que esboza en este mismo artículo de 1996, en la que basándose en sus argumentos señala que existen cuatro tipos de minicuentos: los que narran un episodio concreto, los que ofrecen la condensación de una vida, los que describen una imagen sin tiempo definido y los que poseen una estructura alegórica (Zavala 1996). A pesar de ser un tanto confusa, en esta tipología se apunta, aunque no se define acertadamente desde

nuestro punto de vista, una tendencia importante en el género y que será uno de los tipos que desarrollaremos más adelante: los microrrelatos que se centran en un personaje.

También posee aspectos interesantes, aunque mezclados con tipos poco significativos, la tipología que encontramos en el editorial del número 211-212 de la revista *Quimera*. El responsable de este monográfico sobre el microrrelato hispánico, que aunque no firma el texto podemos identificar con Lauro Zavala ya que fue él el coordinador del volumen, realiza un repaso general a los rasgos del género y aporta una clasificación. Entre los tipos de minificciones se encuentran, por un lado, la adaptación de algunos géneros: bestiarios alegóricos, fábulas paródicas y dramas condensados (*Quimera* 211-212, p. 12). Tampoco faltan los habituales tipos que hacen referencia a la intertextualidad (mitos reciclados) o la metaficción (cuentos sobre cuentos). Otros ponen el énfasis en algún aspecto de la lengua, como los juegos con el lenguaje y las fórmulas epigramáticas. Por último, añade una tendencia que no consideramos de gran importancia en el género y que tampoco pensamos que se pueda considerar como un tipo y sí como un tema: las historias policiacas.

Más sintética es la que ofrece Irene Andres-Suárez en su artículo “Tendencias del microrrelato español” (Andres-Suárez 2001). Más que una tipología, lo que ofrece esta profesora es lo que apunta en su título: un repaso a algunos de los rasgos más destacados del minicuento español. La primera de las categorías que Andres-Suárez describe es la que llama “textos con predominio del elemento puramente narrativo” (Andres-Suárez 2001: 659), es decir, aquellos microrrelatos que narran una historia de la manera habitual en los relatos. Se opondría este tipo a los dos siguientes que define: el metaliterario y, sobre todo, el teatral (Andres-Suárez 2001: 659-660). Andres-Suárez hace algo que muchos críticos olvidan y que es de gran eficacia para la ejemplificación de una clasificación: poner ejemplos de cada uno de los tipos. Como libro en el que podemos encontrar varios minicuentos metaliterarios cita *Los males menores* de Luis Mateo Díez, mientras que del teatral alude al ya clásico *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Otras dos tendencias que percibe esta especialista en el microrrelato español de los años noventa son la lírica y la humorística (Andres-Suárez 2001: 667). De la primera, basada según Andres-Suárez en un lenguaje alusivo y en el uso de una metáfora o de un símbolo como eje del relato, destaca su presencia en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo y en *El domador* de Rafael Pérez Estrada. El microrrelato irónico, humorístico o satírico, ingredientes que a menudo se mezclan con

lo fantástico, ocupa un lugar importante en volúmenes como *Kískili-Káskala* de Julia Otxoa, *Sopa nocturna* de Ángel Guache o *Relatos mínimos* de Hipólito G. Navarro.

Mucho más sencilla es la tipología que propone otro de los especialistas de referencia en el estudio de la minificción, el chileno Juan Armando Epple, en su artículo “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo” (Epple 1996). En él señala dos tendencias básicas en el minicuento hispanoamericano; por un lado estarían aquellos textos que, salvo por su brevedad, coinciden con el “diseño tradicional del cuento” (Epple 1996). El resto de microrrelatos serían aquellos que poseen rasgos distintos, propios de este nuevo género. Como vemos, lo que propone Epple no es en sí una tipología, sino una descripción de las dos configuraciones básicas que pueden seguir los autores de minificción en sus textos: tomar como modelo las pautas habituales de los relatos o emplear recursos más rupturistas y propios del minicuento.

Tampoco es una tipología compleja la última de las que vamos a repasar, antes de mostrar nuestra propuesta, pero creemos que es interesante para completar este breve itinerario que estamos realizando. En uno de los primeros artículos en los que en España se habla del microrrelato, Jesús Ezquerro cita dos tipos fundamentales que observa en las narraciones que llama “cuentos mínimos” (Ezquerro 1993). La primera clase de textos agrupa a los minicuentos que toman como modelo la fábula o el bestiario. Mientras que el segundo tipo lo formarían aquellos más cercanos a formas líricas como el poema o el haiku. Como vemos, se trata de dos tendencias que la mayoría de los críticos han puesto de manifiesto y que deberemos tener en cuenta al realizar nuestra clasificación.

Iniciaremos nuestra tipología repitiendo lo que ya anunciamos al comienzo del capítulo: buscamos ofrecer una muestra lo más amplia posible de las principales variantes que se encuentran en el microrrelato hispánico contemporáneo. Esta amplitud no irá reñida con la concreción, ya que pensamos que una clasificación que supera la decena de clases deja de ser útil. Porque éste es precisamente otro de los objetivos, pretendemos que nuestra tipología pueda ser utilizada por otros especialistas. Por ello, y a pesar de que nos hemos centrado en los más de dos mil minicuentos de nuestro corpus, las diferentes clases de minificciones que señalaremos se pueden hallar en cualquier autor del género. Hemos dejado este capítulo para el final de nuestro trabajo porque en él nos hacemos eco de los rasgos predominantes que hemos ido señalando en los apartados anteriores. El análisis que hemos realizado nos ha permitido comprobar

cuales de estas características llegan a definir ciertos relatos hiperbreves, formando así los tipos que vamos a señalar.

Son nueve las clases de microrrelatos que forman nuestra aportación: el minicuento fantástico, el metaliterario, el intertextual, la intertextualidad discursiva, el microrrelato lírico, el ensayístico, el teatral, el minicuento “de personaje” y el rupturista. Antes de caracterizarlas una a una y de poner ejemplos tomados de nuestro corpus, vamos a presentar cada uno de estos nueve tipos. En primer lugar estarían los minicuentos fantásticos, los metaliterarios y los intertextuales. Como el lector podrá comprobar, estas tres categorías coinciden con las formas que estudiamos en una de las secciones de nuestra tesis, y no se trata de una coincidencia, sino de una consecuencia lógica de lo que allí vimos. Como ya señalamos, estos tres tipos de minificciones poseen una gran incidencia en el género por tratarse de una serie de elementos transversales, lo que justifica que cada uno de ellos defina a una clase de minificciones. Al contrario de lo que algunos críticos han señalado, ni la intertextualidad, ni la metaficción, ni lo fantástico son temas; se trata de lo que definimos como formas, ya que en su configuración participan elementos temáticos, pero también formales y estructurales. A pesar de que cada uno de ellos fue estudiado en profundidad en sus respectivos capítulos, repasaremos los rasgos y pondremos ejemplos de minicuentos que se pueden incluir en cada uno de estos tres tipos.

La cuarta categoría está muy relacionada con la intertextual, ya que se trata de la utilización de formas textuales para adaptarlas a la minificación. En este apartado incluimos algunas de las tendencias que poseen mayor vigencia en el género, como son la actualización del bestiario y la fábula o la imitación de recetas o instrucciones. Los siguientes tres tipos también formarían un grupo, ya que poseen un estrecho vínculo entre sí. Se trata de los microrrelatos líricos, los ensayísticos y los teatrales. En estas tres categorías están representados los tres principales cauces genéricos de la actualidad, junto a la narrativa. La influencia de cada uno de ellos en un minicuento lo configura como un híbrido entre el relato y el género que le influye. Se trata de un recurso muy frecuente en la minificación y que analizaremos convenientemente.

Nuestra tipología se completará con otros dos tipos de narraciones que responden a dos tendencias que hemos comprobado que poseen una gran importancia en el género. El primero de ellos, y penúltimo de nuestra lista, es el que definimos como microrrelato “de personaje”; se trata de aquellos textos que se centran en un aspecto muy concreto del protagonista del relato, normalmente sorprendente, o que narran toda

su vida. No se trata sólo de narraciones que dan preponderancia al personaje frente a la trama, sino de relatos que se estructuran con un aspecto del protagonista como eje. La última clase de minicuentos sería la rupturista, es decir aquella que muestra una clara intención de romper los cánones de la narrativa tradicional o que se orienta hacia el juego con el lenguaje. Muchos han sido los críticos que han señalado la importancia de esta tendencia en la minificción; nosotros también hemos ido señalando a lo largo de nuestro trabajo que uno de los elementos fundamentales del género es que favorece la trasgresión de modelos canónicos.

Vamos a comenzar la tipología con los microrrelatos fantásticos. Como ya hemos señalado, en un capítulo anterior nos ocupamos en profundidad de este tipo de minificciones, por lo que aquí nos limitaremos a apuntar algunos aspectos importantes de lo expuesto allí y a citar algunos ejemplos concretos. En relatos más extensos lo fantástico puede ser un elemento que tenga mayor o menor importancia en la construcción del texto, pero en el caso de narraciones tan exiguas como las que aquí estamos analizando se trata de un aspecto que define el microrrelato. Por ello, prácticamente todos los minicuentos que vimos en el apartado dedicado a lo fantástico se pueden incluir en esta primera categoría de nuestra clasificación.

Entonces definíamos lo fantástico como la inclusión en un contexto cotidiano de sucesos que no se pueden explicar con las leyes de la lógica. Enumerábamos una serie de motivos que se relacionan con esta tendencia y que observábamos en muchos de los microrrelatos de nuestro corpus, como son la presencia de vampiros y fantasmas, el tema del doble, la vida tras la muerte, lo animación de lo inanimado o los intersticios entre el sueño y la vigilia. Pudimos constatar en aquel capítulo la gran incidencia de lo fantástico en la minificción hispánica contemporánea, donde se ha convertido en una de las tendencias que posee mayor vigencia.

En nuestro corpus son muchos los microrrelatos de este tipo que podemos encontrar y que aparecen en casi todos los libros analizados. Sería aquí demasiado prolijo enumerar todos los textos analizados que se pueden incluir dentro de esta primera categoría que estamos analizando. Remitimos, de nuevo, al capítulo en el que analizamos los minicuentos fantásticos, donde se citan un gran número de narraciones de esta clase. Sí podemos señalar que entre los veinticinco libros que componen nuestro corpus hay algunos en los que esta clase de minificciones posee especial relevancia. Dos de ellos, quizás los más destacados, son *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki y *La glorieta de los fugitivos* de José María Merino. El primero opta por una utilización de lo

fantástico cercana al terror, buscando el miedo en el lector mediante personajes diabólicos o vampíricos. Merino, por su parte, introduce lo fantástico en espacios mucho más cotidianos, como el metro o las habitaciones de una casa, provocando una sensación más de inquietud o sorpresa. Ambos autores saben utilizar las posibilidades que ofrece lo fantástico en un género tan breve pero tan sugerente como es el microrrelato.

Con el siguiente tipo que hemos señalado en nuestra introducción, el metaliterario, pasa algo similar a lo que veíamos en lo fantástico. Estudiamos esta categoría en un capítulo anterior, por lo que aquí nos remitiremos a recordar algunas de las reflexiones que en aquel apartado ofrecimos y a poner ejemplos de esta clase de minicuentos. El género, como hemos ido comprobando, favorece la experimentación y la expansión de las fronteras de lo narrativo y una de las tendencias que permite esto es el juego especular entre la ficción y la reflexión teórica. Por ello no es raro encontrar en nuestro corpus narraciones en las que se muestran los entresijos de la creación del propio texto.

Algunas de las diversas variantes de la dimensión metaliteraria de la minificción son, por ejemplo, las que a continuación vamos a repasar citando casos concretos. Observamos en ciertos minicuentos un diálogo entre el narrador y sus personajes que los sitúa a ambos en el mismo nivel ontológico; es lo que ocurre en “Persepus” (Vique 2006: 31). En otros casos se mezcla ficción y la realidad y ésta se convierte en materia del relato; “El sendero furtivo” (Díez 2002: 138-139) de Luis Mateo Díez utiliza este mecanismo. Al igual que con los protagonistas, en ocasiones el narrador dialoga con sus receptores y comenta el contenido del texto o le pide que complete su significado: “Antiguo cuento japonés” (Shua 2007: 185). Por último, debemos citar algún ejemplo de la variante paradigmática de este tipo de relatos, aquella en la que el autor reflexiona sobre el propio acto de escribir. Entre los muchos minicuentos metaliterarios de esta clase que tenemos en nuestro corpus podemos recordar “M’ apretjan” (Valenzuela 2008: 66-67), que describe el entorno del narrador mientras escribe el texto, o “Empezar” (Lagmanovich 2007: 141), sobre las dificultades de comenzar un microrrelato.

El intertextual es el último tipo de esta primera terna de nuestra tipología y con él ocurre lo mismo que hemos señalado en las dos categorías anteriores, incluso de manera más acentuada. A lo largo de este trabajo hemos escrito tanto sobre la intertextualidad que poco más se puede añadir a estas alturas. No sólo analizamos la

importancia de la reescritura, de la actualización o de la parodia de otros textos en el capítulo dedicado a esta forma, sino que en otros apartados hemos señalado algunos aspectos relacionados con ella. Lo último que hemos señalado ha sido que en esta clase de microrrelatos la importancia de la labor de lector, ya de por sí acusada en el género, se acrecentaba.

En el capítulo dedicado a la intertextualidad vimos que se trata de un recurso muy habitual en el género y que está presente, en mayor o menor medida, en todos los libros de nuestro corpus. Tal es así, que algunos críticos han confundido lo que es un elemento muy frecuente pero optativo con un rasgo intrínseco a este forma literaria. Las enormes posibilidades que ofrece a la minificción y las diversas variantes mediante las que se manifiesta justifican que consideremos que los microrrelatos intertextuales son uno de los tipos de narraciones que se pueden encontrar en nuestro género. En esta categoría se integrarán todos aquellos relatos hiperbreves en los cuales la intertextualidad tenga una función estructural en el texto.

Muy diferente es el caso de la cuarta de las categorías de nuestra tipología: la adaptación de formas textuales literarias o no literarias. Se trata de un tipo más concreto que los anteriores y en cuya explicación nos debemos detener, ya que no ha sido tratada de manera específica en un capítulo anterior. De manera general podemos señalar su cercanía al tipo intertextual, ya que se trata de utilizar un elemento de otro texto anterior. La diferencia radica en que aquí no se toman personajes o temas de una obra literaria o la narración de un acontecimiento histórico, sino aspectos discursivos de una forma textual determinada.

Dentro de esta categoría incluimos a aquellos microrrelatos que toman como modelo la forma, la estructura y el contenido de géneros antiguos como la fábula o el bestiario. Ya hemos señalado en capítulos anteriores la importancia que tiene la actualización de ambas formas en la historia de la minificción. Además, algunos críticos como David Lagmanovich han considerado que la adaptación de estos dos géneros que realizan los autores de minicuentos justifica que se considere a éste como un tipo concreto dentro del género (Lagmanovich 2006a: 135). Nosotros optamos por incluir en esta categoría, además de los microrrelatos cercanos a la fábula y al bestiario, aquellos que realizan el mismo proceso de desautomatizar otras formas textuales con una configuración discursiva muy definida. Éstas no tienen por qué ser literarias, siempre que se consiga el mismo efecto que con las literarias, que no es otro que el de sorprender al lector disponiendo un relato con unos cauces que reconoce como propios

de otro tipo de discurso. Entre estas formas no literarias imitadas destacan las instrucciones, un tipo de texto de naturaleza utilitaria que es adaptado por los autores de minificción con mucha frecuencia. Veamos por separado cada una de estas tres variantes de la adaptación de formas textuales.

La fábula es un género de una gran tradición y que en el ámbito hispánico encontró durante el siglo XX una gran cantidad de cultivadores, como vimos en nuestro repaso a la historia de la minificción y como ha estudiado Gert-Jan Van Dijk (Van Dik 2003). Este especialista define como “anti-fábula” una de las formas mediante las cuales la fábula pervive en la actualidad; esta variante invierte la moraleja y convierte en paródico el relato para “mostrarnos que las condiciones de las fábulas antiguas no se dan más” (Van Dijk 2003: 271). Los autores de microrrelatos, por su gusto por utilizar formas de todo tipo, han adaptado con frecuencia la fábula a los tiempos actuales, despojándola casi siempre de una moraleja más propia de otras épocas. Sin embargo, en la actualidad se mantiene la utilidad del empleo de animales con rasgos humanos para poner el dedo en la llaga de algunos comportamientos de nuestra sociedad. Además, se trata de una forma literaria muy popular entre los lectores y con unas características muy definidas.

En nuestro corpus existen dos libros que, por encima del resto, actualizan este género: *El perfume del cardamomo* de Andrés Ibáñez y *Juego de Villanos* de Luisa Valenzuela. En el primer volumen encontramos varias imitaciones de las fábulas antiguas en las que incluso se mantiene el componente moral, pero cuyos personajes son animales que interactúan con humanos, no entre ellos. Este sería el caso de “El alquimista negro y su perro” (Ibáñez 2008: 70-71), que narra la incredulidad de un perro, al que su amo le ha enseñado hablar, ante los conflictos que se establecen entre los hombres. En el libro de Valenzuela las sociedades de los animales sí funcionan a imitación de las humanas, como ocurre en “Cuernos” (Valenzuela 2008: 96-97), donde se describen las relaciones entre varios escarabajos pero no dándole a éstos carácter humano, sino desde un punto de vista similar al de un biólogo. En “Fábula de la mira telescópica” (Valenzuela 2008: 45-46) utiliza este término para referirse de manera general a un relato breve con enseñanza. Lo singular de este minicuento es que la moraleja está explícita, algo muy poco habitual en el género, y escrita en forma de haiku.

La segunda variante de este tipo de microrrelatos sería la adaptación del bestiario. Posee muchos puntos en común con el mecanismo anterior y no sólo por la

cercanía entre ambos géneros, al tratarse de nuevo de utilizar una forma literaria muy concreta en un ámbito diferente al original. Recordemos que este género definía a una serie de volúmenes en los que se recogían definiciones alegóricas de animales o seres maravillosos o mitológicos. Tenemos de nuevo, como en el caso de la fábula, una forma literaria con unas características muy concretas y de gran tradición. La forma de definición o entrada enciclopédica y el tema han atraído en el último siglo a muchos autores de la literatura hispánica. Entre los bestiarios más destacados de esta época podemos citar el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges o el de Juan José Arreola, incluido originariamente en el libro *Punta de plata*. Como ya vimos, ambos autores forman parte del canon de los clásicos de la minificción. Este hecho, junto con la brevedad de los fragmentos incluidos en los bestiarios, ha propiciado que muchos autores hayan incluido este tipo de textos en sus libros de microrrelatos.

En nuestro corpus no son muchos los casos que encontramos, pero podemos señalar que es otra de las formas textuales antiguas que los autores de minificción actualizan y desautomatizan. En *Las huellas del equilibrista* podemos leer tres textos que pertenecen a una serie a la que Fernández Molina le da un nombre borgeano: “Zoología fantástica”. En estas tres narraciones el escritor manchego define con humor las cualidades de tres seres salidos de su imaginación: el sectaziano, que “tiene forma de letra A, aunque a veces más parece una B”, el fonek, “que tanto sirve para un roto que para un descosido” y el librerio, el animal “más parecido a un libro” (Fernández Molina 2005: 249-251). El mismo sentido del humor poseen las actualizaciones del bestiario de Fabián Vique, “Protjicotero” (Vique 2006: 45-46), y de Orlando Romano, “Bestiarios” (Romano 2008: 59).

Idéntica finalidad, aunque una naturaleza muy diferente, tiene la tercera variante de este tipo de microrrelatos que señalamos antes: la imitación de los manuales de instrucciones. El fin es el mismo: apropiarse de una forma textual con unos rasgos muy concretos y modificar su naturaleza habitual. Lo diferente aquí es que no estamos ante un género literario, sino ante una forma discursiva no ficcional, cotidiana. Varios rasgos de las instrucciones provocan la potencialidad que poseen para su utilización por parte de los autores de minificción. En primer lugar se trata de una clase de textos habituales en las sociedades modernas y conocidos por todos los lectores. Además, utilizan siempre una serie de construcciones peculiares que el lector asocia rápidamente a las instrucciones: la segunda persona del imperativo (“coja esta pieza...”) o la forma impersonal (“se pela un kilo de patatas...”). También difieren estas particulares

directrices de la fábula y el bestiario en su origen, asociado en este caso, al menos en el ámbito hispánico, a un autor reciente como es Julio Cortázar.

Los autores de nuestro corpus tienen en mente las instrucciones que incluye el narrador argentino en *Historia de cronopios y de famas* a la hora de sus frecuentes reformulaciones de este tipo de textos. Ya citamos en el capítulo dedicado a la intertextualidad, fenómeno en el que desde un punto de vista amplio se puede incluir este tipo de textos, algunos casos de microrrelatos que imitaban las instrucciones. Sin detenernos demasiado podemos citar, a modo de ejemplo, casos que no nombramos entonces como los que encontramos en “Para hacerse invisible” (Fernández Molina 2005: 207), “Instrucciones para nacer” (Lagmanovich 2007: 99) o en “Juguemos al fornicón” (Valenzuela 2008: 14-16).

En definitiva, dentro de esta categoría incluimos textos que actualizan formas textuales automatizadas sean o no literarias. Las más habituales son, como hemos visto, la fábula, el bestiario y las instrucciones, pero hay también otras que los autores de minificción toman como modelo. Un ejemplo son las entradas de los diccionarios, textos también con unos rasgos muy definidos y cuya brevedad encaja perfectamente en este género. Un ejemplo de su utilización en nuestro corpus es “Del *Diccionario infernal* del Padre Plancy” (Iwasaki 2004: 119), donde se desautomatiza el modelo introduciendo al final un elemento cotidiano como es un número de teléfono.

Las siguientes tres categorías de nuestra tipología guardan una estrecha relación entre sí, ya que en cada una de ellas incluimos los microrrelatos que se pueden considerar como híbridos o que están influidos por, respectivamente, la lírica, el teatro y los textos ensayísticos o divulgativos. Comenzaremos por los minicuentos líricos, término que en principio puede parecer paradójico al asociarse a un género narrativo como el nuestro, pero que responde a una de las tendencias que en él se observa.

Al estudiar los géneros afines al microrrelato señalábamos que uno de los que más se han relacionado con él, especialmente en lo referente a sus orígenes, es el poema en prosa. Teóricamente la distinción entre uno y otro está bastante clara, ya que la marca la narratividad, pero en la práctica la diferencia no es tan diáfana en muchos casos. En varios de los minicuentos de nuestro corpus la historia narrada se diluye y asistimos a un texto en el que se presentan descripciones o sensaciones del narrador. Por el cotexto, aparecen en libros de minificción, los podemos definir como microrrelatos, pero forman un grupo concreto en el que algunos de sus elementos definitorios de la

narrativa, los personajes, el paso del tiempo, la diégesis, si bien no desaparecen están un tanto difuminados con respecto al canon del género.

Son varios los volúmenes de nuestro corpus en los que encontramos estos híbridos entre el poema en prosa y el minicuento. En un género con unos límites tan porosos como los del microrrelato y en una época, como la actual, en la que la ruptura de los moldes canónicos es algo habitual, no es extraño que los autores ofrezcan en sus libros ejemplos de este tipo de texto híbrido entre la poesía en prosa y la narrativa. Se trata de fragmentos incluidos, por ejemplo, en libros señeros de la minificción como *Casa de geishas* de Ana María Shua, pero en los que, como en “Cumpleaños en la playa” (Shua 2007: 107), la situación inicial provoca que el narrador disponga una serie de sensaciones más que un conjunto de hechos. También se caracterizan estos microrrelatos líricos por un estilo más cercano al habitual en la poesía que al que habitualmente encontramos en los textos narrativos. En “El abrigo” (Díez 2002: 123), Luis Mateo Díez parte, como hace Shua, parte de una situación muy concreta y nimia cuyas implicaciones son descritas con un lenguaje metafórico: “dejar en el tacto un maltrecho estertor de inviernos y orfandades”.

Otros textos de nuestro corpus que se pueden encuadrar en esta categoría de microrrelatos líricos son “Nieve y amapolas” (Ibáñez 2008: 75), “Inexpresabilidad de las nubes” (Britto García 2004: 109), “Un gato se pasea” (Jiménez Emán 2005: 16) o “Espinás” (Valenzuela 2008: 40). En todos ellos volvemos a encontrar descripciones con un estilo casi poético de situaciones casi detenidas, sin apenas narratividad. El libro, de los veinticinco que hemos analizados, en el que aparece con mayor profusión este tipo de microrrelatos es sin duda alguna *Del aire al aire* de Rogelio Guedea. Este escritor mexicano es, además de un gran narrador, un consumado poeta que fue galardonado en 2008 con el prestigioso premio Adonáis. Esta faceta lírica se deja ver en sus minificciones, donde son muy habituales los textos con ese aire poético que los acerca a los poemas en prosa.

La siguiente categoría de nuestra tipología, la segunda de los híbridos entre la narrativa y otros géneros, estaría formado por los microrrelatos cuya disposición se basa en el diálogo y por lo tanto recuerda la de las obras teatrales. No sólo incluimos aquí aquellas obras en las que aparecen acotaciones referentes a un espacio, sino también todos los minicuentos en los que apenas aparece la voz del narrador, que queda en un segundo plano ante el diálogo entre los personajes que se convierte en el eje del texto. La primera clase de relatos es poco común en nuestro corpus, salvo en las *Historias*

mínimas de Javier Tomeo. Debemos recordar que este volumen recoge una serie de textos en forma dramática pero que la mayoría de los críticos han incluido en la minificción por su extrema brevedad y por no estar orientados a la representación, sino a la lectura.

Mucho más frecuentes son los microrrelatos que se presentan como una escena dialogada entre varios personajes, normalmente entre dos. Si bien no es lo más habitual, lo normal es que la voz del narrador lleve el peso del relato, esta disposición textual dialógica ofrece grandes posibilidades a los autores. Por ello son muchos los textos de este tipo que encontramos en nuestro corpus. En relatos como “Pezpié” (Shua 2008: 224), “Diálogo en un bar” (Jiménez Emán 2005: 100-101), “Entrevista a Jules Feltrinelli” (Otxoa 2006: 126-127) o “Problemas de teoría literaria, IV” (Epple 2004: 20-21) incluso desaparece cualquier verbo *dicendi* o introducción por parte del narrador. De todas formas esto no es lo más común, ya que en la mayoría de esta clase de microrrelatos el narrador introduce el diálogo entre los personajes.

El siguiente tipo de minificción de nuestra tipología se caracteriza por la influencia de un discurso más ensayístico o reflexivo, que se mezcla con el propio de la narrativa. Son textos en los que se cuenta una historia como si fuera real o en los que parece que se introducen argumentos de índole metafísica. Se utilizan los cánones del ensayo o de la filosofía pero siempre estamos ante un texto de ficción, por lo que nunca pierden su carácter narrativo. Esta tendencia es una nueva muestra de cómo la minificción estira los límites genéricos y se apropia de formas y tópicos no muy habituales en la narrativa.

En estos minicuentos se utiliza a menudo el recurso, habitual en la literatura hispánica desde Borges, de citar fuentes inventadas para apoyar la supuesta teoría que en ellos se expone. Es lo que hace, por ejemplo, Andrés Ibáñez cuando alude al *Libro del Mundo Flotante del Pabellón de los Gozos* en “Del mundo flotante” (Ibáñez 2008: 48-50). Un autor que utiliza muy a menudo este recurso es Marco Denevi, que presenta una parte de los mitos eróticos de *El jardín de las delicias* como sucesos reales relatados por autores anteriores. También encontramos esta “pseudointertextualidad” ensayística en una serie de microrrelatos de Orlando Romano: “El final I, II y III” (Romano 2008: 49-51). Otros autores utilizan un lenguaje científico para narrar una historia de lo más cotidiana, consiguiendo así llamar la atención del lector mediante la unión de dos campos (la ciencia y la narrativa) aparentemente muy lejanos. Es lo que hace, por

ejemplo, Ángel Olgoso con mucho humor en “El pez que no había oído hablar del agua” (Olgoso 2007: 89-90).

Como ya señalamos antes, los dos últimos tipos de minicuentos que vamos a incluir en nuestra tipología no responden ni a la influencia de otro género ni al desarrollo de una forma concreta. Se trata de dos tendencias que, mientras realizábamos el análisis de nuestro corpus, hemos descubierto como recurrentes en la minificción contemporánea. La primera de estas dos categorías define a lo que hemos llamado microrrelatos “de personaje”. Se trata de textos que se centran en un aspecto llamativo del protagonista o que narran por completo su vida. Todos los relatos hiperbreves, como cualquier texto narrativo, tienen unos personajes más o menos delimitados, pero lo particular de esta clase de minificciones es que mientras que el resto utiliza a los protagonistas para contar una historia, en estos casos lo que se describe es precisamente una característica o la peculiar trayectoria vital de un personaje. Se trata de un recurso muy socorrido y frecuente en nuestro género por la posibilidad de centrarse en un elemento singular y concreto representado por un personaje, lo que permite esa consecución de la unidad narrativa que tanta eficacia tiene en esta clase de textos. Además, no sólo concierne esta clase de microrrelatos al nivel argumental, sino que también influye en otros aspectos como el orden temporal del texto, estrictamente cronológico casi siempre, o en su estructuración, al principio presenta el rasgo insólito para después poner varios ejemplos.

La primera de las dos variantes de este tipo de minicuentos coincide con lo que Juan Armando Epple definía como “condensación de una vida” (Epple 1996). Se trata de un mecanismo habitual en la narrativa que adquiere en la minificción, por la extrema brevedad del género, unas características determinadas. El hecho de que los minicuentos ocupen pocas líneas obliga a los autores a centrarse en un elemento de la vida del protagonista que sirve como eje de la trama. Así, nos encontramos con personajes cuya trayectoria está marcada por la obsesión con la muerte, “La vida” (Jiménez Emán 2005: 102), por el deseo de convertirse en un árbol, “Un caso de vocación frustrada” (Shua 2006: 116), o por ser ignorados por los demás, “Menos que cero” (Roas 2007: 97-98). La segunda variante de esta categoría serían los minicuentos que se centran también en una característica llamativa del protagonista, que se convierte en el eje de la trama, pero que no describen, como en el anterior caso, toda su vida. Volvemos a encontrarnos a personajes con costumbres tan llamativas como escupir a la gente, “El escupidor de Rafael Castillo” (Vique 2006: 29), vivir cada semana según una de las letras del

alfabeto, “El abecedario” (Valenzuela 2008: 13) o tener las funciones de los órganos de su cuerpo intercambiados, “Sus facultades” (Fernández Molina 2005: 102).

El último de los tipos de microrrelato que integran nuestra tipología es el rupturista. Responde esta categoría a uno de los rasgos propios del género: el gusto por la transgresión de los cauces narrativos tradicionales. Esta característica está provocada, en primer lugar, por el hecho de tratarse de una forma literaria no canónica y de reciente acuñación. Esto ha permitido que no existan unos modelos muy rígidos y que por lo tanto sea un campo abonado para los juegos con el lenguaje o para la utilización de elementos que no suelen aparecer en los relatos. La extrema brevedad del género permite la posibilidad de incluir en los volúmenes de minificción una gran cantidad de textos diferentes. Esto ha permitido que los autores no tengan reparo en mezclar en sus libros relatos con un formato más tradicional con otros en los que se abandona la manera clásica de narrar una historia en un relato. El lector modelo del género, caracterizado como hemos señalado por su carácter activo y por desenvolverse bien ante narraciones con cierta dificultad, también permite que los autores opten por este tipo de textos. El rasgo de la extrema brevedad ha sido definido por especialistas como José Luis Fernández Pérez como, simultáneamente, “desafío compositivo y posibilidad de experimentación formal” (Fernández Pérez 2005: 14). Precisamente, este crítico chileno incluyó la “finalidad crítica y el espíritu experimental” entre los rasgos esenciales del género (Fernández Pérez 2005: 25).

Como es lógico, este tipo de microrrelatos posee una gran variedad en la minificción actual, ya que son muchas las formas en las que se expresan estos juegos de con el lenguaje y con la estructura. Vamos a poner algunos ejemplos, tomados como siempre de nuestro corpus, de algunas de estos mecanismos que tienen como rasgo común la originalidad y que comparten la finalidad de sorprender al lector. El afán por la brevedad parece llevar a Orlando Romano a mostrarnos uno de los textos más exigüos de los que se tiene constancia. Junto al evocativo título “La coma que comía textos” (Romano 2008: 81) tan sólo aparece ese signo de puntuación, formando algo que parece más un jeroglífico que un relato. Ángel Olgoso describe a un personaje en “Más que humano” (Olgoso 2007: 94); pero lo fundamental no es lo que nos dice sobre él, sino cómo lo hace: utilizando sólo símiles y metáforas relacionadas con animales. La autora de nuestro corpus que de manera más conspicua cultiva este tipo de textos es Luisa Valenzuela. En *Juego de villanos* encontramos relatos que dan el protagonismo a las palabras esdrújulas, “Confesión esdrújula” (Valenzuela 2008: 50), que utilizan largas

frases definitorias en lugar de sustantivos, “Principio de la especie” (Valenzuela 2008: 60), o que se basan en frases hechas relacionadas con los sabores, “La pérdida del amor” (Valenzuela 2008: 83).

Hasta aquí esta tipología que hemos trazado con una doble finalidad: resumir las características más destacadas del género y ser de utilidad, intentando abarcar el máximo posible de microrrelatos, a futuros estudios sobre la minificción.

5. CONCLUSIONES

Tras realizar en los capítulos anteriores el análisis del microrrelato hispánico contemporáneo que prometimos en la introducción, queremos en estas últimas páginas de nuestra tesis recoger las principales conclusiones a las que hemos llegado. No pretendemos que sea éste un mero resumen de las páginas anteriores, sino que funcione como un complemento a todos los capítulos desarrollados en nuestro monográfico. Por un lado iremos recogiendo las principales ideas que el análisis de nuestro corpus, tanto ficcional como teórico, nos ha deparado. Repasaremos uno a uno los temas tratados, siguiendo el mismo orden en el que aparecen en la tesis; con ello queremos recuperar las conclusiones parciales más importantes a las que llegamos en cada capítulo. Pero en este epígrafe trataremos de dar también una visión de conjunto al tema de nuestra tesis. Esto nos servirá para enriquecer las visiones fragmentarias de cada capítulo, que se complementarán con lo visto en apartados posteriores o anteriores. Asimismo ofreceremos nuestra visión general sobre el microrrelato y los principales retos que aún quedan en su estudio. Con ello pretendemos que este monográfico no sea un estudio cerrado sobre sí mismo, sino que se configure como una herramienta útil para futuras investigaciones sobre el tema.

Comenzábamos nuestra tesis, tras el capítulo dedicado a la introducción, con un estado de la cuestión del estudio de la minificción hispánica. Este capítulo se organizaba como una historia de la bibliografía teórica sobre el tema, desde sus inicios hasta nuestros días, pero nos ofrecía ya muchas pistas para nuestro análisis. Hemos observado entre los críticos que se han ocupado del minicuento cierta tendencia a transitar por caminos ya trillados. Salvo honrosas excepciones, la mayoría de artículos versan sobre unos pocos temas que se han convertido en los preferidos por los especialistas. La brevedad, el estatuto de género, la terminología o la intertextualidad son algunos de los aspectos que, a menudo con la misma perspectiva, más ha tratado la crítica.

De manera general observamos un menosprecio hacia el enfoque teórico y narratológico, que queda en la mayoría de los casos en un segundo plano o que se basa en algunos de los tópicos más repetidos. Además, la teoría del microrrelato hispánico adolece de una falta de amplitud de miras, que la ha llevado a olvidar a los autores que han cultivado el género en otras lenguas diferentes a las nuestras. Desde el punto de vista histórico, existen aún lagunas en el estudio del microrrelato anterior a la época de

máxima expansión del género. Falta un censo completo de los autores que se dedicaron a escribir minicuentos antes de la década de los ochenta, cuando la atención de la crítica comenzó a ser mayor. Estudios como los realizados, en el caso de España, por Domingo Ródenas y por Fernando Valls, son necesarios para conocer mejor la historia de esta forma narrativa. En paralelo a ello, observamos también cierta tendencia, desde el punto de vista crítico, a que los artículos especializados se centren en unos pocos autores consagrados. Literatos como Ana María Shua, José María Merino o Javier Tomeo han sido suficientemente estudiados, pero echamos en falta estudios parecidos en otros escritores, especialmente en los pertenecientes a las últimas generaciones de cultivadores del minicuento. Afortunadamente, existen numerosos especialistas que soslayan estos errores y que han ofrecido importantes avances al estudio del género que nos han sido de gran utilidad en nuestro monográfico.

Tras el estado de la cuestión, dedicamos una sección de nuestro estudio a aspectos de diversa índole relacionados con la historia del género. Quisimos comenzar con el análisis de los géneros literarios relacionados tradicionalmente con el microrrelato. Es éste uno de los ítems que con más frecuencia aparecen en los congresos sobre la minificción. Nuestro objeto de estudio posee una bibliografía teórica relativamente reciente, sobre todo si la comparamos con otros géneros de mucha mayor tradición, por lo que para señalar sus rasgos muchos especialistas han optado por relacionarlos con formas que poseen mayor solera. En nuestro capítulo comprobamos que el minicuento posee unos aspectos propios que lo configuran como una forma literaria independiente y que no deriva de ningún género anterior, salvo, y ese es un tema polémico al que más tarde volveremos, del cuento literario.

Nuestro repaso a géneros tan distintos como el aforismo, el haiku, la fábula o la anécdota nos permitió constatar que, si bien todos ellos poseen elementos coincidentes con el microrrelato, no hay posibilidad de error a la hora de ubicar un texto narrativo breve dentro de la minificción. Quizás el género con el que, erróneamente desde nuestra perspectiva, más se le ha confundido es con el poema en prosa. Desde el punto de vista teórico esta confusión carece de sentido, ya que el minicuento ha de poseer, como defendimos en otro capítulo, un ingrediente del que carece cualquier género lírico: la narratividad. Lo que sí aceptamos es que en casos concretos, aquellos en los que el microrrelato no pasa de perfilar un argumento, pueda haber confusiones (auspiciadas por algunos antólogos) con el poema en prosa.

El estudio de todos estos géneros nos sirve no sólo para constatar las diferencias

que veámos con el minicuento, sino para repasar muchas de las formas literarias que influyen en el relato hiperbreve de otra manera. Géneros como la fábula o el bestiario no se pueden considerar un antecedente directo del microrrelato, como defendimos en este capítulo, pero sí han sido cauces textuales imitados con frecuencia por los autores de minificción. Es esta una relación diferente a la analizada en el capítulo 3.1 y que entendemos como un tipo, importante, de intertextualidad.

En el siguiente capítulo, el 3.2, nos ocupamos de las formas de difusión del minicuento: antologías, revistas, blogs, etc. Tras lo analizado allí debemos señalar que existen ciertas particularidades, impuestas por la extrema brevedad del género, en la difusión del microrrelato con respecto al resto de formas narrativas. La inclusión de una gran cantidad de textos breves en un libro permite, como sucede, por ejemplo, con la poesía, que en un mismo volumen se puedan incluir un número considerable de relatos hiperbreves autónomos. Lo que es una marca de los libros de autor único, se convierte en una puerta abierta a la difusión de la minificción mediante antologías de varios autores. Como constatamos en el citado capítulo, este tipo de volúmenes ha sido de una gran importancia en la evolución e incluso en la formación del género. Colectáneas como la pionera *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy Casares han permitido a los autores acceder a un gran número de autores de minificción en un volumen unitario.

Son incuestionables los beneficios que la antología, como medio de difusión, ha traído al género, pero creemos que en algunas ocasiones puntuales han sido perjudiciales para la definición del género. No estamos pensando en aquellas compilaciones que incluyen minicuentos de poca calidad, criterio que depende del gusto del antólogo, sino de los que obvian algunos de los rasgos básicos del género en su selección. Así, hemos podido leer en este tipo de libros textos que se hacen pasar por microrrelatos cuando carecen de toda narratividad y estarían más cerca del poema en prosa. También existen antólogos que, guiados por el “todo vale mientras sea breve”, han extirpado fragmentos de obras más extensas y los han presentado como minicuentos. Lo que se puede entender cuando lo hacen antólogos de la época clásica del género, como los citados Borges y Bioy, carece de lógica en épocas más recientes en las que están perfectamente fijados los rasgos del género, entre los que debe estar siempre la autonomía.

En lo referente al resto de formas de difusión, consideramos de especial relevancia la aparición del minicuento en Internet. Ambos fenómenos han tenido un

desarrollo paralelo, ya que tanto el género como la Red han disfrutado de un desarrollo exponencial en la última década y media. Internet impone un tipo de lectura muy concreta, basada en la hipertextualidad y en la dificultad para mantener la atención en la misma página más allá de unos pocos minutos. Esto ha influido en la manera en la que los géneros literarios aparecen en la Red, beneficiando a algunos y provocando que otros deban adaptar su forma. Entre los primeros debemos destacar sin duda alguna al microrrelato, cuyas dimensiones parecen perfectas para la recepción que Internet implica. Los minicuentos de dimensión media han encontrado en los blogs un lugar idóneo para su difusión, ya que ocupan una extensión similar a la habitual en los posts. Es por ello que muchas bitácoras se han inundado de relatos hiperbreves de autores consagrados o de aficionados que quieren dar a conocer sus creaciones. La penúltima sensación en Internet, Twitter, con la imposición del límite de 140 caracteres, convierte muchos de los textos de los usuarios en aforismos y algunos de ellos se acercan, al proponer historias mínimas, a los microrrelatos más breves.

Esta es la última de las ubicaciones que ha encontrado el minicuento para su difusión, pero la más importante sigue siendo el libro. Es por ello que en el capítulo 3.3 quisimos realizar un repaso a la historia de la minificción hispánica y un censo de los principales libros del género. Creemos que, a pesar de que el enfoque central de nuestra tesis es teórico, éste debe siempre ir acompañado por un estudio diacrónico de la forma literaria estudiada. Por ello, consideramos muy importante el que a la postre sería el capítulo más largo de esta tesis. La propia preparación del mismo nos proporcionó una de las conclusiones sobre el tema que aquí vamos a exponer: la ausencia de una historia completa del microrrelato hispánico. Existen muchos y muy buenos artículos y libros que se ocupan de este tema, pero lo hacen siempre de un modo parcial. Referentes en el estudio del género como David Lagmanovich tienen acercamientos en los que se centran en los autores más destacados, obviando a otros cuya minificción no se considera canónica. En otros casos tenemos estudios de una gran profundidad, pero acotados a un país o a una época, como los ya citados de Valls y Ródenas o el que Francisca Nogueroles dedicó al microrrelato argentino (Nogueroles 2008a). Nuestro capítulo intentó recoger el máximo número posible de autores, así como analizar los principales libros de los escritores más destacados.

Esta historia del microrrelato nos invita a varias reflexiones sobre cada una de las tres épocas en las que dividíamos la trayectoria del género: antecedentes, formación y madurez. El principal problema que encontramos en la primera de ellas es la falta de

un estudio que espigue las revistas y los libros de la época en busca de antecedentes del minicuento. Existen, como en otras épocas, estudios parciales, como el realizado por Domingo Ródenas sobre el microrrelato español del primer tercio del siglo XX (Ródenas de Moya 2008a), que deben marcar el camino hacia un censo completo. En lo referente al estado del género en esta época, lo podemos definir como embrionario. Desde nuestra perspectiva actual, estos relatos hiperbreves *avant la lettre* adelantan algunos de los rasgos que hoy se consideran propios de la minificción. De todas formas, la distancia con la etapa de madurez y la ausencia de una conciencia de género provoca que al leerlos uno no tenga, salvo contadas ocasiones, la sensación de estar ante un minicuento. Ello no es óbice para que deban ser estudiados y considerados como un antecedente importantísimo en la formación del género.

Ésta se desarrollará en las décadas centrales del siglo XX a ambos lados del Atlántico y gracias a la labor de unos cuantos escritores de gran renombre. Por supuesto, no queremos afirmar que el resto de escritores que cultivaron en esta época los primeros microrrelatos tal y como los conocemos carezcan de importancia, pero en el caso de los autores canónicos se les suma un elemento definitorio para la evolución del género. Si escritores de la talla de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso o Juan José Arreola no hubieran escrito relatos hiperbreves, el efecto de imitación que provocaron en generaciones posteriores de narradores hispánicos sería menor y el género no sería lo que hoy es. Por lo tanto, podemos afirmar que los llamados “clásicos de la minificción” crearon un modelo de relato que, con los cambios que con posterioridad se irán produciendo, se convertirá en el moderno minicuento.

Sin embargo, esta generación adolece aún de dos factores que contribuirán decisivamente a que consideremos las décadas de los ochenta y los noventa como el inicio de la madurez del género. En primer lugar ninguno de los arriba citados tenía conciencia de estar ante una forma distinta, lo cual no es un inconveniente que merme la lectura de estos textos, pero sí su difusión como microrrelatos. Podemos imaginar la importancia que tendrían reflexiones de Julio Cortázar, por poner un ejemplo, sobre el minicuento, a la manera de las que dedicó al cuento literario. El otro factor que hace que en esta etapa clásica no se pueda considerar al género como totalmente desarrollado, al menos como hoy lo entendemos, es la ausencia de volúmenes unitarios. Carecemos, en la mayoría de los casos, de libros que los autores clásicos de la minificción dedicaran en exclusiva a recoger textos de este tipo. Por ello, tuvimos que espigar, en este capítulo 3.3, la obra narrativa de autores como Jorge Luis Borges, para realizar un censo

completo de sus minicuentos.

Cuando estos dos factores desaparecen y los autores, los editores, el público y la crítica toman conciencia de estar ante una forma literaria distinta, arranca la llamada época de madurez del género. No consideramos que estos condicionantes sean externos al propio texto, porque influyen directamente en la creación de los microrrelatos, confiriéndoles unidad a sus rasgos. Esto se da, dependiendo del país, desde los años setenta, ochenta o inicios de los noventa (en el caso de España, por ejemplo). En estas últimas décadas la situación del minicuento es totalmente diferente a las anteriores etapas de su evolución. Existe un número amplísimo y creciente de escritores que se dedican a la minificción, tanto en el caso de literatos consagrados como de principiantes que debutan con este género. Además, la relevancia social del microrrelato es cada vez mayor, lo que redundará en una amplia difusión en casi todos los países de habla hispana.

A la hora de realizar el repaso a los principales nombres de la minificción de esta última época afrontamos el problema opuesto a las etapas anteriores: de la escasez de libros con relatos hiperbreves pasábamos a una abundancia inabarcable. Países como Argentina, España, Venezuela o Colombia tienen, a día de hoy, una bibliografía amplísima de libros que incluyen este tipo de narraciones. Realizar un censo completo de todos los autores y volúmenes publicados es una tarea titánica, por lo que nos tuvimos que conformar con reseñar las obras más importantes que los especialistas de cada país citan. Aún así, intentamos recoger el mayor número posible de escritores y de obras pertenecientes al género en todos los países de habla hispana.

Un análisis de esta última sección del capítulo dedicado a la historia del género nos permite realizar varias reflexiones sobre el microrrelato. En primer lugar, debemos señalar la buena salud editorial de la que ha gozado en los últimos años, por la cantidad y la variedad de volúmenes que podemos leer. Otro aspecto que muestra que el género ha llegado a la madurez es la existencia de muchos libros que recogen únicamente minicuentos. Sigue existiendo, por la cercanía entre ambas formas, la tendencia a unir relatos hiperbreves y cuentos, pero al contrario de lo que sucedía en épocas anteriores, en ésta son abundantes los volúmenes que únicamente incluyen minificciones. Como ocurre con todos los géneros literarios, el microrrelato actual tiene también su propio canon, que establece a unos pocos autores como los referentes del género. Nombres como Ana María Shua, José María Merino, Fernando Iwasaki o Andrés Neuman, por citar sólo unos pocos, son habituales en las antologías y en los volúmenes críticos. Esta privilegiada posición los convierte en modelos, más recientes que los clásicos del

género, para las nuevas generaciones de autores. La existencia de escritores jóvenes que han publicado en las últimas décadas libros de minificción es cuantiosa y es una muestra más del buen estado de salud del género. Aunque aún es pronto para defenderlo, podemos percibir que estos autores noveles, que han llegado al microrrelato cuando éste es ya bien conocido por el público lector, poseen ideas distintas a los de autores más veteranos, lo que contribuirá a la necesaria evolución del género.

Otro de los factores que ha de ser beneficioso en un futuro tanto para el cultivo como para el estudio del minicuento es estrechar lazos con el género en otras lenguas. Actualmente uno de los tics más perniciosos para la crítica especializada es la casi ausencia de estudios de enfoque comparatista. Nosotros no hemos querido caer en este lapsus y hemos dedicado un capítulo a los microrrelatos escritos en idiomas distintos al nuestro. Este capítulo, el 3.4, no pretendía ser una historia universal de la minificción, algo que sobrepasa los límites del epígrafe, sino una llamada de atención de la necesidad de entender el minicuento como un fenómeno global.

En aquel epígrafe observábamos que no existe ninguna literatura en la que el cultivo de la minificción haya adquirido la importancia social que tiene en el ámbito hispánico. Esto se puede deber a que la mayoría de estos países carecen del apoyo necesario por parte de editoriales y lectores y de la atención de especialistas hacia esta forma narrativa. En muchas naciones encontramos microrrelatos similares a los nuestros, pero en todas ellas los ejemplos hallados no dejan de ser rarezas o, en el mejor de los casos, muestras de un fenómeno aún minoritario. En el capítulo 3.4 comenzamos estudiando el que sin duda es el idioma, tras el castellano, en el cual hay más minicuentos: el inglés. Existen en Inglaterra y, especialmente, en Estados Unidos el suficiente número de especialistas, antologías, revistas y autores para no tener que hacer un gran esfuerzo para encontrar minificciones. Sin embargo, no son muchos los libros dedicados al género, salvo las compilaciones, lo que sitúa el microrrelato en esta lengua un paso por detrás del español. En el resto de literaturas estudiadas, entre las que incluimos la gallega, la catalana y la vasca, nos encontrábamos con la casi ausencia de bibliografía crítica. Como ya hemos señalado antes, los límites de este capítulo lo sitúan lejos de ser la necesaria y aún por escribir historia universal de la minificción que demandábamos. Por ello, creemos que un estudio en profundidad de literaturas cercanas a la nuestra nos ofrecerá más ejemplos de microrrelatos que se unan a los pocos citados en nuestro trabajo.

Esta investigación puede partir de la ya abundante bibliografía teórica que sobre

la minificción existe en el ámbito hispánico. Las varias décadas de dedicación de especialistas de ambos lados del Atlántico a este fenómeno han deparado suficientes herramientas metodológicas para completar un estudio comparatista de mayor calado. Asimismo, nuestros estudios se deben beneficiar de las aportaciones teóricas que sobre el género han escrito críticos de otras culturas, especialmente los anglosajones. Esta influencia puede ser útil para apostar por perspectivas distintas que enriquezcan la nuestra y nos lleve a no caer en la repetición de los mismos tópicos sobre el género. Esto es lo que hemos intentado en nuestro monográfico, en el que se pueden ver varias referencias a especialistas y antólogos anglosajones de minificción.

Tras este capítulo entramos en la que realmente se puede considerar como la sección central de nuestra tesis doctoral: la dedicada al análisis teórico de las características del microrrelato contemporáneo escrito en castellano. En estas páginas seguiremos el mismo orden de los capítulos para ir ofreciendo, a modo de resumen, las principales conclusiones a las que llegamos en cada uno de ellos. El primero de los epígrafes, el 4.1, servía como introducción al resto, ya que en él explicábamos la metodología que seguiríamos en los siguientes apartados. Además de estos aspectos de índole más instrumental, abordábamos uno de los temas más polémicos de cualquier estudio literario: la elección de nuestro corpus de estudio. Ya defendimos en aquellas páginas que intentamos que las veinticinco obras seleccionadas cumplieran varios requisitos. En primer lugar, queríamos que fueran representativas de varios países y generaciones, lo que vendría acompañado también de una gran variedad en la manera de entender el género por parte de los autores. También señalábamos que, si bien el corpus era una elección personal, ésta se basaba en la importancia de los autores seleccionados en el mundo de la minificción. Esta relevancia es muy difícil de cuantificar, pero atendimos a su presencia en antologías y en volúmenes teóricos y a la importancia del escritor en la evolución del género por aportar una variante (por ejemplo, los articuentos de Millás) o por pertenecer a la generación más joven, que ha llegado al minicuento de una manera diferente (Orlando Romano).

Queremos volver a dejar claro que no consideramos a estos veinticinco libros como los mejores volúmenes publicados entre 1988 y 2008, lapso que abarca nuestro corpus, sino que pretendíamos realizar una selección lo más representativa posible. Nuestra intención no ha sido la de fijar un canon; creemos que esto es algo que aún no ha terminado de cuajar en la minificción, por el carácter aún reciente de la definición genérica del microrrelato. A pesar de ello, existen algunos autores, ya citados

anteriormente, cuya repercusión es muy importante, pero nos falta aún la perspectiva necesaria para fijar, como sí se ha hecho en relación a la época clásica del género, un canon.

Tras el capítulo dedicado a la metodología, el 4.2 abordaba algunos de los aspectos más polémicos de la minificción: la terminología, la narratividad, la brevedad y, sobre todo, el estatuto de género. A continuación recordaremos nuestra posición sobre cada uno de estos asuntos, resumiendo lo apuntado en el citado capítulo.

Mucho se ha escrito sobre si el microrrelato ha de ser considerado como un género literario o no. Los partidarios de la segunda opción apuestan mayoritariamente por definirlo como subgénero del cuento literario. Esgrimen, como principal razón para defender este argumento, la cercanía entre cuento y minicuento, que sólo se rompe, según esta perspectiva, por la hiperbrevedad de la minificción. El otro punto de vista, el mayoritario entre los especialistas según hemos constatado, confiere al relato hiperbreve la naturaleza de género literario; para ello cada crítico se basa en criterios distintos, pero coinciden en que son suficientes para emancipar al microrrelato del cuento.

Nuestra opinión era y es la de optar por definir al minicuento como género literario, por cumplir, desde nuestra perspectiva, una serie de requisitos suficientes para ser considerado como tal. En primer lugar, todos reconoceremos que la relevancia social del microrrelato es suficiente en la mayoría de los países de habla hispana como para ser identificado como una forma independiente por la mayoría de especialistas, autores y lectores. Creemos que definir esa “independencia” como género, subgénero o variante es cuestión de matices y de considerar o no que sus rasgos propios, aceptados hasta por los críticos más suspicaces, son suficientes para que posea un estatuto propio y no dependiente del cuento. Nosotros creemos que la propia formación de la minificción, en la que influyen otras formas además del cuento literario, la intensidad que demanda en sus tramas, la configuración de los personajes, el uso de las referencias extratextuales y, por qué no, su extrema brevedad, lo terminan de configurar como un género literario. De todas formas, creemos que esta etiqueta, tan polémica y cambiante en la historia de la Literatura, no es esencial para el estudio del microrrelato. Pensamos que el mero consenso de la inmensa mayoría de los especialistas al considerarlo como una forma narrativa con rasgos propios, dependiente o no del cuento, es importante para su desarrollo y su estudio. La perspectiva histórica y el futuro desarrollo de la minificción determinarán en los próximos años el estatuto de género del minicuento.

Si hemos huido de dogmatismos y le hemos restado trascendencia al debate

sobre el hecho de que el microrrelato sea un género o no, nuestra posición es firme y tajante en lo relativo a los dos siguientes aspectos tratados en este capítulo: la terminología y la narratividad. En cuanto al primero, hemos defendido a lo largo de todo nuestro monográfico que los debates sobre cuál es el término más adecuado para definir al género hace tiempo que quedaron superados. Nosotros optamos por elegir como óptimo el vocablo “microrrelato”, por tratarse del más aceptado socialmente, al menos en España, y por resumir con precisión los dos ingredientes básicos esta forma literaria: la hiperbrevedad y el carácter narrativo. Esto no es óbice para que aceptemos como sinónimos del anterior otros términos como “minicuento”, “minificción” o “relato hiperbreve”, que empleamos para evitar repeticiones. En cuanto a la narratividad, teóricamente tampoco cabe otro principio que el de definir como narrativo todo microrrelato. Decimos “teóricamente” porque hemos de reconocer que en la práctica existen muchos híbridos, una de las marcas del género, que difuminan sus argumentos. Aún así, para que un texto sea definido como minicuento hemos de exigirle que exista una trama, protagonizada por unos personajes y que se desarrolle en un lapso temporal.

El último de los conceptos de los que nos ocupábamos en este capítulo es, de nuevo, polémico; se trata de definir la extensión mínima y máxima del microrrelato. Por definición, toda minificción debe ser corta, entendido este rasgo en relación al género narrativo inmediatamente superior: el cuento. Si tenemos en cuenta que los cuentos, al menos en la cultura hispánica, suelen ocupar entre tres y cuatro páginas y una veintena, podemos considerar como relato hiperbreve todo aquel que no supera las dos páginas. Esta frontera es difusa, como la existente entre cuento y novela corta por ejemplo, y no existe unanimidad entre los especialistas. Nosotros hemos defendido las dos páginas a lo largo de nuestro estudio porque, tal y como hemos comprobado, los rasgos propios del minicuento dejan de cumplirse más allá de este límite. La intensidad y la concentración del argumento se pueden desarrollar en unas pocas líneas, pero cuando nos acercamos a las dos páginas el relato adquiere una naturaleza diferente. Este límite no es tajante, de hecho hemos incluido algunos textos más extensos en nuestro corpus, pero creemos que era necesario fijarlo para aplicar de una manera sencilla un criterio para seleccionar los textos según su extensión. En relación al otro extremo, la longitud mínima, lo único exigible es que se cumpla el criterio anteriormente citado: la narratividad. De nuevo, y debido al afán experimentador de muchos autores, el límite inferior del minicuento es reducido a la mínima expresión con frecuencia.

Tras ocuparnos de estos polémicos asuntos, el capítulo 4.3 se centró en un

aspecto mucho más concreto y que no despierta tantas suspicacias: los temas. La naturaleza hiperbreve del microrrelato lo hace tender hacia la unidad, necesaria para conseguir esa intensidad propia de esta forma literaria. Una manera que tienen los autores de lograr este anhelo es centrándose en un tema muy concreto. 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. Lo que diferencia realmente al microrrelato es la originalidad en el tratamiento de los mismos temas, que suelen enfocarse de manera parcial o esencializada por la propia naturaleza del género. Pocos minicuentos pueden disponer varios *topoi* distintos sobre los que vertebrar sus tramas; los autores optan por centrarse más bien en un aspecto original y concreto de algunos de los tópicos más habituales de los que se manejan en la literatura actual. Veamos cuáles son los más comunes, según lo comprobado en nuestro corpus de estudio.

La minificción es un género muy apegado a la realidad cotidiana, con escenarios urbanos y contemporáneos; por ello no es extraño que los autores utilicen argumentos relacionados con su propio oficio. Son muchos los minicuentos protagonizados por escritores o en los que el mundillo literario ocupa el centro de la trama. No estamos ante relatos metaficcionales, de los que nos ocuparemos más adelante, sino de textos con este tema tan bien conocido por los autores. También son habituales los microrrelatos de tema político, con diversas variantes. En algunos, el autor toma episodios de guerras pasadas o de dictaduras, mientras que en otros el protagonismo recae sobre los políticos. En todos ellos, y en otros centrados en militares o religiosos, subyace una fuerte carga satírica, punzante y directa gracias a la concisión del género. Un tercer tema que aparece de manera habitual es la familia y la infancia: terrenos abonados para que se desarrollen historias peregrinas partiendo de la más absoluta cotidianidad. Según constatamos en nuestro análisis, otros de los temas que los autores hispánicos de minificción manejan de manera habitual son la muerte, el sueño, el amor, el erotismo y el humor.

Algunos de los *topoi* arriba citados cruzan de manera transversal los minicuentos, convirtiéndose más que en temas en formas literarias. Este concepto fue el que protagonizó los siguientes tres capítulos de nuestra tesis, centrado cada uno de ellos en una de las formas de mayor importancia en el género: la intertextualidad, lo fantástico y la metaficción. Comenzaremos el repaso a las conclusiones que llegamos en cada uno de estos tres capítulos ocupándonos del primero de ellos, concepto fundamental en el estudio de la Literatura contemporánea y del microrrelato.

La intertextualidad se convirtió desde hace años en uno de los tótems del estudio de la minificción hispánica. No hay acercamiento general al género que no cite como uno de sus rasgos principales el uso de la intertextualidad e incluso, erróneamente desde nuestra perspectiva, como elemento definitorio de esta forma narrativa. Como pudimos comprobar en el capítulo dedicado a este tema, su presencia en los libros analizados es abrumadora; la mayoría de ellos utilizan la referencia a otras obras literarias que define a este mecanismo. Además, existe una amplísima variedad de maneras de realizar este diálogo con la tradición, que va desde la parodia más directa al homenaje más sutil. Las fuentes que con mayor frecuencia se convierten en hipotextos son, como es lógico, aquellos más conocidos por los lectores hispánicos: el cuento popular, el *Quijote*, la *Biblia* y la mitología clásica. Asimismo, constatábamos diversas variantes en el uso de la intertextualidad, entre la que destacaba la no literaria.

El abundantísimo empleo de este mecanismo literario se entiende por los rasgos definitorios del propio microrrelato; la concisión exige que el autor escriba sólo lo necesario y si puede compartir datos con el lector sin explicitarlos en el texto (hecho que ocurre con la intertextualidad) se abren grandes posibilidades para la creación de minicuentos. Además, las referencias culturales casan perfectamente con un género que exige un lector avezado y la parodia con el afán experimentador y desprejuiciado que también caracterizan a la minificción. De todas formas, hemos podido constatar que el uso de la intertextualidad se ha convertido en algunos casos en un abuso que puede llegar a aburrir al lector. En algunos escritores de generaciones más jóvenes, en nuestro corpus Orlando Romano, se percibe cierto desapego hacia este mecanismo tan relacionado con el microrrelato.

Con la siguiente de las formas estudiadas, lo fantástico, pasa justo lo contrario que con la intertextualidad: apenas ha merecido la atención de los especialistas en minificción. Esto se debe a que quizás exista una menor tendencia hacia esta forma en el microrrelato hispánico. Sin embargo, en países como España existe un corpus bastante amplio de relatos hiperbreves que condensan las características de lo fantástico en unas pocas líneas, tal y como ha estudiado Ana Casas (Casas 2008). En nuestro corpus encontramos también una amplia y variada presencia de algunos de los tópicos que con mayor frecuencia se han asociado a esta forma. Como ocurre con otros rasgos, la presencia de lo fantástico en los veinticinco volúmenes analizados es muy variable. Mientras que en títulos como *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki es habitual encontrar minicuentos de este tipo, en otros volúmenes son pocos los relatos fantásticos que

encontramos.

El análisis de este tipo de minificciones de nuestro corpus nos muestra la variedad de los tópicos asociados a esta forma que manejan nuestros autores. Entre los que con mayor frecuencia aparecen están el doble (con múltiples variantes), los relacionados con la muerte (zombis, muertos que vuelven de ultratumba, etc.), la mezcla siniestra del sueño y la vigilia o la animación de objetos y partes del cuerpo que adquieren independencia. La presencia de estos y otros tópicos entroncan con la estrecha relación, ejemplificada también en la abundante utilización de la intertextualidad, que se suele establecer entre los microrrelatos y la tradición literaria. Los autores de minificción son conscientes de las posibilidades narrativas de todos estos tópicos y los adaptan a la brevedad extrema del género.

Lo fantástico en el minicuento se puede ubicar sin duda alguna dentro de la tendencia más moderna de esta forma literaria, definida por autores como Jaime Alazraki como “neofantástica” (Alazraki 2001: 276). Los escritores de microrrelatos no ansían provocar miedo en sus lectores, sino inducirles hacia un estado de temor o incluso sorpresa por el giro *contra natura* del argumento. Se valen para ello de los tópicos antes citados que suponen una transgresión de la realidad partiendo de lo cotidiano, otro de los ingredientes habituales de la minificción.

La tercera de las formas transversales a las que dedicamos el apartado 4.4 de nuestro monográfico es la metaficción. Definida como la “ficción dentro de la ficción”, esta forma es, de las tres citadas, la que menor presencia posee en nuestro corpus de análisis. Esto no significa que carezca de importancia en la configuración del género, sino que ésta es menor que la de lo fantástico o, especialmente, la de la intertextualidad. Si las dos formas anteriores se enmarcaban dentro del gusto del minicuento por el diálogo con la tradición, la presencia de la metaficción se relaciona con otro rasgo definitorio de nuestro género: el gusto por el juego con el lenguaje y con la trama.

Como ocurría con las otras dos formas, la metaficción aparece en el microrrelato con muchas variantes que juegan con las distintas posibilidades que ofrece el borrar los límites entre realidad y ficción en el relato. Entre las formas de aparecer la metaficción en los minicuentos hay algunas que se relacionan con la independencia de los personajes, otras reflexionan sobre la creación del propio texto, mientras que un último grupo se dirige directamente al lector, que se convierte en receptor intradieгético con el que el narrador dialoga. Todas estas variantes responden al ya citado gusto del relato hiperbreve por el aspecto lúdico de la Literatura y al hecho de que el microrrelato sea,

en cierta manera, un género de “escritores para escritores”. Este rasgo, no excluyente ni mucho menos, se observa en estos juegos metaficcionales y en la habitual presencia de literatos entre los protagonistas de los minicuentos.

Tras ocuparnos de estas tres formas intermedias y transversales, dedicamos los siguientes capítulos de nuestra tesis al análisis de los rasgos discursivos del microrrelato. Es éste epígrafe, el 4.5, el más extenso de nuestro monográfico y el más variado, ya que incluye 6 capítulos sobre otros tantos aspectos relevantes de nuestro género. Comenzamos con el estudio del título en un capítulo cuyas conclusiones más importantes vamos a resumir a continuación.

La extrema brevedad del minicuento implica, como venimos defendiendo, cambios en muchos de sus elementos con respecto a otros géneros narrativos. La tendencia a la concisión del microrrelato implica que todo elemento que aparezca en él adquiera una importancia mayor que en otras formas similares. Esto se cumple también con los paratextos, que a menudo completan o incluso aclaran argumentos caracterizados por su ambigüedad. A pesar de esta importancia, los especialistas en minificción apenas se han ocupado del título, más allá de citar su relevancia para la comprensión del texto.

En la tipología que ofrecíamos en nuestro capítulo dedicado a los paratextos agrupábamos los títulos de nuestro corpus según los rasgos más habituales encontrados en nuestro análisis. Observábamos la importancia que poseen los títulos en los microrrelatos intertextuales, cuya referencia a una fuente concreta está a veces aclarada por el paratexto. También veíamos una tendencia a definir al personaje protagonista, que en el minicuento suele ser uno sólo y suele funcionar como eje de la trama. Otro tipo, bastante peculiar, que citábamos era aquel que reproducía una frase que luego se repetía en el texto; llamábamos a esta clase de título catafórico. Esta tendencia es un ejemplo de la importancia que posee el nivel discursivo en los minicuentos, algo que se suele olvidar en el análisis de otros tipos de géneros narrativos.

Tras observar la importancia del título, los siguientes dos elementos que analizamos son el inicio y el final. Se trata de dos partes de las minificciones estrechamente relacionadas entre sí, por eso las estudiamos en el mismo capítulo, y con el título. De nuevo, la extrema brevedad del microrrelato implica que tanto el inicio como la conclusión posean rasgos distintivos. En lo que se refiere al primero, es un lugar común para la crítica especializada señalar que los minicuentos suelen comenzar con un inicio *in media res*. En el análisis de nuestro corpus hemos notado esta

preponderancia, lógica por la inmediatez del género, pero también encontramos otras maneras de comenzar el relato como el inicio *ab ovo* o la presencia de una mínima introducción contextualizadora.

Algo similar ocurre con los finales, en los que hemos constatado la presencia abrumadora del rasgo que con mayor frecuencia se le adjudica en los estudios sobre minificción: la sorpresa. Este tipo de minicuentos, cuya trama ofrece justo al final un giro brusco, entronca con la búsqueda de la originalidad y de llamar la atención al lector tan propios del género. Sin embargo, el uso abusivo de la sorpresa puede ser contraproducente para la consecución de ese fin; el receptor puede acostumbrarse, tras varios minicuentos sorprendidos, a ese efecto y éste puede perder su fuerza. Además de este tipo de final, muy abundante y que aparece con diversas variantes, en nuestro análisis señalamos otros tipos de conclusiones menos habituales como el final pre o postclimático y el abierto.

A pesar de estudiarlos, por su relevancia en las minificciones, en un capítulo independiente, tanto el inicio como el final no se entiende sino como partes de la trama del relato. Ambos, por la extrema brevedad de nuestro género, ocupan una parte mayor del texto, pero son siempre una apertura y una conclusión de la exposición de la diégesis en el minicuento. Por ello, tras analizar el inicio y el final, el siguiente capítulo de nuestro monográfico estaba dedicado a la trama y a la estructuración de la misma en la minificción contemporánea. Al igual que ocurre con el resto de elementos discursivos, comenzamos con una introducción teórica tras la cual analizamos este elemento en nuestro corpus. Ahora vamos a tratar de resumir los principales aspectos que apuntamos en ese capítulo 4.5.3.

Como venimos señalando a lo largo de todo este apartado de nuestra tesis, la naturaleza hiperbreve del microrrelato impone algunos cambios en los elementos discursivos del género con respecto a otras formas narrativas. En lo referente a la trama, lo más llamativo en la minificción es el proceso de “esencialización” que sufre; como ocurre con otros elementos analizados, el argumento de los minicuentos adelgaza de tal forma que se queda en lo esencial. Este proceso no debe implicar nunca la eliminación de los ingredientes básicos de toda narración: personajes, espacio, paso del tiempo y, en lo referente a la trama, un conflicto. Es este rasgo el que jamás falta en los microrrelatos por muy breves que sean: existe un cambio o modificación de algún aspecto de la vida de los personajes que les afecta de alguna de las múltiples formas posibles.

En cuanto a la estructuración de esta trama tan reducida, observamos, al

contrario de lo que se podría esperar, un uso abundante de formas muy definidas de organizar la fábula. Así, en nuestro corpus son bastantes frecuentes las estructuras circulares o en espiral, aquellas basadas en repeticiones o las que someten el argumento a cualquier tipo de gradación de sus elementos. Tenemos, a pesar de la mínima extensión de este tipo de narraciones, tramas en las que se pueden discernir claramente varias partes en su evolución. Un ejemplo de ello lo tenemos en el ya citado gusto por el final impactante, que suele chocar con una parte central bastante diferenciada. Se suele decir que la estructura trifásica (presentación, nudo y desenlace) desaparece en la minificción; desde nuestro punto de vista, y como defendimos en el capítulo dedicado a este tema, no creemos que en todos los minicuentos se destierre esta estructura, aunque observamos que en muchos de ellos alguna una de las tres secciones ha sufrido una reducción a su mínima expresión.

Toda trama es, por definición, el planteamiento y la evolución de un conflicto que afecta a uno o a varios personajes. No podemos entender el análisis de un género narrativo sin dedicarle una parte importante a este ingrediente esencial en todo relato. Nuestro capítulo sobre los personajes, el 4.5.4, nos ofreció una serie de conclusiones que ahora queremos recuperar brevemente.

Lo primero que allí dejamos claro y que aquí queremos repetir es la necesidad de que haya personajes para que un texto breve se pueda considerar narrativo. Sólo así, teniendo una trama protagonizada por unos roles, estaremos ante un microrrelato. Como ocurre con otros de los elementos esenciales, el tiempo y el argumento, a menudo los personajes están casi diluidos; de todas formas, en este tipo de minificciones experimentales siempre subyace un protagonista. En cuanto a los rasgos de los personajes en los relatos hiperbreves, debemos citar, en primer lugar, su lógica escasez, especialmente en lo relativo a los secundarios. Si una novela o incluso un cuento puede estar poblado de roles con una función accesorio, en el microrrelato estos apenas aparecen, y sólo lo hacen cuando son imprescindibles. Cuando encontramos un número amplio de personajes, varios de ellos suelen tener el mismo papel, constituyendo así roles colectivos.

Otro rasgo relacionado con el personaje en la minificción, y que viene marcado por la extrema brevedad del género, es la incapacidad de los narradores de describir de manera profunda a los protagonistas. No tienen estos la profundidad psicológica de los de algunas novelas, y se echa mano de diversos mecanismos para lograr la concisión en su configuración. En primer lugar, muchos personajes están tomados de otros textos,

produciéndose así un tipo de intertextualidad. También son habituales los estereotipos o los personajes que aparecen emparejados o relacionados entre sí por su jerarquía, trabajo o parentesco. Por último, queremos recordar que las peculiaridades de algunos protagonistas centran a veces, en lugar de sus propias acciones, unos microrrelatos que hemos bautizado, dentro la tipología que más tarde repasaremos, como “de personaje”.

Siguiendo con los ingredientes básicos de toda narración, y por extensión de todo minicuento, en el siguiente capítulo de nuestra tesis analizamos los mecanismos temporales más importantes y la configuración del espacio en el género. Del primero podemos destacar dos conclusiones por encima del resto, una habitual en la bibliografía teórica sobre la minificción y otra, creemos, más original. En los estudios del microrrelato se suele aludir a la elipsis como elemento consustancial al género, entendida tanto desde el punto de vista temporal como, sobre todo, el estilístico. En nuestro corpus hemos podido constatar la utilidad de la eliminación en el relato hiperbreve de los lapsos temporales que no poseen especial relevancia para la trama. Este gusto por la elipsis se relaciona con la tendencia a ubicar la acción en un tiempo breve y concreto. La otra conclusión importante que queremos rescatar de la parte dedicada al tiempo en la minificción es el constante uso que los narradores hacen del relato iterativo. Este mecanismo, citar una vez lo que se repite varias veces, entronca con el gusto de los autores de microrrelato por centrarse en un episodio aparentemente normal pero que posee, a veces por esa repetición a la que acabamos de aludir, múltiples implicaciones.

El análisis del espacio no nos llevó a conclusiones tan interesantes como el del tiempo, pero no queremos dejar de señalar algunas de las citadas en el capítulo 4.5.5. En primer lugar, debemos señalar que la minificción hispánica contemporánea tiende a la utilización de espacios cerrados y urbanos; a veces estos dos tipos se mezclan en lugares muy frecuentes en nuestro corpus como los aviones, el metro o el interior de un edificio de viviendas. Otro aspecto importante, en relación al espacio, es la escasa configuración que del mismo existe en los minicuentos. Al contrario de lo que puede ocurrir en géneros más extensos, en el microrrelato apenas tenemos descripciones de lugares y sólo se realizan cuando son absolutamente necesarias. La mayoría de las veces el autor se conforma con un par de pinceladas que nos describen espacios genéricos y sin ninguna identidad.

Como estamos comprobando, la concisión es uno de los ingredientes básicos del minicuento y afecta a la configuración de todos los aspectos repasados hasta ahora. Sin

embargo, es en el estilo, el tema del último de los epígrafes del apartado 4.5, donde con mayor claridad se ve esta tendencia intrínseca al microrrelato. Si los autores componen un texto con la idea clara de que no puede sobrar ningún personaje, de que todo giro de la acción debe estar justificado y de que ha de describir el espacio de manera sutil, no se entendería que el estilo empleado fuera recargado.

Esta ausencia de profusión es la que marca, de manera general, el lenguaje de las minificciones, pero en este capítulo, el 4.5.6, quisimos detenernos también en algunos rasgos discursivos más concretos. En primer lugar analizamos a los narradores, cuya variedad estaba relacionada con la necesidad del autor de utilizar de un tipo u otro. Por ejemplo, algunos finales sorprendentes sólo funcionan bien con un narrador intradieético. En cuanto a los diálogos, observábamos su escasez, salvo en un tipo de microrrelato cercano al teatro. El lenguaje se caracteriza, en consonancia con la naturaleza polisémica del género, por su alta densidad semántica; son habituales los juegos de palabras o los neologismos. Este hecho se puede relacionar también con la abundancia, sobre todo al tratarse de un género narrativo, de figuras retóricas. Otro de los rasgos que analizamos en este capítulo es la elipsis, que pusimos en relación con lo defendido en un apartado posterior: la necesidad de un lector avezado.

Con el capítulo dedicado al lenguaje cerramos el epígrafe más amplio de nuestro análisis: el dedicado a los rasgos discursivos de la minificción. Para lograr que el estudio del microrrelato contemporáneo fuera lo más amplio posible, quisimos dedicar dos capítulos a las características pragmáticas del género. El primero de ellos, el 4.6.1, se centró en la cotextualidad, que definimos como la relación entre los minicuentos pertenecientes al mismo volumen. En este capítulo partimos de una premisa que, a priori, puede parecer paradójica: los microrrelatos de un libro son textos independientes, pero, a menudo, poseen una estrecha relación entre sí. En las próximas líneas vamos a explicar esta afirmación y el resto de rasgos cotextuales del género.

A pesar de lo que algunos antólogos han defendido, creemos que el minicuento es en sí mismo un texto independiente, no un fragmento desgajado de otro texto mayor. Ello no debe ser óbice para reconocer que los autores crean relaciones intertextuales entre los microrrelatos de un mismo volumen. Algunas de estas coincidencias no van más allá de la repetición de un personaje o de un espacio, pero otras convierten a los relatos hiperbreves en parte de un conjunto, serie fractal según la terminología de Lauro Zavala. La razón de estas frecuentes relaciones cotextuales que se establecen en el minicuento es la propia naturaleza del género: la extrema concisión hace que los autores

valoren el poder “reutilizar” contextos o personajes ya explicados en otros relatos anteriores.

Si la hiperbrevedad del microrrelato influye en su configuración discursiva, es lógico que también mediatice su recepción. Todo género impone una lectura distinta, relacionada directamente con el tipo de historia que narra y con su extensión. La extrema concisión del minicuento hace que su recepción sea breve, en cuanto al tiempo que ocupa, pero que, a su vez, sea lenta. La concentración argumental y la naturaleza elíptica de las minificciones exigen una atención extrema en el lector, que a menudo necesita de una segunda lectura para captar todos los detalles que el autor ha incluido en el texto. Esta segunda recepción es más necesaria en los frecuentes microrrelatos con golpe de efecto final o en los intertextuales.

La otra característica básica del lector modelo del microrrelato es su colaboración con el autor. En pocos géneros la noción de “escritor” es tan acertada como en éste, por mor de algunos de los rasgos antes citados que exigen un receptor activo. Además de las frecuentes referencias intertextuales y del carácter elíptico del género, la brevedad del minicuento dificulta la *epojé*, tal y como analizamos en el capítulo 4.6.2 siguiendo a Domingo Ródenas, por lo que la exigencia de ese receptor activo es aún mayor. Todos estos rasgos no sólo configuran al lector ideal que acabamos de definir, sino también a un autor capaz de lograr el equilibrio entre la concisión (no decir demasiado) y lo inteligible (que el lector entienda el texto).

En el último capítulo de la parte central de nuestra tesis ofrecimos una tipología del microrrelato. Este trabajo tiene una doble vertiente: por un lado queremos aglutinar en unos pocos tipos los principales rasgos que definen a las minificciones, después de haberlas analizado en los capítulos precedentes; por otro lado, esperamos que esta tipología sea de utilidad para otros especialistas que se acerquen al estudio del género. No vamos a explicar aquí cada una de las nueve categorías, ya lo hicimos en el capítulo 4.7, pero sí queremos reproducir nuestra tipología. Los nueve tipos analizados son: el minicuento fantástico, el metaliterario, el intertextual, la intertextualidad no literaria, el microrrelato lírico, el ensayístico, el teatral, el minicuento “de personaje” y el rupturista. Con esta taxonomía no pretendemos imponer unas categorías inamovibles ni definitivas, sino tan sólo ofrecer un muestrario de las principales variantes que hemos encontrado en nuestro corpus de estudio.

Este capítulo dedicado a la tipología finiquitaba el análisis de la minificción hispánica contemporánea que realizamos en nuestra tesis doctoral. En estas páginas

hemos querido recoger las principales conclusiones que llegamos en nuestro estudio para que el lector posea una visión global del mismo. Con estas líneas finalizamos nuestro monográfico sobre el microrrelato, un género que posee una sólida trayectoria, una enorme vigencia en nuestros días y al que auguramos un gran desarrollo en el futuro.

5.1. SUMMARY AND CONCLUSIONS

“El microrrelato hispánico (1988-2008): Teoría y análisis” aims to explore a new genre in Hispanic Literature: the short stories or microfiction. Obviously, this is not the first time this genre has been examined, so this research follows previous lines of investigation. However, I have tried to offer a different point of view. For this purpose, I have introduced a double perspective in my study; first, I have studied previous critical reviews, and second, I have developed my own viewpoint in relation to the short short story.

My dissertation comprises two parts. The first one focuses on the history of the genre, and includes several chapters. The second and most important part of my dissertation is the study of the contemporary short short story in Hispanic literature. This is a theoretical section in which I analyze twenty-five microfiction books. Being closely interrelated, both sections are completely significant. Thus I will summarize the main conclusions that can be drawn from each of them.

Before studying the history of the Hispanic short short story, I examined the main theories concerning this genre, since I assume it is very important to be acquainted with the previous studies on the subject of any study. Besides, microfiction has already been studied for a few years, and it is possible to access and read most of the existing theoretical literature on this subject matter. After an overview on previous approaches, my dissertation synthesizes the history of the Hispanic short short story. The first chapter of this part focuses on the literary genres similar to microfiction. I have studied short genres like the fable, the prose poem or “greguería”, and examined their connections to microfiction. Obviously, the closest literary genres are the narratives and, in particular, the story.

The next chapter of my dissertation is aimed at showing how the short short story has been published and made accessible to readers throughout time. As pointed out in this section, the extreme shortness of this genre has often resulted in the publication of micro-stories in anthologies, which has been crucial in the development of the short short story. From the beginning of the short short story history, which starts with *Cuentos breves y extraordinarios*, compiled by Borges and Bioy Casares, the microfiction anthologies have played a very important role in the publication of these short short fictions. In addition, magazines, blogs and

papers have also been appropriate media to publish Microfictions of all kinds.

The third chapter is the main one in this section about the history of Hispanic short short story. Its central purpose is to review the most important books and authors in the history of this genre. The first problem I had to solve was related to the date in which this narrative form appeared. As far as my study is concerned, microfiction emerged as a development of the story and the prose poem, two nineteenth-century genres. Therefore, it is possible to date the beginning of the history of microfiction in the early twentieth century. Another major problem was to separate the history of the genre in several sections. I think that the short short story developed in different ways in the different stages of its history and, consequently, I decided to propose three different stages or periods.

The first stage took place in the forties, which provided the genre with the background we know today. At this time writers like Rubén Darío, Macedonio Fernández and Ramón Gómez de la Serna write several texts close to the short short stories. The second stage extends from the fifties to the seventies, when the usual microfiction format is created. Several important books are published in these decades and the short short story starts to be developed by authors such as Borges, Cortazar, Monterroso and Max Aub. Nonetheless, only within the third stage of the history of this genre, from the seventies or eighties to the present, the short short story reaches its full development. In these decades, numerous writers and readers from Spain and America discover this sort of narrative.

This chapter, one of the most important parts of my dissertation, shows the large number of short short story books that can be found in Hispanic literature. Furthermore, I have found out that many authors from countries like Argentina, Colombia and Spain have written microfiction. In recent decades, the popularity of this genre has increased, and there are many young writers who devote their talent to the short short story nowadays.

After this history of Hispanic microfiction, I have included a chapter on the genre in other languages. I believe it is very important to know the context of any literary form in order to understand it correctly; hence it is necessary to study its development in other countries. This chapter aims to show that it is in Hispanic literature where this genre has reached the highest level of maturity, which does not mean that we cannot find micro-stories in other languages. It is possible to find microfiction anthologies in countries like the United States or Brazil, as well as

Japan, Italy or France. In any of the mentioned countries, the short short story is as important as in Hispanic literature.

This chapter concludes the first section of the dissertation, the part devoted to the history of this genre. At this point begins the central section of our research: the theoretical study of the microfiction. The first chapter of this section dips into the methodology I have used in my analysis. The main purpose of this chapter is to elucidate the criteria I have followed to select the books I have decided to study, the corpus. First, my selection is related to time: all the books analysed have been published from 1988 to 2008. I think it is an extended period and in which the short short story has already been developed. Second, I have selected twenty-five writers from different countries and generations, because I think that twenty-five books are enough to carry out a rigorous research.

After introducing my methodology, I have approached one of the most controversial subjects in the study of microfiction: the concept of genre. This concept depends on the historical and cultural context. Every specialist has his or her own opinion about whether the short short story is a genre or not. For many of them, the microfiction is a kind of literary story, while other experts think that this is a literary genre. As I see it, the short short story can be considered a genre because it has its own characteristics. In addition to its shortness, the microfiction requires to be read and written in a way that makes it different from the literary story.

This chapter also discusses other important topics in the study of microfiction. I suggest that the short short story is always a narrative text, since the texts belonging to this genre always aim to tell a story. This is the main difference between the short short story and the prose poem. Another important aspect to mention is its shortness, which is its main characteristic. From my point of view, this aspect does not imply that every short text can be considered a microfiction. Only short texts that are also narrative can be considered micro-stories. Finally, the last subject discussed in this chapter is the terminology. I would say that the most appropriate term in Spanish is "microrrelato", but other words like "minicuento" or "minificción" can be used as synonyms.

As I have argued, the short short story is a narrative genre; therefore it can be related to a great variety of narrative topics. In my next chapter I review the most common themes in microfiction. My analysis concludes that microfiction

does not work very different with respect to other narrative genres. The authors of short short stories show great interest in topics that are very similar to those appearing in any literary story. The only difference is that microfiction is more concrete in dealing with these topics, because of its shortness.

After studying the main topics, I have written three chapters on what we call "intermediate forms". These intermediate forms are transversal characteristics of the short short story; in other words, items that appear in different parts of the text: the structure, style, topics, etc. The first of these intermediate forms that I have studied is the most important one: intertextuality, which refers to diverse references to other literary works, characters or topics. This resource is very common in contemporary literature, but it has even more significance in the short short story. This is because the authors of microfictions take the reader's knowledge into consideration in order to make their texts as short as possible, as well as understandable to the reader. For this reason it is very common to find intertextual references to works as well-known as the Bible or Don Quixote in the Hispanic microfiction.

The other two intermediate forms, metafiction and the fantastic are less used in microfiction. The fantastic has a very variable presence in the books of this corpus. Its use is mainly related to the surprise ending, which is a very typical element in microfiction. In addition, the fantastic is related to daily life, another common theme in this genre. Metafiction is the least important of the three intermediate forms that I have referred to before. The metafictional microstories found in this corpus can be related to the playful nature of the genre. Wordplay and narrative tricks are very common in minifiction because of its youth and shortness.

After studying the intermediate forms in microfiction, my dissertation focuses on style and discursive characteristics of this genre. This section is the largest and most varied of my work. It comprises six chapters. The first of these chapters deals with one of the most important aspects of literary texts: the title. However, in my opinion, there is not enough theoretical literature regarding this topic. The shortness of microfiction increases the importance of the title, in comparison with other genres. There are many microfictions whose plot is unclear; in such cases, the title provides the readers with certain clues, allowing them to understand the text better. There are many types of titles in microfiction. Some of

them have an intertextual reference, while others define the protagonist of the story. There is also a type of title, called "cataphoric", which is repeated at end of the text as a part of the story. In any case, it is necessary to highlight the importance of this paratext in microfiction.

The title of the short short story is closely related to the beginning and end of text. Microfiction is a very short literary genre, so both the title and the narrative text are crucial to conform the story. The beginning of the short short story has to introduce the reader directly in the middle of the story, because of the shortness of this kind of stories. This aspect makes the most common kind of beginning in microfiction be "in medias res". The end of the story is closely related to the beginning and many micro-stories have circular arguments. In addition to this feature, the most common end in this genre is the surprising conclusion. The author writes a story that ends in a way different from what the reader thought. This is very useful in a genre as short as the microfiction, but if this mechanism is used too much the surprise may disappear.

As abovementioned, one of the most common narrative structures in microfiction is the circular one. The plot of the short short story has to have a strong internal structure, which makes the reader perceive the text as a unit. Another necessary feature in the plot is that this should contain only the indispensable elements. The shortness of the microfiction obliges the author to reduce the story to a minimum, but the plot always requires characters and conflict. The characters conform another important element in any narrative genre. They also have their own characteristics in the short short story. Its shortness makes it difficult to introduce many characters, so all of them play an important role in the development of the plot. Most of the short short story characters are protagonists; there are few secondary characters. Another very important feature is that the characters often appear in pairs. It is usual to find a married couple or a father and son or a boss and his subordinate starring in a short short story. Couples are very useful for writers because each member plays a very specific role that the reader easily recognizes.

The shortness of this literary genre causes the search for the essence of which we have already noted. This feature also determines space and time. There is usually only one space that the narrator describes very briefly. The time is marked by the use of ellipses and iterative time. The ellipsis means that the author

removes all the elements that are not absolutely essential to the plot. The iterative time is meant to describe once of what happened several times. This type of narrative time is very useful for microfiction because it makes the facts once they have further implications. The ellipsis is also very important in the last feature of the short short story analysed in this chapter: style. Authors should only use the words necessary to the plot to be understood by the reader. The short short story is a genre in which every word counts.

Besides, my dissertation does not only deal with how the short short story is written but it also approaches the way in which it is read. First, we have studied the concept of "cotextualidad" or the relationship between the texts of a microfiction book. The authors usually repeat elements such as characters or spaces in several texts. Sometimes the connections between different micro-stories are very evident, and the writer creates a series of stories. Lauro Zavala calls these texts "fractal series." In order to be understood and due to its shortness, this genre needs the reader's attention and effort. Therefore the microfiction reader needs to develop two basic abilities. First, the reader must have an active attitude to fill the gaps appearing in the text. Second, the microfiction reader requires some experience as a reader, for example to understand the intertextual texts. In my view, these pragmatic features also define the short short story as an independent genre.

In the last chapter of this part of my dissertation I have designed a typology of microfictions that I consider useful to summarize its main features. This typology consists of nine types of short short stories. Four of these nine types are related to the intermediate forms: the fantastic, metafiction, intertextuality and non-literary intertextuality. The other three show influence of other literary genres: poetry, essay and drama. The eighth type concerns the lives of characters, and the last one is the one that breaks any narrative rule.

To conclude, the main objective of my dissertation is to analyze the contemporary microfiction written in Spanish in order to show that it deserves to be considered an independent and important genre in the Hispanic literature of the last decades. There is still much to do in this area; for example, it would be interesting to carry out a deeper exploration of the short short story in other languages.

6. BIBLIOGRAFÍA

CORPUS ANALIZADO

- APARICIO, Juan Pedro (2006), *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma.
- BARROS, Pía (2006), *Llamadas perdidas*, Barcelona, Thule.
- BRITTO GARCÍA, Luis (2004), *Andanada*, Barcelona, Thule.
- DENEVI, Marco (2005), *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Barcelona, Thule.
- 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.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (2005), *Las huellas del equilibrista*, Palencia, Menoscuarto.
- GUEDEA, Rogelio (2004), *Del aire al aire*, Barcelona: Thule.
- IBÁÑEZ, Andrés (2008), *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*, Madrid, Impedimenta.
- IWASAKI, Fernando (2004), *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (2005), *El hombre de los pies perdidos*, Barcelona, Thule.
- Lagmanovich, David (2007), *Los cuatro elementos*, Palencia, Menoscuarto.
- MERINO, José María (2007), *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- MILLÁS, Juan José (2000), *Articuentos*, Madrid, Suma de letras.
- NAVARRO, Hipólito G. (2000), *Los tigres albinos*, Valencia, Pre-textos.
- NEUMAN, Andrés (2000), *El que espera*, Barcelona, Anagrama.
- OLGOSO, Ángel (2007), *Astrolabio*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- OTXOA, Julia (2006), *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto.
- ROAS, David (2007), *Horrores cotidianos*, Palencia, Menoscuarto.
- ROMANO, Orlando (2008), *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves*, Morón, Macedonia.
- SHUA, Ana María (2007), *Casa de geishas*, Barcelona, Thule.
- TOMEIO, Javier (1996), *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama.
- VALENZUELA, Luisa (2008), *Juego de villanos*, Barcelona, Thule.
- VIQUE, Fabián (2006), *La vida misma y otras minificciones*, Belgrado, Instituto Cervantes. Edición digital.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACEBO IBÁÑEZ, Enrique del (2008), “Postmodernidad y microrrelato. Hacia nuevas representaciones sobre el espacio y el tiempo”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- ADAM, Jean-Michel (2002), *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan.
- ALBERT GALERA, Josefina (1990), “El texto, lugar de encuentro de la semiótica”, *Estudios de lingüística*, 6, pp. 89-106.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2001-2003), “Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento)”, *Tropelías*, 12-14, pp. 5-12.
- _____ (2009a), “Teoría de la narración breve de Andrés Neuman (estudio narratológico)”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 313-330.
- _____ (2009b), “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, *Espéculo*, 42. (Versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html>)
- ALAZRAKI, Jaime (2001), “¿Qué es lo neofantástico?”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 265-282.
- ALONSO, Rosario & DE LA PEÑA, María Vega (2004), “Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 95-106.
- ALONSO VALERO, Encarna (2007), “Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana”, en GARCÍA LORCA, Federico, *Pez, astro y gafas*, Palencia, Menoscuarto, pp. 9-27.
- ALTISENT, Marta (2007), “El microrrelato a la zaga de la prensa y viceversa. Relectura de *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp.95-115.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar.

- _____ (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1994), “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, 11, pp. 69-82.
- _____ (1995), “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias”, en FRÖHLICHER, Peter & GÜNTER, Georges (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1995. pp. 87-102.
- _____ (1997), “El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar”, *Lucanor*, 14, pp. 131-154.
- _____ (2001), “Tendencias del microrrelato español”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 659-673
- _____ (2004), “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 179-190.
- _____ (2005a), “Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas”, *Ínsula*, 703-704, pp. 25-28.
- _____ (2005b), “Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina & Julia Otxoa)”, en CÁCERES, Andrés & MORALES, Eddie (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, pp. 83-110.
- _____ (2007), “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 11-39.
- _____ (2008a), “Los nanocuentos de José María Merino. Claves de lectura.”, *Ínsula*, 741, pp. 31-35.
- _____ (2008b), “Prólogo”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 11-21.
- _____ (2008c), “El universo iconotextual de José María Merino: *Cuentos del libro de la noche*”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 371-396.
- _____ (2008d), “Nomenclatura y estatuto genérico en el microrrelato”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- _____ (2010), “La obra breve de Javier Tomeo”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *Cuadernos de narrativa. Javier Tomeo*, Madrid,

- Arco/Libros, pp. 119-141.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio (eds.) (2008), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- ANTILLANO, Laura (2004), “Los cuentos cortos de Alfredo Armas Alfonzo: entre ángeles y fantasmas”, en NOGUEROL, Francisca, *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 191-197.
- ARELLANO, José Eduardo (ed.) (2004), *Minificciones de Nicaragua: brevísima antología*, Managua, Academia Nicaragüense de la lengua española.
- ARENAS, Braulio (1977), “Cuentos Cortos”, *El Mercurio*, 25 de Septiembre de 1977.
- ARIAS GARCÍA, Benito (ed.) (2004), *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara.
- AVILÉS FABILA, René (comp.) (1970), “Antología del cuento breve del siglo XX en México”, *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 7.
- AYALA, Francisco (1996), “Presencia y ausencia del autor”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 192-197.
- BADOS CIRIA, Concepción (2001), “Estado actual de la minificción Latinoamericana: antologías más recientes”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 693-700.
- BAJTIN, Mijail (1996), “El cronotopo”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 63-68.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1975), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad.
- BARENBLAT, Rachel, “Prose poems or microfictions?”, *In Posse Review*. (Versión digital: <http://www.webdelsol.com/InPosse/barenblat.htm>)
- BARRERA LINARES, Luis (2002), “¿Son literarios los textos ultracortos?”, *Quimera*, 211-212, pp. 25-29.
- BAXTER, Charles (1989), “Introduction”, en SHAPARD, Robert & THOMAS, James (eds), *Sudden fiction international. Sixty short-short stories*, Londres, Paladin, pp. 17-27.
- BELTRÁN BROTONS, María Jesús (2008), “Revelaciones. Los microrrelatos de José Jiménez Lozano”, *Ínsula*, 741, pp. 22-26.
- BELL, Andrea (1996), “El cuento breve venezolano contemporáneo”, *Revista*

Interamericana de Bibliografía, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo9/index.aspx?culture=es&navid=201)

- BELLER, Manfred (2003), “De *Stoffgeschichte* a temataología. Reflexiones sobre el método comparatista”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 101-153.
- BENET, Vicente J. (1994), “Personaje, orden temporal y producción ficcional en los relatos narrativos”, en BENET, Vicent J. & BURGUERA, María Luisa (eds.), *Ficcionalidad y escritura*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 43-61.
- BERCHENKO, Adriana (1997), “Proposiciones para una estética del cuento brevísimo. ¿Un género híbrido?”, en AA.VV., *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nous jours*, París, Presses de la Sorbone Nouvelle, Tomo 1, pp. 45-54.
- BERMÚDEZ, Paulina Andrea, “El microrrelato teatral o miniteatro, hacia una nueva categoría textual”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- BESSIÈRE, Irène (2001), “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 83-104.
- BIANCHI, Sandra (2008), “Los textos breves de Luisa Valenzuela”, en BIANCHI, Sandra et. al. (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 277-288.
- BIOY CASARES, Adolfo & BORGES, Jorge Luis (1955). *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BOOTH, Wayne C (1996), “Del autor al lector”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 256-261.
- BRANDENBERGER, Erna (1994), *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten*, Munich, Deutscher Tschenbuch Verlag.
- BRASCA, Raúl (ed.) (1996), *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- _____ (ed.) (1997), *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- _____ (2000), “Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento”, *El cuento en red*, 1, pp. 3-10.

- _____ (ed.) (2002), *Dos veces bueno 3. Cuentos brevísimos de América y de España*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- _____ (ed.) (2005), *De mil amores*, Barcelona, Thule.
- _____ (ed.) (2006), *Nosotras, vosotras y ellas*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- _____ (2008), “Microficción: el juego de lo aparente”, en ANDRES-SUÁREZ Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp.497-512.
- BRASCA, Raúl & CHITARRONI, Luis (eds.) (2004), *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- _____ & _____ (eds.) (2008), *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas*, Buenos Aires, Desde la Gente.
- BRAVO, Raúl (2004), “Alfredo Armas Alfonzo y la sabiduría narrativa del minicuento” en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp.199-202.
- BRITTO GARCÍA, Luis (2008), “Los géneros leves”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 513-529.
- BUCHANAN, Rhonda Dahl (1996), “Literature rebellious genre: the short short story in Ana María Shua’s Casa de geishas”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo12/index.aspx?culture=es&navid=201)
- BUDMAN, Mark & HAZUKA, Tom (eds.) (2007), *You have time for this. Contemporary american short-short stories*, Portland, Ooligan Press.
- BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo & KREMER, Harold (eds.) (1994), *Antología del cuento corto colombiano*, Cali, Universidad del Valle.
- _____ & _____ (1996), “Rescate bibliográfico. Antología del cuento corto colombiano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/resenas7.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ & _____ (eds.) (2003), *Los minicuentos de Ekuóreo*, Cali, Deriva Ediciones.
- _____ & _____ (eds.) (2007), *Segunda antología del cuento corto colombiano*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

- _____ & _____ (2008), *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- CABO, Ángel (2002), “El microrrelato en España o la irresistible importancia de lo mínimo”, *Delibros*, 151, pp. 26-30.
- CABO ASEGUNOLAZA, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad.
- CABO ASEGUNOLOZA, Fernando & RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2006), *Manual de Teoría de la Literatura*, Madrid, Castalia.
- CALVINO, Italo (1996), “Los niveles de realidad en la literatura”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 197-201.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008), “El Tomeo más breve y la herencia de Kafka”, *Ínsula*, 741, pp. 28-31.
- _____ (2010), “Javier Tomeo, fabulista contemporáneo”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *Cuadernos de narrativa. Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, pp. 93-117.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (ed.) (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra.
- CAMARERO, Jesús (2005), “Principios formales de metaliteratura”, *Anthropos*, 208, pp. 59-64.
- CAMURATI, Mireya (1986), “El texto misceláneo: *Guirnalda con amores*, de Adolfo Bioy Casares”, KOSSOF, A. David *et. al.* (eds.), *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, Vol. I, pp. 309-316.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria (2009), “El microrrelato en el último cuarto de siglo. Libros fundamentales y características temáticas y técnicas”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 117-141.
- CASAS, Ana (2008), “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)”, en ANDRES-SUÁREZ, Antonio & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp.137-158.
- CASTO, Pamelyn, “Flashes on the meridian: dazzled by flash fiction”, *Riding the Meridian*, 1, Vol. 1. (Versión digital: <http://www.heelstone.com/meridian/meansarticle1.html>)
- CELAYA GARCÍA, María (2004), *El título en la literatura y en las artes*, Pamplona, Eunsa.

- CELMA VALERO, Pilar (2009), “Nuevos espacios narrativos en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 221-234.
- CHATMAN, Seymour, “La comunicación narrativa”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 201-205.
- _____ (2003), “Acerca de la noción de tema en la narrativa”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 181-205.
- CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005), “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos”, *Anthropos*, 208, pp. 50-58.
- CIFUENTES, Juan Fernando (2004), “Acerca de la minificción en Guatemala”, *El cuento en red*, 9, pp. 31-42.
- COLOMBO, Stella Maris (2005), “*Cuentos del exilio* de Antonio Di Benedetto: el silencio como protesta”, *El cuento en red*, 11, pp. 1-10.
- _____ (2009), “Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi”, *El cuento en red*, 19, pp. 25-36.
- COLOMBO, Stella Maris & TOMASSINI, Graciela (1996), “La minificción como clase textual transgenérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201)
- CONTRERAS, Luciana Hilaria (2008), “El microrrelato y su difusión: los cuentos breves de Ñ”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- CRUZ, Antonio (ed.) (2008), *El microrrelato en Santiago del Estero*, Santiago del Estero, Inti.
- DARÍO, Rubén (1983 [1950]), *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DEL VALLE PEDROSA, Concepción (1992), *El micro-relato en Hispanoamérica*, Madrid, Universidad Complutense. Tesis doctoral inédita.
- DÍAZ, José (ed.) (2000), *Ojos de aguja: antología de microcuentos*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- DÍAZ, Rodrigo & PARRA, Carlos (1993), *Breve teoría y antología sobre el minicuento*

- latinoamericano*, Neiva: Samán Editores.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia española* (2001), Madrid, Espasa.
- DÍEZ, Luis Mateo (2008), “Ideas, medidas, historias”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 531-535.
- DÍEZ BORQUE, José María (1989), “Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del siglo de oro”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza.
- DÍEZ R., Miguel (ed.) (2002), *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa.
- DOTRAS, Ana M. (1994), *La novela española de metaficción*, Madrid-Gijón, Júcar.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (2006), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires-Madrid-México, Siglo XXI.
- EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- EPPLE, Juan Armando (ed.) (1989), *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, Santiago de Chile, Ediciones LAR.
- _____ (ed.) (1990), *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Santiago de Chile, Mosquito editores.
- _____ (1996), “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ (ed.) (1999), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento latinoamericano*, Santiago de Chile, Mosquito editores.
- _____ (2000a), “Novela fragmentada y micro-relato”, *El Cuento en Red*, 1, pp. 11-19.
- _____ (2000b), “Violeta Rojo: breve manual para reconocer minicuentos”, *El Cuento en Red*, 1, pp. 70-71.
- _____ (ed.) (2002), *Cien microcuentos chilenos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- _____ (2004), “La minificción y la crítica”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad.
- _____ (ed.) (2005a), *MicroQuijotes*, Barcelona, Thule.
- _____ (2005b), “Precursores de la minificción latinoamericana (I). Vicente

- Huidrobo”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_05/16092005_02.htm)
- _____ (2005c), “Precursores de la minificción latinoamericana (II). Luis Vidales”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_05/27092005_01.htm)
- _____ (2005d), “Sobre la minificción como género”, en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, pp. 103-105.
- _____ (2006a), “Precursores de la minificción latinoamericana (IV). Carlos Díaz Dufoo”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_06/03022006_02.htm)
- _____ (2006b), “Precursores de la minificción latinoamericana (VI). Alfredo Armas Alfonso”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/marzo_06/03032006_02.htm)
- _____ (2006c), “Precursores de la minificción latinoamericana (VIII). Antonio Ramos Sucre”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_06/20042006_02.htm)
- _____ (2006d), “Precursores de la minificción latinoamericana (XI). Mariano Silva y Aceves”, *Rinconete*. (Versión digital: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/julio_06/19072006_02.htm)
- _____ (2008a), “Orígenes de la minificción”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 123-136.
- _____ (2008b), “La minificción en Chile”, *Letras de Chile*. (Versión digital: http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=803&Itemid=46)
- _____ (2008c), “Minificción y teatro breve”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- EPPLE, Juan Armando & HEINRICH, James (eds.) (1990), *Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos*, Concepción, Ediciones LAR.
- ESPINOSA, Gabriela (2008), “Las mil y una Sherezadas”, en BIANCHI, Sandra *et al.* (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 303-315-.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*,

- Madrid, Alianza, 1996.
- EZQUERRA, Jesús (1993), “Dos teorías máximas del cuento mínimo”, *Lucanor*, 10, pp. 71-78.
- EZQUERRO, Milagros (1990), “La paradoja del personaje”, en MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, pp. 13-18.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.) (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz.
- _____ (2004), “Contar y descontar”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2005), “Hacia la conformación de una matriz genética para el microcuento hispanoamericano”, *Literatura y lingüística*, 16, pp. 107-134. (Versión digital: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35201607&iCveNum=5540>)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999), “El microrrelato de José Ángel Valente”, *Lucanor*, 16, pp. 71-87.
- FORSTER, Edward Morgan, “Personajes planos y personajes redondos”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 35-38.
- FOWLER, Alastair (1988), “Género y canon literario”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libro, pp.95-127.
- FRENZEL, Elizabeth (2003), “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 27-52.
- FRIEDMAN, Norman (1996), “Tipos de trama”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 68-78.
- GALLEGO-DÍAZ, Soledad (2009), “La minificción tiene posibilidades infinitas. Entrevista a Ana María Shua”, *El País*, (Versión digital: http://www.elpais.com/articulo/narrativa/minificcion/tiene/posibilidades/infinitas/elpuculbab/20090411elpbabnar_1/Tes)
- GARCÍA, Luis (2008), “Entrevista a Ángel Olgoso”, *Literaturas.com*. (Versión digital: <http://www.literaturas.com/v010/sec0803/entrevistas/entrevistas-02.html>)
- GARCÍA DE LA PUERTA, Marta (2001), “Hacia una delimitación de lo fantástico”, en

- FARIÑA, María Jesús & TRONCOSO, Dolores (eds.), *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidad, pp. 57-75.
- GARCÍA GARCÍA, José Manuel (2002), “El aforismo o la tradición de lo hiperbreve”, *Quimera*, 211-212, pp. 20-24.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998), *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007), *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Palencia, Menoscuarto.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1985), “El principio y el fin de los cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, pp. 47-55.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2009), “El microcuento y la estética posmoderna”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 49-66.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988), “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 9-27.
- GENETTE, Gérard (1988), “Géneros, ‘tipos’, modos”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 183-233.
- _____ (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GOMES, Miguel (2004), “Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007), “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp.41-65.
- _____ (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.
- _____ (2009), “Origen del microrrelato en España. Juan Ramón y su poética de lo

- breve”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 91-115.
- GONZÁLEZ, José Luis (ed.) (1998), *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- _____ (2002), “La extensión de la brevedad: vidas breves y otros recursos del microrrelato”, *Quimera*, 222, pp. 18-22.
- _____ (2006), “Relato primario y secundario e intertextualidad”, *IV Congreso Internacional de Minificción*, Neuchâtel, 6-8 de Noviembre de 2006.
- _____, “Apuntes de historia y técnica del microrrelato: Esteban Padrós de Palacio”, *XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, 24-28 de Noviembre de 2008.
- GONZÁLEZ HURTADO, José Ignacio (2001), “Las *Historias mínimas* de Javier Tomeo”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 675-682.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry (2000), “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El cuento en red*, 2, 50-58.
- _____ (2002a), *La minificción en Colombia*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- _____ (2002b), “El minicuento en la literatura colombiana”, *El cuento en red*, 5.
- _____ (2004), “La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.
- GURLEY, Jason (2000), “Flash what? A quick look at flash fiction”, *Writing World*.
(Versión digital: <http://www.writing-world.com/fiction/flash.shtml>)
- HAMON, Philippe (1996), “La construcción del personaje”, SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 130-136.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1997), *El cuento medieval español*, Murcia, Universidad.
- _____ (2002a), *El cuento español en los siglos de oro. I El siglo XVI*, Murcia, Universidad.
- _____ (2002b), *El cuento español en los siglos de oro. II El siglo XVII*, Murcia,

Universidad.

- HERRERO CECILIA, Juan (2000), *Estética y pragmática del relato fantástica*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HOEK, Leo H (1981), *La marque du titre*, La Haya, Mouton.
- HOWE, Irving & WEINER HOWE, Ilana (1982), *Short shorts. An anthology of the shortest stories*, Boston-London, David R. Godine.
- IBÁÑEZ, Andrés (2009), “Microrrelatos”, *ABC Cultural*, 22 de Marzo de 2009. (Versión digital: <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=11671&num=895&sec=38>)
- IMBODEN, Rita Catrina (2001), “La esfinge en *Misterios de las noches y los días* de Juan Eduardo Zúñiga”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp.683-691.
- ISER, Wolfgang (1996), “Las relaciones entre el texto y el lector”, SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 248-256.
- JARAMILLO LEVI, Enrique (ed.) (2004), *La minificción en Panamá*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- JARNÉS, Benjamín (2002), *Salón de estío y otras narraciones*, Zaragoza, PUZ-Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- JAUSS, Hans Robert (1987), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en MAYORAL, Juan Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 59-85.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2001), “Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp.703-711.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (ed.) (1996), *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte.
- _____ (2008), “Escribir relatos”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 537-546.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (2007), “Sobre cuentos breves. Una simple declaración de autor”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 125-128.
- KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa.

- 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.
- _____ (1996), "Virgilio Piñera, cuentista", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo11/index.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ (2000), "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", *El cuento en Red*, 1, pp. 20-34.
- _____ (2000), "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato", *El cuento en red*, 2, pp. 3-10.
- KORTÁZAR, Jon, "La música del microrrelato". En prensa.
- KRISTEVA, Julia (1967), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, pp.440-441.
- KUNZ, Marco (1997), *El final de la novela*, Barcelona, Gredos.
- _____ (2008), "500 lecciones de misantropía", *Quimera*, 292, p. 69.
- LAGMANOVICH, David (1996), "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ (1997), "Sobre el microrrelato en la Argentina", *Foro Hispánico*, 11, pp. 11-22.
- _____ (ed.) (1999), *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos del Norte y del Sur.
- _____ (ed.) (2005a), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- _____ (2005b), "Nuestros microrrelatos en algunas antologías en lengua inglesa", en CÁCERES MILNES, Andrés & MORALES PIÑA, Eddie (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, pp. 15-31.
- _____ (2005c), "Para una poética", en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, p. 25.
- _____ (2006a), *El microrrelato. Teoría e Historia*, Palencia, Menoscuarto.

- _____ (2006b), “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a A. M^a Shua”, *El cuento en red*, 13.
- _____ (2006c), “La extrema brevedad: los microrrelatos de una y dos líneas”, *Espéculo*, 32. (Versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>)
- _____ (2008a), “Minificción: corpus y canon”, en ANDRES-SUÁREZ, Andrés & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 25-46.
- _____ (2008b), “Microrrelato y poemas”, en BIANCHI *et al.* (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 151-165.
- _____ (2008c), “En el territorio de los microtextos”, *Ínsula*, 741, pp. 3-5.
- _____ (2008d), “Brevedad con B de Borges”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- LAGMANOVICH, David & POLLASTRI, Laura (eds.) (2006), *Microrrelatos argentinos*, General Roca, Universidad Nacional del Comahue.
- LARREA, María Isabel (2004), “Estrategias lectoras en el microcuento”, *Estudios filológicos*, 39, pp. 179-190. (Versión digital: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132004003900011&lng=es&nrm=iso)
- LATORRE ZACARÉS, Víctor & MÁÑEZ ARACIL, Mario (eds.) (2003), *Microrrelatos. Antología y taller*, Valencia, Tilde.
- LEDESMA, Gustavo (2008), “Presencia y función del microrrelato. Apuntes para una caracterización genérica”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (2005), “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto.
- _____ (2008), “Greguería y microrrelato”, *Ínsula*, 741, pp. 17-18.
- LORD, Michel (1998), “La organización sintagmática del relato fantástico. (El modelo quebequés)”, en LÓPEZ-CASANOVA, A. *et al.* (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 11-42.
- LORENZÍN, María Elena (2004), “Fast fiction en la clase de español avanzado: una experiencia creativa en las Antípodas”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 317-331.

- _____ (2008), “El microrrelato en tiempos de blogs”, *V Congreso Internacional de minificación*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- LUENGO JARDÓN, Libertad & MORENO VALSECA, Cristina (eds.) (2006), *Microscopios eróticos*, Salamanca, EUSAL.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MARS CHECA, Amanda (2002), “El cuento perfecto”, *Quimera*, 222, pp. 12-17.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2002), “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, 6, pp. 251-256.
- MÁRQUEZ ARREAZA, Dionisio (2003), “Cinco telas y cuatro hilos: el minicuento cubano de los 90”, *El cuento en red*, 7, pp. 24-56.
- MARTÍN, Rebeca (2008), “El doble en el microrrelato español del siglo XX”, *Ínsula*, 741, pp. 9-12.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén (2002), “Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 31, pp. 295-312.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2003), *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.
- MERINO, José María (2004), *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2008), “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 547-558.
- MIRANDA, Julio (1996), “El cuento breve en la nueva narrativa venezolana”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo8/index.aspx?culture=es&navid=201)
- MONTERROSO, Augusto (2006), *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara.
- MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María (ed.) (2004), *Panorama del microrrelato en el Noroeste argentino*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- MORA, Gabriela (1985), *En torno al cuento: de la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2009), “El espacio narrativo en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la*

- postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp.249-263.
- MOSS, Steve (1980), "Introduction", en MOSS, Steve (ed.), *The world's shortest stories*, Filadelfia-Londres, Running Press, pp. 8-12.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1996), "El personaje y su modelo", en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 311-317.
- NARBONA, Rafael (2005), "La vida en minúscula", *El Cultural de El Mundo*. (Versión digital:
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15845/La_vida_en_minuscula)
- NATALINI, Aixa Valentina (2008a), "El microrrelato en *Puro Cuento* (1986-1992)", en BIANCHI, Sandra et al. (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, 2008, pp: 371-383.
- _____ (2008b), "La difusión del microrrelato en el suplemento cultural del periódico *Perfil*", *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- NAUPERT, Cristina (2003), "Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 11-24.
- NAVARRO, Hipólito G. (2005), "Poética", en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 197-198.
- NEUMAN, Andrés (2000), "Epílogo-Manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento)", en NEUMAN, Andrés, *El que espera*, Barcelona, Anagrama, pp. 137-144.
- _____ (2005), "Las mínimas palabras (acerca del microcuento)", en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (2005), *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, pp. 287-288.
- NOGUEROL, Francisca (1992), "Sobre el microrrelato latinoamericano. Cuando la brevedad noquea...", *Lucanor*, 8, pp. 117-133.
- _____ (1996), "Microrrelato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital:
http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ (2001), "Para leer con los brazos en alto: Ana Mª Shúa y sus versiones de los

- cuentos de hadas", en BUCHANAN, Rhonda (ed.), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shúa*, Washington, OEA, pp. 195-204.
- _____ (ed.) (2004), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad.
- _____ (2008a), "Minificción argentina, éxtasis de la brevedad", en BIANCHI, Sandra et. al. (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos.
- _____ (2008b), "Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida", en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 183-206.
- OBLIGADO, Clara (ed.) (2001), *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de espuma.
- _____ (2004), "La creación de textos mínimos", en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 333-344.
- OCCHIUZZI, Dorian (2008), "Kitsch en miniatura", en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 261-272.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2006), "El cuento contemporáneo en Euskara", *Lapurdum*, XI, pp. 271-280.
- OSUNA, Rafael de (1998), *Tiempo, materia y texto*, Kassel, Edition Reichenberger.
- OTÁLVARO SEPÚLVEDA, Rubén Darío (ed.) (2008a), *Antología del cuento corto del Caribe colombiano*, Córdoba, Fondo Editorial Universidad de Córdoba.
- _____ (2008b), "Sátira, humor e ironía en *El Arca de Noé* del escritor del Caribe colombiano David Sánchez Juliao", *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008..
- OTXOA, Julia (2008), "Literatura de la brevedad. Nuevas representaciones contemporáneas", en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp.559-568.
- PACHECHO, Lorena Edith (2008), "Contar en el último minuto. A propósito de la narrativa breve de Andrés Neuman", *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (2009), "*Un león en la cocina*. Los microrrelatos

- de Julia Otxoa”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 279-296.
- PERUCHO, Javier (2000), “Relatos liliputienses”, *La Jornada Semanal*, 13 de Agosto de 2000. (Versión digital: <http://www.jornada.unam.mx/2000/08/13/sem-libros.html>)
- _____ (2006a), “El septentrión, origen del microrrelato mexicano”, *Ciudad Seva*. (Versión digital: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3.htm>)
- _____ (2006b), “Poéticas de la microficción”, *Ciudad Seva*. (Versión digital: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho2.htm>)
- _____ (ed.) (2006c), *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, Veracruz, Fictica-Universidad Veracruzana.
- _____ (2008), “José de la Colina en sus microficciones”, *Ínsula*, 741, pp. 26-28.
- PLANELLAS, Antonio (1992a), “Bosquejo dialéctico de la minificción”, *Iberorromania*, 35, pp. 33-49.
- _____ (1992b), “Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, pp. 365-375.
- POLLASTRI, Laura (1996), “El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201)
- _____ (2006), “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”, en BRESCIA, Pablo & ROMANO, Evelia (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, pp. 79-113.
- _____ (2007), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto.
- _____ (2008), “Microrrelato y subjetividad”, en BIANCHI, Sandra *et al.* (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos.
- PONTES VELASCO, Rafael (2004), “La ficción breve engendra movimiento: microacciones en *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 265-279.
- POTTIER, Bernard (1998), “El título como microtexto”, en PROVENCIO

- GARRIGÓS, Herminia & RAMÓN TRIVES, Estanislao (eds.), *Estudios de Lingüística textual. Homenaje al profesor Manuel Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad-CAM.
- POZUELO YVANCOS, José María (1978), “El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*”, *Anales cervantinos*, Tomo 17, pp. 147-166.
- _____ (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- _____ (1990), “Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (El verosímil estético de *Continuidad de los parques*)”, en SARNO, Pepe (ed.), *Dialogo. Studi in onore di L. Terracini*, Roma, Bulzoni, pp. 511-532.
- _____ (2003), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2007), “Semiótica del espacio en la novela: el capítulo XIII de *La Regenta*”, en *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel & FRECHILLA DÍAZ, Emilio (eds.), Madrid, CSIC, pp. 401-412.
- PRINCE, Gerald (1996), “El narratario”, en SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 151-162.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2008a), “El díptico simétrico de Juan Pedro Aparicio”, *Nexo*, 5, pp. 19-21.
- _____ (2008b), “Minificción y título”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 245-259.
- _____ (2009), “Microrrelato: la otra intertextualidad”, en MONTESA, Salvador, *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 503-514.
- PULIDO, Genara (2006), “El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales”, en PULIDO, Genara (ed.), *Tematología. Una introducción*, Jaén, Universidad, pp. 85-105.
- RAIBLE, Wolfgang (1988), “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico de la lingüística textual”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 303-339.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid, Ediciones Istmo.
- RENSHAW, Camille (1998), “The essentials of microfiction”, *PIF Magazine*. (Versión

digital: <http://www.pifmagazine.com/SID/313>)

- REYES, Alfonso (1956), *Visión de Anáhuac; Las vísperas de España; Calendario*, México, Fondo de Cultura Económico.
- RIVAS, Antonio (2008), “Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los “caprichos” de Gómez de la Serna”, *Ínsula*, 741, pp. 19-22.
- ROAS, David (2001a), “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”, *Cuadernos de narrativa*, 6, pp. 133-147.
- _____ (2001b), “La amenaza de lo fantástico”, en ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- _____ (2005), “Velocidad e impacto”, en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, pp. 267-268.
- _____ (2008a), “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 47-76.
- _____ (2008b), “¿La realidad está ahí fuera?: el lugar de lo fantástico en la narrativa”, *Quimera*, 301, pp. 75-79.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005), “La metaficción sin alternativa: un sumario”, *Anthropos*, 208, pp. 42-49.
- _____ (2007), “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp.67-93.
- _____ (2008a), “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp.77-122.
- _____ (2008b), “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, *Ínsula*, 741, pp. 6-9.
- _____ (2009), “El microrrelato en la vanguardia histórica”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 67-90.
- ROJO, Violeta (1994), “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”, *Revista Iberoamericana*, 166-167, pp. 565-573.
- _____ (1996a), *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio.
- _____ (1996b), “El minicuento, ese desgenerado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital:

- http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx)
- _____ (2000), “Minicuentos y textos breves en la literatura venezolana del siglo XX”, *El cuento en red*, 2, pp. 11-21.
- _____ (ed.) (2004), *La minificción en Venezuela*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- _____ (2005), “Acerca de la minificción en Venezuela”, *El cuento en red*, 11, pp. 21-24.
- _____ (2008), “Nuevas (y viejas) tendencias breves: dieciocho venezolanos en la minificción”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp 397-408.
- _____ (2009), “Liberándose de la tiranía de los géneros. La minificción venezolana en los siglos XX y XXI”, *El Cuento en Red*, 19, pp. 18-24.
- ROMERO PÉREZ, Ángela (2002), “Apuesta por el arte de la concepción: muestreo antológico de la minificción panameña”, *Quimera*, 211-212, pp. 49-55.
- _____ (2004), “Recuento de la experiencia de la transgresión: repertorio de la minificción panameña”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 137-152.
- ROMERO, Vicente (2008), “Caracterización del micro-relato en la interfaz sintáctico-semántica”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- ROSELL, María (2009), “Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 471-482.
- ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.) (2005), *Ciempies, los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos.
- ROTHER, Arnold (1987), “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en MAYORAL, Juan Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 13-27.
- RYAN, Marie-Laure (1988), “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 253-301.
- SALINA, Susana (2008), “La prosa poética de Lorca: desde la renovación vanguardista a la ficción mínima”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.

- SANFORD, Jason (2004), "Who Wears Short Shorts? Micro Stories and MFA Disgust", *Story South*. (Versión digital: <http://www.storysouth.com/fall2004/shortshorts.html>)
- SARABIA, Antonio (2008), "Octavio Paz, el poeta en la minificción", *Los convidados*. (Versión digital: <http://losconvidados.com/octavio-paz-el-poeta-en-la-minificcion>)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006), *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal.
- SEGRE, Cesare (1985), *Principio de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SHAPARD, Robert (2008), "The state of the art of micro, flash and sudden fiction in the USA: an anthologist's view", *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- _____ (2009), "Panorama de la situación de la minificción en los Estados Unidos: Micro, Flash y Súbita", *El cuento en red*, 19, pp. 45-49.
- SHAPARD, Robert & THOMAS, James (eds.) (1989), *Sudden fiction international. Sixty short-short stories*, Londres, Paladin.
- _____ & _____ (eds.) (2007), *New sudden fiction. Short-short stories from America and Beyond*, Nueva York-Londres, W.W. Norton.
- 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.
- SHUA, Ana María (2005), "Diez consejos para escritores de cuentos brevísimos", en ROTGER, Neus y VALLS, Fernando (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, pp. 141.
- _____ (2008a), "Once consejos para autores de cuentos brevísimos", en BIANCHI, Sandra et al. (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 479-480.
- _____ (2008b), "Esas feroces criaturas", en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), Palencia, Menoscuarto, pp. 481-486.
- SMITH, Steve (2008), "What is a flash fiction?", *365Tomorrows*. (Versión digital: <http://www.365tomorrows.com/03/23/what-is-flash-fiction/>)
- SOLLORS, Werner (2003), "La tematología hoy", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 53-84.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1988), "Aspectos genéricos de la recepción", en GARRIDO

- GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 235-251.
- STERN, Jerome (1971), "Introduction", en STERN, Jerome (ed.), *Microfiction: an anthology of Experimental Fiction*, Nueva York, The Free Press.
- STORER, K. L. (2000), "The exercise of writing sudden fiction", *The Writing Gallery*. (Versión digital: http://www.thewritegallery.com/writing/excercise_sudden_fiction.html)
- TEJERO ALFAGEME, Pilar (2001), "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 713-728.
- _____ (2002), "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica", *Quimera*, 211-212, pp. 13-19.
- THOMAS, G. W., "The quick, sharp stroke: writing micro fiction", *Flashot*. (Versión digital: <http://flashshot.tripod.com/examples.htm>)
- _____, "Writing flash fiction", *Fiction factor*. (Versión digital: <http://www.fictionfactor.com/guests/flashfiction.html>)
- THOMAS, James (1993), "Introduction", en HAZUKA, Tom *et al.* (eds.), *Flash Fiction. 72 very short stories*, Nueva York, W. W. Norton, pp. 11-14.
- TODOROV, Tzvetan (1988), "El origen de los géneros", en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 31-48.
- TODOROV, Tzvetan (1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____ (2001), "Definición de lo fantástico", en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 47-64.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- TOMASSINI, Graciela (2006), "De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua", *El cuento en red*, 13, pp. 14-38.
- _____ (2009), "Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima", *El cuento en red*, 19, pp. 6-17.
- TOMEIO, Javier (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.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1996), "Una teoría del personaje", en SULLÁ,

- Enric (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, pp. 101-106.
- TORRES, Alejandra (ed.) (1998), *Cuentos breves latinoamericanos*, Buenos Aires, Coedición Latinoamericana.
- TURPIN AVILÉS, Enrique (2001), “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 729-742.
- _____ (ed.) (2005), *Fábula rasa*, Madrid, Alfaguara.
- VALADÉS, Edmundo (1993), “Ronda por el cuento brevísimo”, en BARRERA LINARES, Luis & PACHECO, Carlos (comp), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 281-289.
- VALENZUELA, Luisa (2005), “Microapuntes sobre la microficción”, en ROTGER, Neus & VALLS, Fernando (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, pp. 43-44.
- _____ (2008b), “Microrreflexiones en acción”, en BIANCHI, Sandra *et. al.* (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 481-486.
- _____ (2008c), “Salpicón de reflexiones personales”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, pp. 591-603.
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.) (2002), *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Salobreña, Alhulia.
- VALLS, Fernando (2001), “La “abundancia justa”: el microrrelato en España”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco & ROMERA CASTILLO, José (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, pp. 641-657.
- _____ (2004), “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares*, de Max Aub”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 279-288.
- _____ (2005a), “Articuento”, *Quimera*, 263-264, pp. 19-20.
- _____ (2005b), “Los microrrelatos de Luis Mateo Díez. A propósito de los *Los males menores*”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & CASAS, Ana, *Cuadernos de Narrativa: Luis Mateo Díez*, Madrid: Arco/Libros, pp. 205-218.
- _____ (2007a), “Sobre el microrrelato: otra Filosofía de la composición”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española*

- contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 117-124.
- _____ (2007b), “Para iniciarse en el microrrelato (Algunas sugerencias de lectura)”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Peixe, pp.129-132.
- _____ (2008a), *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma.
- _____ (2008b), “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)”, en BIANCHI, Sandra *et. al.* (eds.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 187-231.
- _____ (2008c), “Últimas noticias sobre el microrrelato español”, *Ínsula*, 741, pp. 2-3.
- _____ (2008d), “Los microrrelatos cervantinos”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.
- _____ (2009), “La imaginación es un lugar en el que no llueve. Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada”, en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 143-164.
- VAN DIJK, Gert-Jan (2003), “La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española e hispanoamericana”, *Myrtia*, 18, pp. 261-274.
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón (2004), “Un antecedente de la minificción: *Fifty-One Tales* de Lord Dunsany”, *Espéculo*, 28. (Versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/dusany.html>)
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2005), “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Espéculo*, 30. (Versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>)
- VILLANUEVA, Darío (1990), “La recuperación del personaje”, en MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, pp.19-42.
- VIQUE, Ramón Fabián (2004), “Minificciones quijotescas”, *El cuento en red*, 9.
- YATES, Donald A. (1969), “The “microtale”: An Argentine Speciality”, *Texas Quarterly*, XII:2, pp. 14-21.
- YEPES, Enrique (1996), “El microcuento hispanoamericano ante el nuevo milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Núm. 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?

[culture=es&navid=201](#))

ZAVALA, Lauro (comp.) (1993), *Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1996), “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4. (Versión digital: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx?culture=es&navid=201)

_____ (ed.) (2000a), *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara.

_____ (2000b), “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio”, *El cuento en red*, 1.

_____ (2001), “Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La Sueñera* de Ana María Shua”, en BUCHANAN, Rhonda Dahl (ed.), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington DC, OEA, pp. 177-188.

_____ (ed.) (2002a), *La minificción en México*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

_____ (ed.) (2002b), *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara-UAM.

_____ (ed.) (2003a), *Minificción mexicana*, México, Universidad Autónoma Nacional de México.

_____ (2003b), “La minificción en Arreola y el problema de los géneros Seis aproximaciones breves”, *Revista Casa del tiempo*, pp. 18-23.

_____ (2004), “Las fronteras de la minificción”, en NOGUEROL, Francisca (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, pp. 87-92.

_____ (2005), *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

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

_____ (2006b), “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, en BRESCIA, Pablo & ROMANO, Evelia (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, pp. 115-137.

_____ (2008a), “La metáfora en la minificción literaria y audiovisual”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato*

hispánico, Palencia, Menoscuarto, pp. 207-230.

_____ (2008b), “Una narratología de la ficción postmoderna”, *V Congreso Internacional de minificción*, Neuquén, 12-14 de Noviembre de 2008.