Salina

REVISTA DE LLETRES

Núm. 19 - NOVEMBRE 2005

R. Álvarez / Z. Bechara / M.A. Caamaño / A. Carvajal / B. Ciplijauskaité / O. Cornago / W. Derushà / O. Jayyam-C. Janés-A. Taherí / J. Lamarca / J. León / E. López / E. Miralles / G. Navajas / F.J. Peñas / A.S. Pérez-Bustamante / S. Pujol / N. Rion / J. Ross / G. Sabat-Rivers / A. Saura / R.P. Sebold / E. de Signoribus-E. Coco / S. Thon / J. Varo / L. Vilà

Salina

ÍNDEX

CREACIÓ

POEMAS. Antonio Carvajal
POEMAS. Jorge León Gusta
POEMA. Enric López Tuset
POÉTICA Y ANTOLOGÍA PERSONAL. Rosaura Álvarez
ANTOLOGÍA DE LA JOVEN POESÍA GRANADINA. Juan Varo

TRADUCCIÓ

JÓVENES POETAS LITUANOS. Traducción y nota de Biruté Ciplijauskaité
RUBAYAT. OMAR JAYYAM. Traducción y notas de Clara Janés y Ahmad Taherí
POEMAS. EUGENIO DE SIGNORIBUS. Presentación y traducción de Emilio Coco

ESTUDIS

LA DEPRESIÓN DEL POETA JUAN BOSCÁN. Russell P. Sebold
ÉPICA, RECONQUISTA Y ALEGORÍA POLÍTICA: EL *PELAYO* DE ALONSO LÓPEZ PINCIANO. Lara Vilá
UNAMUNO, SOR JUANA Y LA CIENCIA. Georgina Sabat-Rivers
LOS CUATRO ELEMENTOS COMO PROTAGONISTAS DRAMÁTICOS: INNOVACIÓN O HERENCIA CALDERONIANA EN LA *COMPETENCIA EN LOS NOBLES Y DISCORDIA*
CONCORDADA DE CUETO Y MENA. Zamir Bechara
HETEROTOPÍAS: FRANCIA Y CHINA. María Ángeles Caamaño
LA GUERRA DE LA ESCRITURA: ELECCIONES DISCURSIVAS DE LOS ESCRITORES-SOLDADOS
EN LA CAMPAÑA MILITAR SOBRE MARRUECOS (1920-1924). Enrique Miralles García
CERVANTES Y BORGES: ORIGINALIDAD Y VERACIDAD DEL TEXTO. Sonia Thon
LA POESÍA ESCÉNICA DE ANGÉLICA LIDDELL: EL RITO DE LA PERVERSIÓN. Óscar Cornago
LA HEGEMONIA DE LO ABSTRACTO: *PRADO DE SERPIENTES* DE RAFAEL MORALES. John Ross
LOS ADIOSES DE RAFAEL MORALES. Will Derusha
TESITURA DEL LENGUAJE Y RÚBRICA DE LA TIERRA EN LA POESÍA DE MANUEL RÍOS RUIZ.
Francisco J. Peñas-Bermejo
MICRORRELATOS (GRANDES PLACERES DE LA PEQUEÑA LITERATURA). Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier
LITERATURA, CUERPO Y ENFERMEDAD. Jordi Lamarca Margalef
EL *QUIJOTE y* LA NUEVA ESTÉTICA DE LA LITERATURA GLOBAL. Gonzalo Navajas

DOCUMENTACIÓ

LA MUJER: UNA VISIÓN DE ÉPOCA. DE LA NECESARIA DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA (1860-1900). Sara Pujol

RESUMS / *ABSTRACTS*
AUTORS
ÍNDEX de *Salina,* núm. 18 (2004)

PORTADA

Andreu Saura. Olí amb textura (vandal).

ILLUSTRACIONS

Núria Rion i Virgili.

MICRORRELATOS (GRANDES PLACERES DE LA PEQUEÑA LITERATURA)

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN: BREVÍSIMA DEFINICIÓN DEL MICRORRELATO

Hay en las miniaturas algo que a algunos nos fascina, algo que a menudo radica en la relación paradójica entre lo que es pequeño en tamaño y grande en significado, en perfección, en valor. Como decía Juan Ramón Jiménez, «un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo». En sintonía con este pensamiento juanramoniano, es curioso advertir que en los últimos quince años parece que hemos asistido en España al nacimiento de un género que incluso se ha puesto de moda: el que hoy en día llamamos microrrelato (o minicuento, o cuento brevísimo, o un largo etcétera de ([cuasi]sinónimos), una especie narrativa de la que, en el ámbito de la literatura española, hemos oído hablar, como categoría definida por la crítica y conscientemente cultivada por los escritores, desde finales de la década de 1980, en curiosa coincidencia con la posmodernidad[1].

Cuando hablamos de microrrelato nos referimos en principio a la especie narrativa más breve. Es cierto que la extensión de los géneros no es una cuestión inamovible sino relativa: los géneros se determinan por sus mutuas relaciones, que cambian con el uso a lo largo del tiempo. Hoy por hoy, sin embargo, se acepta de una manera pragmática que una novela es un relato que excede las 150 páginas, una novela corta oscila entre 50 y 150, un cuento puede llegar hasta 50, aunque a menudo ande entre 15 y 20, y un microrrelato, depende: en el ámbito anglosajón lo que se llama «short short story», «sudden fiction» o «five minutes fiction» tiene unas cuatro, mientras que en el ámbito hispánico gira en torno a una, a menudo ocupa menos y como mucho puede llegar a dos. El canon parece ser el de la página, de manera que el texto se visualiza y se lee de un tirón, pero los microrrelatos más célebres compiten en brevedad y ocupan apenas unas líneas[2], porque, como dice Augusto Monterroso, «tres renglones tachados valen más que uno añadido»[3]. De todas formas creo que, a tenor de las muestras, la extrema brevedad es un fenómeno más hispanoamericano que español. Quién no conoce el célebre microrrelato de Augusto Monterroso, del que se dice que es el cuento más breve del mundo:

> *EL DINOSAURIO*
>
> Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

(Augusto Monterroso: *Obras completas (y otros cuentos)* [1959], Barcelona, Anagrama, 1990).

Esto nos lleva a plantear no sólo qué se entiende por «micro», sino también por «relato».

Un microrrelato es un texto muy breve de ficción donde un narrador cuenta una historia. Toda historia se construye con personajes, espacio, tiempo y acción. La acción se genera a partir de lo que A. J. Greimas[4] llamaba «el eje del deseo», es decir, alguien, un sujeto, desea algo, un objeto: algo de lo que carece o algo que le han arrebatado o ha perdido. A partir de esta tensión del deseo se plantea la acción. De manera ideal, una historia simple es un proceso que consta de tres fases: 1) la posibilidad o virtualidad de que algo suceda, 2) el acontecimiento o realización, y 3) el resultado o conclusión del proceso en cuestión, que en teoría debe suponer un cambio -a mejor o a peor- de la situación inicial. Ninguna de estas tres fases es indispensable para el relato, que puede quedar abierto, como pura virtualidad de que algo suceda, pero en cualquier caso debe haber una tensión del deseo actuando o insinuándose sobre el tiempo.

Volviendo a «El dinosaurio» de Monterroso, siete palabras le bastan al autor para contar cómo alguien que dormía y soñaba con un dinosaurio se lo encontró «realmente» a su lado al despertar. Al margen de las consecuencias, que quedan en el aire, aquí ha pasado algo, algo insólito, que se ofrece escuetamente a la imaginación del lector, quien probablemente pensará que una pesadilla se ha convertido en realidad. Siete palabras bastan para establecer el término de una acción (soñar) y el comienzo de otra donde se produce la confusión entre sueño y realidad y se sugiere una confrontación entre protagonista presumiblemente humano y adversario monstruoso. Lo más lógico es que el lector piense que el personaje del cuento desee con todas sus fuerzas salir de esa ominosa situación, volver a la normalidad.

Como se puede ver, en el microrrelato reina la mayor economía narrativa: los personajes a menudo apenas son más que pronombres (pero están individualizados), el espacio puede ser un juego de adverbios (aquí, allí), la acción un conato de acción o un desenlace súbito, y el deseo algo que o bien se explícita o bien debe sobreentenderse a partir de lo poco que se cuenta, pero, por mucha que sea la condensación, debe conservarse el juego entre estos elementos para que quede la tensión del relato. De lo contrario no estaremos en el dominio del microrrelato sino en otros tipos de textos muy breves -o microtextos- que conviene distinguir, como el aforismo y las prosas descriptivas y poéticas.

En efecto, el aforismo no cuenta una historia concreta sino que formula un enunciado de validez universal en forma impersonal y en tiempo presente. El aforismo viene a ser la ¡dea general que se desprende de una serie de observaciones sobre la experiencia, y se relaciona, en el dominio del relato tradicional, con la moraleja, que cumplía esa misma misión. En fin, el aforismo es una especie de microtexto que se inscribe dentro de la tipología del discurso abstracto, ideológico, a la que pertenece el género ensayístico, y las acciones que refiere no le suceden (a diferencia de lo que pasa en el relato) a un personaje singularizado. Valga este ejemplo de microtexto aforístico (que no microrrelato), del argentino Marco Denevi:

CURRICULUM VITAE

> A menudo un dictador es un revolucionario que hizo carrera. A menudo un revolucionario es un burgués que no la hizo.
>
> (Marco Denevi: *Obras completas,* Buenos Aires, Corregidor, 1987).

De otro lado, la prosa puramente descriptiva no «cuenta» nada, y la prosa poética, aunque puede contener personajes, espacio, tiempo e incluso alguna acción, no privilegia la acción sino la atmósfera subjetiva, la emoción o el sentimiento. Dos ejemplos de un mismo autor (Juan Ramón Jiménez) y centrados en un mismo motivo (un perro), nos servirán para ¡lustrar la diferencia. El primero es un relato, aunque esté incluido en un libro de prosas poéticas como es *Platero y yo* (1914, 1917):

> *LA PERRA PARIDA*
>
> La perra de que te hablo. Platero, es la de Lobato, el tirador. Tú la conoces bien, porque la hemos encontrado muchas veces por el camino de los Llanos... ¿Te acuerdas? Aquella dorada y blanca, como un poniente anubarrado de mayo... Parió cuatro perritos, y Salud, la lechera, se los llevó a su choza de las Madres, porque se le estaba muriendo un niño, y don Luis le había dicho que le diera caldo de perritos. Tú sabes bien lo que hay de la casa de Lobato al puente de las Madres, por la pasada de las Tablas...
>
> Platero, dicen que la perra anduvo como loca todo aquel día, entrando y saliendo, asomándose a los caminos, encaramándose en los vallados, oliendo a la gente... Todavía a la oración la vieron, junto a la casilla del celador, en los Hornos, aullando tristemente sobre unos sacos de carbón contra el ocaso.
>
> Tú sabes bien lo que hay de la calle de en medio a la pasada de las Tablas... Cuatro veces fue y vino la perra durante la noche, y cada una se trajo a un perrito en la boca, Platero. Y al amanecer, cuando Lobato abrió su puerta, estaba la perra en el umbral mirando dulcemente a su amo, con todos los perritos agarrados, en torpe temblor, a sus tetillas rosadas y llenas.
>
> (Cap. LXI de *Platero y yo).*

Esto es un relato porque hay un sujeto (la perra) que desea algo (recuperar a sus cachorros) y da lugar a una acción (los busca, los encuentra y los rescata), aunque el final, abierto, no deja claro si se los vuelven a quitar o no). En cambio, veamos este otro texto:

> *LA CALLE*
>
> ¡La perra blanca, limpia y saltadora ayer, en el chorro del agua alegre, bajo las colgantes ramas verdes! El sol de primavera le daba en sus bellas facciones vivas. La mirábamos y nos miraba.
>
> Este anochecer me la he encontrado tendida bajo el farol. La he llamado y no se ha movido. La he tocado y no se ha movido. -La luz del gas le da -¡silbido triste y solo!- en sus dulces facciones muertas-. La he mirado y no me ha mirado[5].

En este caso estamos ante una estampa evocadora en prosa poética. Hay personajes (el sujeto poético, sus amigos y la perra), espacio (la calle), acción y tiempo (una perra viva y alegre, una perra muerta), pero no hay estructura actancial: ni el sujeto poético ni la perra desean nada, ni se ponen en acción para conseguir su deseo. Lo que hay son unos hechos y sobre todo los sentimientos que suscitan esos hechos en el sujeto poético. El poeta evoca el contraste de sus propios sentimientos (alegría, tristeza) al rememorar a una perra que describe primero viva y luego muerta. Hay paso del tiempo, pero en lo que a la acción se refiere falta tensión narrativa, falta un eje

operativo del deseo: lo que al sujeto poético le importa es desarrollar breve y delicadamente, a través del contraste, su sentimiento de lástima, su propia tristeza ante el paso del tiempo y la caducidad de los seres vivos.

En fin, en principio está claro cuándo un texto contiene un embrión de relato y cuándo no, lo que no obsta para que a menudo la crítica mezcle indiscriminadamente lo que son microrrelatos con otras especies de microtextos.

2. UN REPASO POR LA HISTORIA

Dicho esto caemos en la cuenta de que a poco que lo pensemos la existencia del cuento muy, muy corto no es nada nuevo. Sus orígenes son los mismos que los del cuento en general, que, independientemente de su extensión, procede en primera instancia de la narrativa de tradición oral y comienza a ser fijado por escrito en las colecciones de literatura didáctica de la Antigüedad, que luego, a través del Oriente, se propagan por Europa durante la Edad Media: se trata de las fábulas, apólogos, parábolas, *enxiemplos,* etc. Sirva de muestra este cuento de los sufíes derviches:

> A un hombre bueno Dios le prometió satisfacer un deseo. El hombre dijo que le gustaría hacer el bien sin saberlo. Dios satisfizo su deseo. Y entonces pensó Dios que era tan buena la idea, que concedería aquel deseo a todas las criaturas humanas. V así ha sido hasta nuestros días[6].

Los cuentos muy breves, didácticos pero a menudo igualmente ingeniosos, atraviesan nuestra literatura desde sus orígenes. Véase, si no, este microcuento del *Calila e Dimna,* una colección de apólogos orientales que procede de Persia (s. VI), pasó en el siglo VIII al árabe y finalmente fue traducida al castellano hacia 1261 por quien luego sería el rey Alfonso X El Sabio:

> *CUENTO DE LA MUJER DEL VIEJO*
>
> Dicen que un mercader muy rico, pero muy viejo, estaba casado con una mujer muy joven y hermosísima, a la que él mucho amaba. Una noche entró un ladrón *en el palacio del comerciante,* estando éste dormido y su mujer despierta. La mujer tuvo un miedo horroroso del ladrón, y huyó hasta refugiarse en el lecho de su esposo, al que despertó, abrazándosele con gran fuerza. El viejo quedó sorprendido, y se dijo: «¿Por cuál feliz motivo tengo a mi esposa en mi cama y entre mis brazos?». Y entonces vio al ladrón y se dio cuenta por qué su mujer le había buscado. Y dijo al ladrón:
>
> -Toma cuanto te puedas llevar, y tómalo tranquilamente, porque te debo la dicha infinita de que mi mujer me haya abrazado...

La tradición se continúa en las colecciones de los siglos XVI y XVII, y también en las misceláneas del XVIII, donde el énfasis didáctico se va desplazando hacia el eje jocoso, de manera que proliferan los compendios de cuentecillos que son chascarrillos o chistes, o lo que los italianos llamaban facecias. Un ejemplo podría ser éste, tomado de la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), del valenciano Joan Timoneda:

> Cierto filósofo pobre, gentílico, por enseñar a pedir limosna aun hijo que tenía, algunos días llevábalo a las estatuas de piedras, y hacía que les pidiese con el bonete en la

mano; y a cabo de rato, como no le respondiesen, volvía las espaldas. Visto esto por un ciudadano, preguntóle por qué hacía aquello.

Respondió:

-Porque aprenda a tener paciencia, la cual ha de ser naturalmente de los pobres.

En el siglo XIX, al calor del Romanticismo, vuelven a interesar los relatos de tipo folclórico y así encontramos cuentecillos cortos, por ejemplo, tanto en las colecciones de Fernán Caballero como en los *Cuentos y chascarrillos andaluces* de Juan Valera y sus amigos. Hoy en día, sin ir más lejos, el cuento sapiencial de tipo tradicional está muy de moda dentro de la literatura de autoayuda: basta pensar, sin ir más lejos, en lo que suelen ser las colaboraciones periodísticas del famoso Paulo Coelho: colecciones de apólogos que tienen una gran aceptación social en tiempos que, no casualmente, son de crisis de valores, de desconcierto moral.

Volviendo al siglo XIX, en él comienza otra tradición distinta. Entre finales del XIX y el primer tercio del siglo XX, en el tramo que va del Modernismo al Vanguardismo, varios autores de innegable ambición literaria comienzan a trabajar el texto muy breve como campo de experimentación literaria, con un espíritu que subvierte los géneros canónicos. En el ámbito del Modernismo lo que realmente prospera es la prosa poética (con importantes antecedentes románticos), en la que se inscriben desde finales del XIX en adelante muchas piececitas de Amado Ñervo, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, y posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX, Julio Torri, Vicente Huidobro, José Antonio Ramos Sucre o Miguel Angel Asturias, en Hispanoamérica, y, en España, Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. La poética de la experimentación con el texto breve arrecia en el contexto de las Vanguardias, como se echa de ver en las greguerías ramonianas, que con un espíritu más lúdico que sentimental (en eso se diferencian del Modernismo puro), inyectan en la prosa brevísima el ímpetu de la imagen deslumbrante, al estilo de una concentradísima prosa poética, más el ímpetu del pensamiento ingenioso, al estilo de un aforismo subversivo. Veamos un texto de Vicente Huidobro (datado alrededor de 1927), recientemente recordado por Juan Armando Epple:

TRAGEDIA

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga.

Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra.

Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda[7].

Esta línea de experimentación prosigue más allá del primer tercio del siglo XX de una manera imparable y más brillante aún en general en todas partes, pero muy particularmente en Hispanoamérica, donde entre los años 40 y principios de los 60 publican textos brevísimos de toda índole autores como Borges y Enrique Anderson Imbert, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreóla, Julio Cortázar y Marco Denevi, así como Augusto Monterroso, cuyo impacto en España puede quedar simbolizado en el hecho de que se le concediese el Premio Príncipe de Asturias de las Letras del año 2000.

Los microtextos vanguardistas muestran la revitalización de viejos microgéneros de origen popular, tales como el chiste y la adivinanza. En efecto, qué otra cosa sino un chiste es esta greguería de Ramón Gómez de la Serna:

-Tráigame una botella de agua con agujeritos.
-¡Ah! -dijo el mozo-. Ya sé... De esa agua con calambre que sabe a pie dormido[8].

Y qué otra cosa sino una encubierta adivinanza es este microrrelato de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares:

> El enmascarado subía la escalera. Sus pasos retumbaban en la noche: Tic, tac, tic, tac[9].

(La solución del tiempo).

Hasta aquí, todos los autores mencionados lo que cultivan es el texto breve de factura experimental, al que bautizan con distintos nombres. A partir de los años 70 el microrrelato, muy arraigado a la literatura hispanoamericana, prosperó imparablemente en Hispanoamérica, donde surgieron revistas especializadas como la mejicana *El cuento,* dirigida por Edmundo Valadés, la argentina *Puro cuento,* dirigida por Mempo Giardinelli, y la colombiana *Ekuoreo.* Los países donde más ha arraigado el género son Argentina, Méjico, Chile y Venezuela. Así, en Argentina tenemos a Alvaro Yunque (antecedente), Borges, Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert (notable crítico además), Cortázar, Antonio di Benedetto, Luisa Valenzuela, Marco Denevi, Mempo Giardinelli, Ana María Shúa, Isidoro Blaistein. En Méjico están Julio Torri (antecedente), Juan José Arreóla, René Avilés Fabila, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Guillermo Samperio, Edmundo Valadés, Elena Poniatowska, Fabio Morábito y también Monterroso, exiliado en Méjico aunque proceda de Guatemala. En Uruguay, Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano. En Chile, Vicente Huidobro (antecedente), Fernando Alegría, Alfonso Alcalde, Braulio Arenas, Antonio Moreno Abt, Jorge Díaz, Antonio Skármeta, Pía Barros, Alejandra Basualto, Luis Bocaz, Poli Délano, Raquel Jodorowski, Hernán Lavín Cerda, José Leandro Urbina y Jaime Valdivieso. En Venezuela, José Antonio Ramos Sucre (antecedente), Alfredo Armas Alfonso, Luis Britto García, José Balza, David Alizo, Gabriel Jiménez Ernán, Ednodio Quintero, Earle Herrera, Miguel Gomes, Alberto Barrera[10].

De manera concomitante, la creación generó una crítica que reconocía la especificidad del microrrelato como una categoría particular. El movimiento crítico surgió antes en Norteamérica, donde, como resultado de una rica producción literaria[11], surgieron los primeros estudios teóricos y las primeras antologías, entre las que destacan dos: la de Irving Howe e llana Wiener Howe, titulada *Short shorts. An*

Anthology of the Shortest Stories, que primero apareció en Gran Bretaña (1982) y un año después en Estados Unidos y Canadá (1983), y en 1986 la de Robert Shapard y James Thomas, traducida al español en 1989 con el título de *Ficción súbita. Narraciones ultracortas norteamericanas*[12]. En la estela de la crítica anglosajona surgió la hispanoamericana, anticipada por Catherina V. De Vallejo y Gabriela Mora[13] y constituida fundamentalmente por los estudios de Juan Armando Epple[14], David Lagmanovich, Lauro Zavala, Dolores Koch, Violeta Rojo y las españolas Francisca Noguerol e Irene Andrés-Suárez, muchos de los cuales publican sus trabajos de manera asidua en Internet, donde Zavala dirige una revista que se titula *El Cuento en la Red.*

Del interés crítico se deriva enseguida una búsqueda de los antecedentes del género, que como hemos visto llegan hasta la Antigüedad. Esta búsqueda ha supuesto la incorporación de muchos nombres a la nómina del microcuento, bien sea en calidad de cultivadores asiduos, bien, con más frecuencia, de cultivadores esporádicos. En otro orden de cosas, la pasión crítica se va a traducir en una proliferación terminológica, de manera que surgen infinidad de nombres para denominar la misma cosa: cuento brevísimo (G. Mora, E. Brandenberger) es el más inmediato, microrrelato es el que parece tener últimamente más éxito entre la crítica (F. Noguerol, Joseluís González, Fernando Valls), pero aparte prosperan igualmente otros sinónimos como micro o minicuento, micro o minificción, y un largo etcétera más o menos imaginativo: relato ultracorto, cuento mínimo (J. Torneo) o cuento en miniatura (V. Huidobro, E. Anderson-lmbert), cuento o relato microscópico (A. Fernández Ferrer), narración ultracorta (Jesús Pardo), relato hiperbreve (Club Faroni), relato mínimo (H. G. Navarro), descuento (R. Queneau), cuentículo, crónica (en Brasil), fragmento, artefacto (Raúl H. Castagnino), varia invención (Juan José Arreóla y A. Monterroso), textículo (A. Pizarnik)... aparte de algunos préstamos tomados de la crítica anglosajona, como ficción súbita («sudden fiction»). Esta floresta terminológica puede resultar algo incómoda y confusa, pero en el fondo da igual: siempre que se tenga claro de qué se trata, los nombres son útiles en cuanto que actúan como sinónimos y le dan al estilo del crítico variedad.

Pues bien, este fenómeno del microrrelato hispanoamericano, donde confluyen estupendos escritores, revistas (a menudo dirigidas por estos mismos escritores) y críticos (que también con frecuencia son escritores), llega a España muy a finales de los años 80, que es cuando empiezan a publicarse libros españoles de o con microrrelatos, aunque es a partir de los 90 cuando el género va expandiéndose más y más. Aparte de escritores que han cultivado el microcuento con brillantez pero de manera esporádica y dispersa (José María Merino, Ignacio Martínez de Pisón y Enrique Vila-Matas), como libros pioneros hay que mencionar los de Alberto Escudero *(La piedra Simpson,* 1987), Javier Torneo (*Historias mínimas,* 1988), Juan Eduardo Zúñiga (*Misterios de las noches y los días,* 1992), Gustavo Martín Garzo *(El amigo de las mujeres,* 1992), Juan José Millas *(Algo que te concierne,* 1992), Luis Mateo Diez *(Los males menores,* 1993), José Jiménez Lozano *(El cogedor de acianos,* 1993; *Un dedo en los labios,* 1996) y Rafael Pérez Estrada *(La sombra del obelisco,* 1993; *El domador,* 1995; *Cosmología esencial. Los ojos de las metáforas,* 2000). Luego, Fernando Valls recoge, «sin ánimo de exhaustividad», títulos de autores más jóvenes que se incorporan al panorama literario también en la década de los 90, caso de Neus Aguado *(Paciencia y barajar,* 1990), Pedro Ugarte *(Noticias de tierras improbables,*

1992) Ángel Guache *(Sopa nocturna,* 1994), Julia Otxoa *(Kískili-káskala,* 1994; *Un león en la cocina,* 1999) Carmela Greciet *(Descuentos y otros cuentos,* 1995), Hipólito G. Navarro *(Relatos mínimos,* 1996; *El aburrimiento, Lester,* 1996; *Los tigres albinos,* 2000), David Roas *(Los dichos de un necio,* 1996), el llamado «F. M.» *(Cuentos de X, Y y Z,* 1997), Anelio Rodríguez (*Relación de seres imprescindibles,* 1999) y Pedro Casariego Córdoba *(Verdades a medias,* 1999)[15].

Junto a los escritores cabe destacar el papel de las antologías, no ya las publicadas en Hispanoamérica o en el mercado anglosajón (poco accesibles aquí salvo en traducciones eventuales) sino las que se editan en nuestro propio mercado. Aparte de los microrrelatos que excepcionalmente se fueron incluyendo en antologías de cuento en general[16], la primera de tipo específico fue la de Antonio Fernández Ferrer, titulada *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Madrid, Fugaz Ediciones Universitarias, 1990). Este volumen sirvió para dar a conocer una tradición muy rica que data de antes del siglo XX y que en el siglo XX ofrece nombres tan variados y universales como los de Franz Kafka, Bertolt Brecht, Raymond Queneau o Italo Calvino, por citar sólo algunos. Pero además esta antología, que se nutre muy particularmente de autores hispanoamericanos, sirvió también para explorar la tradición española de microcuento, cuya historia en la literatura contemporánea, es paralela a la hispanoamericana. Así, afloraron textos de Juan Ramón Jiménez *(Historias y cuentos,* ed. 1979), Gómez de la Serna *(Muestrario,* 1918; *Disparates,* 1921; *Gollerías* 1926; *Ramonismo,* 1923; *Caprichos,* 1925; *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías,* 1935...), Luis Buñuel, Juan Eduardo Cirlot *(80 sueños,* 1951), Max Aub *(Crímenes ejemplares,* 1957) (espléndido microcuentista en su exilio mejicano, muy tardíamente leído y valorado aquí), José Bergamín, Alvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Miguel Mihura, Fernando Arrabal, Carlos Edmundo de Ory... A ellos cabría añadir otros nombres, como los de Benjamín Jarnés, Rosa Chacel y Camilo José Cela *(Los viejos amigos,* 1960). Esta enumeración basta por sí sola para constatar de dónde vienen estos autores, pues lo cierto es que, más allá de los puramente modernistas, los demás ofrecen todos, sin excepción, conexiones con las vanguardias, bien sea en calidad de supervivientes o de herederos. Luego, hay otros autores de la generación del 68, como Luis Mateo Diez, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Mercedes Soriano, Luis Alberto de Cuenca, Juan José Millás, o más jóvenes, como Antonio Muñoz Molina. Independientemente de que los textos antologados sean auténticos microcuentos o formas más dudosas (lo que sí son es microtextos), qué duda cabe de que *La mano de la hormiga* resultó muy reveladora de un panorama que estaba y está aún por descubrir.

Algo después, en 1994, vino la antología bilingüe, en español y alemán, de Erna Brandenberger, titulada *Cuentos brevísimos* (München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994), que no se publicó en España pero sí tuvo repercusión aquí, como la tuvo antes el estudio pionero de esta hispanista suiza dedicado al cuento de la generación del medio siglo[17]. Con su conocimiento de la escritura mediosecular, Brandenberger añadió a la lista de Fernández Ferrer (donde figuraba Carmen Martín Gaite) a otros autores de esta generación, como por ejemplo Ignacio Aldecoa *(Neutral córner,* 1962), Gonzalo Suárez *(Trece veces trece,* 1964), Medardo Fraile, Alfonso Sastre o Fernando Quiñones, aunque el microcuento en sus respectivas obras sea una auténtica rareza[18]. Mucho más relevante es, en cambio, la contribución de Ana María Matute, una de las escasas escritoras del medio siglo que publica

tempranamente, en 1956, *Los niños tontos,* una colección de auténticos microcuentos de filiación juanramoniana muy poco frecuente entonces.

En 1996 aparece *Quince líneas. Relatos hiperbreves,* editada por el Círculo Cultural Faroni, de Madrid, que debe su nombre al personaje que creó Luis Landero en su novela *Juegos de la edad tardía* (1989). Esta antología apareció en la prestigiosa editorial barcelonesa Tusquets con un prólogo del propio, sorprendido y divertido Landero. Pero lo que ahora nos interesa es el hecho de que este club había convocado un Premio Internacional de Relato Hiperbreve, y el libro en cuestión ofrece textos seleccionados de entre los que concurrieron a sus tres primeras convocatorias, de los años 1993, 1994 y 1995. Con la excepción de los que firma «Faroni», pseudónimo que utiliza Luis Landero, son textos de autores por lo demás desconocidos, de edades comprendidas entonces entre los dieciséis y los sesenta y uno, que concursaron desde España, desde Hispanoamérica e incluso desde otros países.

Quince líneas, y el Club Faroni, inauguran en España algo que desde entonces es frecuente: la costumbre del concurso de microcuentos, que suelen estar patrocinados por diarios de tirada nacional (como *El País* y *El Mundo*) y que a menudo se desarrollan en Internet, que arraiga con fuerza desde mediados de los 90. Tanto la prensa ordinaria como la Red son mass media que van a convertir el microrrelato en moda, y esto de doble manera: de un lado, la prensa encarga microrrelatos, sobre todo para los suplementos estivales, a escritores de renombre (aunque no sean microcuentistas), como hizo *El País Semanal* en el verano del 2000; de otro lado, los concursos abiertos permiten la participación de todos los aficionados, como hizo asimismo *El País* en la Navidad del 2000, o *El Mundo* después en Internet. No cabe duda de que la moda es un arma de doble filo: divulgar y vulgarizar son conceptos próximos. Ahora bien, hay algo muy interesante en la práctica del concurso, sobre todo en Internet, y es que, al margen de los logros, es una forma de diversión potencialmente inteligente, y en estos tiempos de ocio-basura está bien que esto se generalice. De hecho, entre los mejores microcuentistas la práctica de escribir jugando, en reuniones de amigos, es muy frecuente, y nos retrotrae a las tertulias de café, a los juegos surrealistas o, mucho más allá, a las justas de ingenio medievales o a los platónicos banquetes. Al ingenio, y al pensamiento, siempre le ha ¡do bien el intercambio social.

Volviendo a las antologías españolas de microrrelato, hay que mencionar la que en 1998 editó Joseluís González con el título de *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998), prologada por un experto escritor y crítico como es Enrique Anderson Imbert. Lo que Joseluís González aporta aquí es una larga experiencia que le viene de su faceta de crítico, editor de cuentos (en la pamplónica editorial Hierbaola) y codirector de la única revista especializada en cuento que hay en España: me refiero a *Lucanor,* donde en 1990 publicó sus primeros microrrelatos Luis Mateo Diez, y donde a principios de los 90 aparecieron los primeros trabajos españoles sobre microcuento: los de Francisca Noguerol e Irene Andrés-Suárez[19]. *Dos veces cuento* incluye desde luego microrrelatos clásicos de todos los tiempos y en particular hispanoamericanos, pero incrementa el acervo español con autores muy diversos que a menudo proceden del norte peninsular (el ámbito en que González se mueve). Entre ellos los hay que, cronológicamente, pertenecen a la generación del 27, como Tomás Borrás, a la del 36,

como Ángel Palomino, a la del 50, como Pablo Antoñana y Alonso Ibarrola, a la del 68, como Juan Pedro Aparicio (*Cuentos del origen del mono,* 1975 y 1989), Iñaki Desormais (pseudónimo de Iñaki Ochoa de Olza Sanz), Carlos Alfaro *(Lecciones de cosas,* 1983), Cristina Fernández Cubas, José Javier Alfaro Calvo, José Antonio Millán, Pilar Pedraza, y otros más jóvenes, de la generación del 80, como Felipe Benítez Reyes *(Un mundo peligroso,* 1994), Joseba Sarrionandía, Pablo Echart, Vicente Muñoz *(El pueblo oscuro,* 1996), Esteban Padrós de Palacios, Fernando Iwasaki (peruano afincado en Sevilla), Joan Llull o Iñigo Pírfano. *Dos veces cuento* se ha convertido ya en una serie que va por la tercera entrega.

En fin, al margen de alguna antología escolar y de la que, con el título *Ojos de la aguja* preparó José Díaz en el 2000 para el Círculo de Lectores, que la regaló a sus socios en edición no venal, Miguel Diez Rodríguez ha publicado en la colección Austral una *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)* (Madrid, Espasa Calpe, 2003) donde los microrrelatos están en franca minoría. Luego, hace ya unos años que Fernando Valls e Irene Andrés-Suárez preparan una antología que aún no han culminado. Lo que sí es cierto es que Valls, como director de la revista barcelonesa *Quimera,* coordinó un número especial dedicado al microrrelato, y ha tomado la costumbre de incluir siempre en su publicación, que es de carácter mensual, un apartado dedicado a su difusión: en los últimos números, por ejemplo (de diciembre del 2004 a octubre del 2005), han aparecido textos de Juan Romagnolí, Diego Golombek, Ángel Olgoso, Harold *Kremer,* Antonio Fernández Molina, Juan Pedro Aparicio, Noni Benegas, David Roas y Juan Armando Epple. Todo esto, por no citar la proliferación del género en páginas personales de la web y en las revistas digitales: una de las últimas, *Hwebra,* dedica en su número 5, de marzo de 2005, un especial a los super cortos. Ya para cerrar este pequeño panorama, cabe mencionar que Juan Armando Epple ha comenzado la publicación de una pequeña serie de «Precursores de la minificción latinoamericana» en la sección «El Rinconete» del Centro Virtual Cervantes, donde hasta el momento ha aparecido una, dedicada a Vicente Huidobro (16/09/2005).

3. POSMODERNIDAD Y POÉTICA DEL MICRORRELATO

Llegados a este punto, conviene ahora considerar qué es lo que se entiende actualmente por microrrelato. Como género posmoderno, a partir de los años 60, el microrrelato, en términos de Francisca Noguerol[20], surge de un nuevo marco ideológico que disuelve las normas estéticas anteriores y se caracteriza por un radical escepticismo, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías de todo tipo, y una radical excentricidad, en cuanto que privilegia todo lo que anteriormente quedaba fuera de los grandes centros de sentido vertebradores de la cultura. El microrrelato disuelve las grandes convicciones, los grandes discursos. Veamos unos ejemplos. El primero podría ser el ya citado aforismo del argentino Marco Denevi, tan corrosivo en su visión de la delgada divisoria entre lo que es un revolucionario y lo que es un dictador. Igual de contundente en su desmitificación de los grandes relatos sagrados es este espléndido texto de Raymond Queneau (incluido en *La mano de la hormiga):*

> *LA BIBLIA*
> Por Moisés and Co.

Utilizando como materia prima el misterioso caos, el supermán Elohim crea en seis horas el cielo, la tierra y todo lo demás. Inventa, a continuación, un robot, que complementa con una robot. «Comámosle las manzanas», le dice la robot al robot. «O.K.», responde el robot. El supermán los destierra, pero ellos se dedican a multiplicarse. El supermán intenta ahogarlos, pero no lo consigue. Entonces les envía a su hijo que trata de hacerse pasar por un pequeño robot, pero los demás no tardan en identificarlo gracias a su agente secreto, el coronel J. Iscariot. Ejecutan al hijo de supermán y lo entierran. Pero el hijo de supermán con su poderoso hombro levanta la losa de su tumba y vuela. No estaba verdaderamente muerto.

Nuevos episodios aparecerán muy próximamente.

[Atribuido a] Raymond Queneau.

Delicioso en su ataque al machismo a través de la sátira del cuento folclórico es este texto del venezolano José Armando Sequera:

OPUS 8

-Júrenos que si despierta, no se la va a llevar -pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal-. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa y nos cocine.

(Escena de un spaguetti western, 1986. *Apud Ojos de aguja,* p. 138).

Más allá de la esfera puramente ideológica, la episteme posmoderna va a cambiar radicalmente el concepto mismo del arte, de la obra artística, que ahora no se considera un producto cerrado y perfecto, cristalización inmutable de la intención del autor, sino como una estructura abierta al receptor, al lector, que no es un mero receptor pasivo sino un co-creador, dado que su participación en el proceso de comunicación artística es imprescindible. Esto debe relacionarse con el hecho de que los microrrelatos considerados por la crítica como más genuinos sean precisamente aquellos que requieren más participación del lector porque su brevedad, su concentración, los hace muy elípticos, de manera que mentalmente hay que recomponerlos, y muy abiertos, sugerentes, ambiguos, de manera que cada cual tiende a desarrollarlos en un sentido. Recordemos el cuento del dinosaurio, que es un buen ejemplo de todo esto. De todas formas, en la práctica nos encontramos con microrrelatos de muy diversa factura cuyas fórmulas narrativas proceden de distintos estratos históricos. En concreto, yo señalaría tres tipos de estructuras narrativas. El primero, por la antigüedad de su origen, es el que remite a la anécdota o a caso o al apólogo[21], y tiene exposición, nudo y desenlace, e incluso puede terminar con un epifonema que recuerda a la vieja moraleja. Véase, por ejemplo, este texto de Cristina Fernández Cubas:

EL VIAJE

Un día la madre de una amiga me contó una curiosa anécdota. Estábamos en su casa, en el barrio antiguo de Palma de Mallorca, y desde el balcón interior, que daba a un pequeño jardín, se alcanzaba a ver la fachada del vecino convento de clausura. La madre de mi amiga solía visitar a la abadesa; le llevaba helados para la comunidad y conversaban durante horas a través de una celosía. Estábamos ya en una época en que las reglas de clausura eran menos estrictas de lo que fueron antaño, y nada impedía que la abadesa, si así lo hubiera deseado, interrumpiera en más de una ocasión su encierro y saliera al mundo. Pero ella se negaba en redondo. Llevaba casi

> treinta años entre aquellas cuatro paredes y las llamadas del exterior no le interesaban lo más mínimo. Por eso la señora de la casa creyó que estaba soñando cuando una mañana sonó el timbre y una silueta oscura se dibujó al trasluz en el marco de la puerta. «Si no le importa», dijo la abadesa tras los saludos de rigor. «Me gustaría ver el convento desde fuera». Y después, en el mismo balcón en el que fue narrada la historia se quedó unos minutos en silencio. «Es muy bonito», concluyó. Y, con la misma alegría con la que había llamado a la puerta, se despidió y regresó al convento. Creo que no ha vuelto a salir, pero eso ahora no importa. El viaje de la abadesa me sigue pareciendo, como entonces, uno de los viajes más largos de todos los viajes largos de los que tengo noticia.
>
> (En *Turia,* 23, 1993, p. 63. *Apud Dos veces cuento,* p. 43).

Este ejemplo cae del lado del «caso» o de la «anécdota» (suceso real o ficticio de índole curiosa, asombrosa) y termina con un colofón que recuerda a la moraleja pero que no es de índole moral ni didáctica sino más bien cognoscitiva: es un epifonema donde el suceso narrado se contempla desde un punto de vista insólito, novedoso, que cierra el círculo abierto por el título del texto con una conclusión paradójica. Todo ello (título, caso y epifonema) se interrelaciona para ofrecer un microrrelato que sorprende al lector aunque a primera vista resulte menos experimental que muchos otros precisamente porque tiene presentación, nudo y desenlace, pero también tiene una delicada atmósfera que resulta bastante azoriniana.

Desde finales del siglo XIX la narrativa descubrió nuevas posibilidades y ya al menos desde *Clarín* podemos leer cuentos que tienen exposición y nudo pero carecen de desenlace, están abiertos: a veces el lector puede imaginar qué sucederá, aplicando una lógica realista de los acontecimientos; otras veces, en cambio («El frío del Papa»), la apertura es casi total. La corriente que va a desarrollar esta modalidad basada en la apertura y la sugerencia es el impresionismo, que reduce la acción, concentra el tiempo, cultiva el final abierto y adelgaza las fuertes pasiones del cuento decimonónico limitándose a dar los datos (los hechos) que pongan al lector inteligente en disposición de percibir la atmósfera sentimental y el verdadero conflicto que el narrador evita desarrollar de manera directa con adjetivos fuertes y cargados de evaluación axiológica. *Azorín* fue un maestro en este arte del cuento impresionista («El viejo inquisidor»), delicado, sugerido, y quienes retomaron el testigo fueron los escritores neorrealistas, al estilo de Ignacio Aldecoa («Balada de la luna sobre el manzanares») o de Jesús Fernández Santos («Cabeza rapada»). En esta línea podríamos situar el siguiente microrrelato de Felipe Benítez Reyes:

> *LA SOLEDAD*
>
> Lo remata la cabeza de un caballo encrespado, con su agitada crin y su relincho congelado en la plata.
>
> Perteneció a mi abuelo. Lo tenía sobre la mesa de su despacho y con él abría los sobres certeramente, con limpieza de maestro de esgrima: el papel sufría una herida invisible. Cuando hundía la hoja en el sobre, la cabeza de caballo parecía cabalgar como una figura de guiñol.
>
> A la muerte de mi abuelo, el despacho lo ocupó mi padre. El abrecartas no lo utilizaba: una secretaria le presentaba cada mañana la correspondencia ordenada en una carpeta.
>
> A la muerte de mi padre, no pude ocupar su despacho, pero me traje a casa el abrecartas. Yo quisiera utilizarlo tan hábilmente como mi abuelo. Cada día acaricio la cabeza de plata de la bestia.

Desde hace años espero alguna carta para ir practicando.
(Un mundo peligroso, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 19).

Son cuentos abiertos por el final. El tercer tipo, en cambio, es el que deriva de la vanguardia y va a ser retomado por los escritores experimentales desde la época de entreguerras hasta hoy, el de factura a menudo más breve, el que juega más con la elipsis, como el del dinosaurio, o el que resulta más ambiguo, enigmático, abierto.

Este microrrelato sumamente concentrado, súbito y casi violento, es en cierto modo la antítesis de la morosidad impresionista y cabe sospechar que procede de la vanguardia, pues encontramos ejemplos tanto en Gómez de la Serna como en los *Crímenes ejemplares* de Max Aub, que son muy variados. Algunos evidencian una fina psicología irónica: «Lo maté por no darle un disgusto». Otros llevan la ironía al campo de la obviedad: «Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía». Otros, en fin, llevan el humor al campo del absurdo, de lo irracional, y quedan en el aire casi como enigmas: «Lo maté porque era de Vinaroz».

Un paso más allá de estos ejemplos, que conservan aún los elementos del relato, están los textos que ya no llegan a ser microrrelato porque se limitan a enunciar, a manera de apuntes o bocetos, elementos sin acción ni desarrollo a modo de pautas para un cuento posible. Un ejemplo puede ser éste, de Elias Canetti:

El hombre que jamás ha recibido una carta.
(La provincia del hombre, 1982; en *La mano de la hormiga,* p. 132).

Como se ve, el microrrelato de Felipe Benítez que reprodujimos antes parece un desarrollo de esto que más que nada es un apunte, un boceto, un título.

La experimentación, sin llegar a la desintegración del relato en sí, puede radicar en el juego con la ordenación de los elementos, la elipsis y el lenguaje, como en éste de Julio Cortázar, lleno de ironía:

POR ESCRITO GALLINA UNA
Con lo que pasa en nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos. Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó a la paf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta de- portes, no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué.
(La vuelta al día en ochenta mundos, 1967).

Hay críticos, sobre todo en el ámbito hispanoamericano[22], que no consideran microrrelato sino a este último tipo, que es el que procede de la vanguardia y el que más ha prosperado en Hispanoamérica. Pero en España, donde la conciencia del género es posterior y donde empieza a cultivarse en una época más puramente posmoderna, descreída también de las vanguardias, hoy en día se escriben microrrelatos de los tres tipos que hemos analizado, por lo que no parece conveniente ceñirse a la fórmula vanguardista. Como dicen José María Merino y Luis Mateo Diez, hay que considerar que para un escritor joven, hoy en día, la vanguardia pertenece a la historia, no es más que otra tradición.

Junto a la apertura, que se interpreta formalmente de distintos modos, hay que señalar otro rasgo medular del microrrelato: su distanciamiento, ante todo, del racionalismo realista, lo que supone entrar en el dominio de la paradoja y el principio de contradicción. Veamos dos muestras. La primera, consumadamente irónica, es de Juan José Arreóla:

> *HOMERO SANTOS*
> Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato.
>
> («Doxografías», *Palíndroma,* 1980. En *La mano de la hormiga,* p. 49).

La segunda, de Luis Mateo Diez, fabula con idéntico talante el mismo pensamiento, dentro de una ficción de abrumador «realismo» académico:

> *REALISMO*
> Mi disertación sobre el realismo aburrió a las piedras.
>
> Aquellos universitarios no tenían el mínimo interés en escucharme, y el profesor que me invitó a la Facultad tampoco estuvo demasiado atento.
>
> Un mal día lo tiene cualquiera y muchos malos también.
>
> Más solo que la una, cuando aquello concluyó, me fui al bar y entre el bullicio estudiantil y el lastrado aroma de comedor barato que recordaba de mis tiempos juveniles, me metí tres whiskys seguidos para el cuerpo.
>
> El estómago vacío me hizo una de las muchas malas pasadas a que acostumbra. Busqué el retrete y me encerré en él para aliviar mi desgracia. Media hora larga para reponerme.
>
> Entre las obscenas e insidiosas inscripciones grabadas en la puerta, una me sorprendió vivamente:
> «Sé realista, llámame», un número de teléfono y un nombre femenino.
>
> Había superado el mareo, pero no el malestar y en ocasiones así recurro a un cuarto whisky que generalmente logra sedimentarme. Del malestar pasé a la euforia y, al sexto whisky ya estaba cogido al teléfono, marcando el dichoso número y mencionando el nombre en cuestión.
>
> -Soy realista -dije, cuando la voz femenina certificó que era ella, y en seguida me dio la dirección y me dijo que me aguardaba.
>
> Un grado medio de borrachera suelo disimularlo bien y, además, me hace muy ocurrente y cariñoso.
>
> Mis disertaciones sobre el realismo siempre resultan decepcionantes y jamás, en ningún sitio, me han llamado dos veces para dar una conferencia. Pero son variadas las circunstancias fortuitas, nunca académicas, que me ayudan a mantener firmes mis convicciones.
>
> *(Los males menores,* Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 109-110).

La mayor parte de los microcuentos, cuando no todos, rompe con la verosimilitud, con la normalidad, para caer tarde o temprano del lado de lo extremoso, lo raro, lo inverosímil, lo patológico, lo onírico (todo esto «anormal», aunque posible) y del lado de lo imposible (lo fantástico, maravilloso o absurdo). Las posibilidades son infinitamente variadas, pero comparten siempre la voluntad de sorprender al lector llevándole hacia lo inesperado, porque el microrrelato es inseparable del ingenio, y no sólo porque su final sea sorpresa (esta característica es muy típica del cuento tradicional, por ejemplo), sino porque la sorpresa, la desfamiliarización, el extrañamiento, la excentricidad, pueden afectar a todos sus componentes: el tema, el

argumento, la lógica de los acontecimientos, el punto de vista, el lenguaje. Por cualquiera de estos medios, o combinando varios a la vez, el escritor busca romper con lo normal, lo previsible, lo establecido. Por eso el microrrelato es una modalidad narrativa de tipo eminentemente experimental y vinculada además a la ironía y al humor, que son dos actitudes distanciadoras al servicio del desmantelamiento de la seriedad autocrática o «moderna».

La actitud antirrealista se traduce en el microrrelato en una serie de temas o motivos recurrentes. Así, aparte del mundo del crimen, el tema de la muerte aparece de manera sorprendente en este relato de Luis Mateo Diez:

> *EL POZO*
> Mi hermano Alberto cayó al pozo cuando tenía cinco años. Fue una de esas tragedias familiares que sólo alivian el tiempo y la circunstancia de la familia numerosa. Veinte años después, mi hermano Eloy sacaba agua un día de aquel pozo al que nadie jamás había vuelto a asomarse. En el caldero descubrió una pequeña botella con un papel en su interior. Éste es un mundo como otro cualquiera, decía el mensaje.
> *(Los males menores,* ed. cit., p. 140).

Dentro de estos juegos subversivos antirrealistas es muy frecuente encontrar textos que exploran el tema del doble, de los mundos paralelos, de la multiplicación de la realidad en un infinito juego de espejos, cajas chinas, *mise en abyme* que pone en solfa el concepto de identidad. Un ejemplo del tema del doble podría ser éste, del navarro Iñigo Pírfano:

> *LA FÁBULA DEL CIERVO Y EL ARROYO*
> Se acercó el ciervo a la superficie del arroyo. Se vio reflejado en ella.
> «¿Cuál de los dos es el real...?», pensó. Y se volvió a sumergir.
> *(Dos veces cuento,* p. 93).

En la misma línea se confunden también realidad y ficción y el microrrelato se abre a la metaliteratura, a la metaficción.

> *SUBLITERATURA*
> «¡No volverás a mancharme con la tinta de tus absurdos planteamientos!», dijo el protagonista de la novela a su autor. Acto seguido apretó el nudo de la trama a su garganta, dio una patada a la banqueta y se quedó colgado de la primera página como desenlace.
> *(Quince líneas,* p. 105).

Otra característica del microrrelato contemporáneo que se deduce de muchos de los textos que hemos ido viendo es la brillante utilización de la intertextualidad, el juego constante de reescritura a partir de otros autores, otras obras, otros géneros. Puede tratarse de clásicos universales (intertextualidad) o bien de subgéneros literarios (archi o macrotextualidad), y a menudo ambos referentes, el culto y el popular, pueden mezclarse en un mismo texto.Veamos este espléndido microrrelato del mejicano René Avilés Fabila, que mezcla la realidad (Kafka) con la ficción *(La metamorfosis),* y la literatura culta con el formato del test:

FRANZ KAFKA
Al despertar Franz Kafka una mañana, tras un sueño intranquilo, se dirigió hacia el espejo y horrorizado pudo comprobar que

A, seguía siendo Kafka
B, no estaba convertido en un monstruoso insecto
C, su figura era todavía humana
Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis.
(René Avilés Fabila: *Cuentos y descuentos,* 1986. En *La mano de la hormiga,* p. 68).

La ironía radica en que las tres posibilidades son idénticas, con lo que el efecto de absurdo y desolación se multiplica: lo horrible, lo tremendo, es ser un hombre llamado Franz Kafka, o sencillamente ser, como Kafka, un hombre angustiado. Intertextualidad y confusión de límites entre realidad y sueño, cordura y locura, coinciden en este texto del argentino Enrique Anderson Imbert:

TEOLOGÍAS Y DEMONOLOCÍAS
Samuel Taylor Coleridge soñó que recorría el Paraíso y que un ángel le daba una flor como prueba de que había estado allí.
Cuando Coleridge despertó y se encontró con esa flor en la mano, comprendió que la flor era del infierno y que se la dieron nada más que para enloquecerlo.
(*El gato de Cheshire,* 1965. Recogido en *La mano de la hormiga,* p. 26).

La intertextualidad, tal como se practica en el microrrelato, funde a menudo intenciones: no sólo es burla sino homenaje, no sólo es parodia sino pastiche. Es frecuente encontrar reescrituras de la Biblia del Quijote, de Kafka, y, cómo no, del dinosaurio de Monterroso, tan glosado y versionado[23] que Hipólito G. Navarro llegó a escribir el siguiente microrrelato:

EL DINOSAURIO
El dinosaurio estaba ya hasta las narices.
(Los tigres albinos, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 161).

En relación con los juegos intertextuaies hay que situar otra característica del microrrelato: me refiero al hecho de que no sólo se nutre temáticamente o argumentalmente de la literatura (metaliteratura), sino que fagocita otros moldes genéricos, de manera que a menudo, aunque no siempre, se puede hablar de una hibridez genérica que lleva al microrrelato a perder muchos de sus rasgos narrativos. Dentro de estos juegos intertextuales, y transtextuales, el microrrelato contemporáneo ha revitalizado subgéneros antiguos como la fábula de animales y el bestiario medieval. Fue Borges el que lo volvió a poner en circulación, pero los textos borgeanos son más descriptivos que narrativos y se ciñen más a los modelos canónicos. En cambio, autores como Monterroso son los que realmente reutilizan el

bestiario en función de un microrrelato que se funde con la fábula de animales y la parábola moral:

LA OVEJA NEGRA

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

(La *oveja negra y demás fábulas,* 1969. En *La mano de la hormiga,* p. 332).

Si retrocedemos un poco, vemos que la «Fábula del ciervo y el arroyo» sigue también este esquema, aunque la fuente literaria, en el caso de Iñigo Pírfano, no es una frase hecha (como en Monterroso) sino un motivo de la lírica medieval que hunde sus raíces en la materia de Bretaña y que dio lugar, entre otros, a los poemas del trovador galaicoportugués Pero Meogo. En el estilo del bestiario destacan entre nosotros, escritores como Javier Torneo y Rafael Pérez Estrada. Claro que los textos de Pérez Estrada son más bien prosas poéticas:

AZABACHE

Luce el azabache el brillo infeliz de las ausencias. Mas si quien lo usa vive una nueva pasión, este mineral será como una noche estrellada buscando el nimbo blanquecino de una luna cómplice.

Constanza de Contreras, Señora de Évora, atribuía al ingerir mínimas porciones de azabache, sabiamente endulzadas, el oscuro misterio de sus ojos.

La tradición canónica tiene por demoníaco el besar azabache.

(Inventario de gemas crueles, en *Cosmología esencial,* Barcelona, DVD, 2000, p. 143).

También el microrrelato absorbe formas teatrales, algo muy caro a Javier Torneo. En sus textos no dejamos de apreciar la afinidad entre forma dramática y chascarrillo, dentro de una estética de expresionismo absurdo:

En el centro del escenario, sentados al pie de un árbol que ha perdido ya todas las hojas, vemos ahora a un HOMBRE y a una MUJER.

HOMBRE. *(Mirando al frente, sin volverse hacia la mujer).* Oye.

MUJER. Qué.

HOMBRE. Dame tu ojo izquierdo.

Pausa. La MUJER se desenrosca su ojo de cristal y se lo alarga al compañero.

HOMBRE. *(Recogiendo el ojo, que se guarda en el bolsillo cerillero de la chaqueta).* Ya sabes que te prefiero tuerta, Manuela.

Silencio. El HOMBRE y la MUJER continúan inmóviles, indiferentes al coro de risotadas que se ha levantado en el patio de butacas.

*(Historias mínimas 1*1988], Barcelona, Anagrama, 1996, p. 15).

A menudo el microrrelato absorbe formas periodísticas, tal como sucedió en el siglo XIX con los imprecisos límites entre el artículo de costumbres y el cuento. Esta promiscuidad entre periodismo y ficción, vieja entre nosotros como el Romanticismo, y renovada a partir de la generación del 98 (recordemos a un *Azorín,* o, más tarde, un Alvaro Cunqueiro), ha cobrado nuevo auge a partir de finales de los años 60 por influencia del *new journalism* norteamericano: pensemos en columnistas como Francisco Umbral, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Rosa Montero, Juan José Millás, Elvira Lindo, etc.[24]. En realidad la prensa provee formatos, no formas o géneros, y el escritor de prensa cubre su hueco con lo que mejor le parece. Hoy en día los escritores y críticos, caso de Millás y Fernando Valls, hablan de «articuentos» para referirse a los pequeños relatos que se publican en prensa. Véase como espléndida muestra este texto, «Lo real», con el que Millás obtuvo el premio Mariano de Cavia 1999. En él, a partir de algo que realmente es noticia (la Viagra), el autor crea una fantasmagoría absurda que incide en el tema, tan propio del microrrelato, de la realidad (recuérdese el texto de Luis Mateo Diez que vimos al principio), en un contexto entre científico y psicoanalítico, lleno de cautelas políticamente correctas muy ingeniosamente satirizadas:

> *LO REAL*
>
> Una chica estadounidense se tomó por juego una Viagra y tuvo una erección fantasmal. Pese a que los médicos han advertido que cuando el miembro permanece en tensión más de cuatro horas seguidas hay que acudir a un servicio de urgencias para evitar daños irreparables en el tejido de la uretra, la joven no fue al hospital hasta el tercer día, presa ya de unos dolores insoportables en el pene hipotético aparecido tras la ingestión de la pastilla eréctil. Dado que los facultativos no sabían cómo detener aquella erección inexistente, pasaron todavía unas horas preciosas antes de que al jefe de urología se le ocurriera proponer a la chica una eyaculación fantasmal para acabar con aquel caso de priapismo extravagante.
>
> Los padres, que eran mormones, se opusieron a que la joven se masturbara, pues además de no estar de acuerdo con el onanismo en general, les parecía que éste podría ser más condenable si se practicaba con un miembro ilusorio. Un médico muy culto que había ese día de guardia intentó explicarles que el miembro masculino objeto de la masturbación es siempre imaginario, aun cuando se pueda tocar. Pero no hubo forma de sacar a los padres de sus trece y el hospital tuvo que conseguir una autorización del juez para proceder a la descarga imaginaria, en el caso de que haya alguna que no lo sea, cesando de inmediato los dolores de la joven y desapareciendo al instante el miembro falso, si hay alguno verdadero.
>
> La noticia es que han congelado el semen quimérico obtenido de la eyaculación irreal y ahora pretender fecundar con él un óvulo aparente para obtener un embrión fantasma. Si los fundamentos teóricos no fallan, podrían conseguir un individuo invisible. A mí, personalmente, me parece que eso no tiene ningún mérito. Lo novedoso a estas alturas sería fecundar a alguien real.
>
> (*Articuentos,* Barcelona, Alba, 2001, p. 75).

La transgenerización, curiosamente, no es sólo una práctica emprendida por los escritores, sino que, de manera muy sintomática, comenzamos a percibir que participan en ella los críticos. Por ejemplo, Joseluís González antologa como microrrelato, aunque advierte que es «en realidad» un poema en prosa publicado en un poemario, un texto bellísimo de Leopoldo María Panero:

BLANCANIEVES SE DESPIDE DE LOS SIETE ENANITOS

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen, de noche, las viejas maderas, el viento agita raídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos, envenenados peines, manzanas, maleficios, qué olor a cerrado, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos.

(Así se fundó Carnaby Street, 1970. *Apud Dos veces cuento,* p. 28).

Este poema, a partir del cuento de todos conocido, lo que desarrolla es la melancolía de una despedida que en realidad es la despedida del mundo de la infancia. No es un microrrelato, porque está claro su carácter emotivo a través de una descripción densamente poética de elementos llenos de simbolismo.

En otro orden de cosas, las prácticas transgenéricas van más allá de los textos literarios. Francisca Noguerol hablaba de que el microrrelato se relaciona de otra manera con la cosmovisión posmoderna porque la brevedad, y la fragmentación, suponen un golpe al principio de unidad. La del microrrelato es desde luego una estética del fragmento, pero del fragmento que a menudo evoca, sinecdóticamente, algo mucho más amplio. Esto del fragmentarismo, fractalidad o como quiera que se denomine, parece dar pie a una práctica crítica de relectura, de manera que un antólogo (que es un lector crítico) no sólo convierte en microrrelato una prosa poética, un poema en prosa o un poema, sino un fragmento de una obra mayor. Ésta es la maniobra que ejecuta Antonio Fernández Ferrer, que en *La mano de la hormiga* ofrece un texto maravilloso:

LA ISLA INFINITA

Preguntó Colón a los indios de aquel lugar si era tierra firme o isla, y le respondieron que era tierra infinita de que nadie había visto el cabo aunque era isla...

(Historia de los Reyes Católicos, finales s. XV-principios XVI).

Este microcuento no es más que un pequeño fragmento de la *Historia de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez o Bernaldes, que no fue ni mucho menos un microcuentista sino un cronista de Indias de entre los siglos XV y XVI. Originalmente, pues, el texto es una pequeña anécdota dentro de una amplia obra de carácter histórico, pero Fernández Ferrer es quien la convierte, siglos después, en microcuento. Su efectividad descansa en que en el breve diálogo reproducido en estilo indirecto se enfrentan dos lógicas muy distintas: la de los indios es una lógica del tercero incluido que va más allá de las dicotomías excluyentes de la lógica occidental, y, a la vez, la de los indios es la lógica afectiva de quien ve su tierra a la vez con los ojos del corazón (tierra infinita) y de la inteligencia (isla), mientras que los conquistadores, lejos de la tierra de su corazón, no ven en la conquista más que algo material. E final de esta confrontación lo pone la historia, que convierte al lector actual en omnisciente.

Convengamos en que, tal como lo ofrece el antólogo, éste es un hermoso microrrelato del tipo más connotativo posible. Pero es de notar que no sólo se ha dado el paso aquí de convertir en texto completo, es decir, en microrrelato, un fragmento de una obra mayor, sino que, simultáneamente, se ha pasado al campo de la literatura algo que procedía del campo de la historia. En realidad, con esto se quebranta la distinción teórica entre anécdota y ficción, pues la anécdota es, o era en principio, etimológicamente, un episodio poco conocido de la vida real de una persona histórica. Claro que la literatura se nutre de realidades, y basta con ofrecer una anécdota como texto literario, disociado de biografías reales y con intención estética, para que cambie de categoría. Un ejemplo muy claro: según refirió el cuentista Juan José Arreóla, el cuento del dinosaurio surgió como una anécdota en un contexto concreto: Monterroso y sus amigos tenían un compañero muy alto empeñado en compartir con ellos interminables confidencias amorosas. Una vez, uno de ellos, Ernesto Mejía Sánchez, se quedó dormido en medio de una de esas tabarras y luego comentó a los demás amigos: «¿Sabes que cuando desperté todavía estaba allí este dinosaurio?»[25]. En fin, hay muchos microrrelatos que tienen la estructura de la anécdota, y lo único que en última instancia los diferencia, más allá del ingenio o el calado que evidencien, es que se ofrezcan o no como literatura (es decir, que se anteponga la función poética a la función referencial). Y lo curioso es que esto no sólo lo practican los escritores, es decir, los creadores de primer grado, sino también los críticos, que son creadores de segundo grado.

En fin, más allá de la intertextualidad y la transgenerización, qué duda cabe de que el microrrelato explota al máximo todos los recursos retóricos del lenguaje como base para sorprender y solicitar la colaboración del lector. Un microrrelato puede basarse en una combinación de parodia de género y metáfora hiperbólica, como éste de Juan José Arreóla, que sirve de ejemplo también de lo importante que es el título en el microcuento:

CUENTO DE HORROR
La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.
(«Doxografías», *Palíndroma,* 1980. En *La mano de la hormiga,* p.48).

O puede partir de un juego de palabras basado en la polisemia, y luego en la antítesis del punto de vista, en la metáfora personificadora y antonomásica y el simbolismo del color, como éste de la chilena Pía Barros:

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.
(Miedos transitorios [De a uno, de a dos, de a todos] 1986, *Apud* Francisca Noguerol, artículo citado de 1992).

O en el juego de palabras sobre un lenguaje codificado (el de Internet) y varios idiomas a la vez (el español y el inglés), como éste de Cuca Canals:

E-mail

http://www.AnayCarlosSeConocieronPorInternet.EstánAtrapadosEnEI@mor.hot hot-hotmail.Fin//·

(*El País,* «El País Semanal», «Microrrelatos 03», 13-VII1-2000, p. 96).

El juego, en fin, puede ir y va más allá del lenguaje, del texto, cuando el escritor apela a nuestro conocimiento no sólo de la intertextualidad literaria sino de la interdiscursividad histórica, como hace Alfonso Sastre (y como vimos antes, también, en «La isla infinita»):

NAGASAKI

Me llamo Yanajido. Trabajo en Nagasaki y había venido a ver a mis padres en Hiroshima. Ahora, ellos han muerto. Yo sufro mucho por esta pérdida y también por mis horribles quemaduras. Ya sólo deseo volver a Nagasaki con mi mujer y con mis hijos.

Dada la confusión de estos momentos, no creo que pueda llegar a Nagasaki enseguida, como sería mi deseo; pero sea como sea, yo camino hacia allá.

No quisiera morir en el camino. ¡Ojalá llegue a tiempo de abrazarlos!

(Las noches lúgubres, 1964 y 1973. *Apud Dos veces cuento,* p. 61).

El efecto de este cuento pasa necesariamente por el hecho de que el lector conozca un mínimo de historia y sepa que tras la bomba nuclear de Hiroshima vino la de Nagasaki. De este modo, se contrasta el punto de vista limitado del personaje, que ni siquiera sabe qué es lo que ha pasado en Hiroshima y que desde luego no imagina que le espera lo mismo en Nagasaki, con el punto de vista omnisciente: el del autor implícito del texto (que va más allá del narrador personaje), y el del lector, que asiste impotente a la formulación de unos deseos que él sabe que son imposibles de cumplir. Esta técnica tiene mucho que ver con el cine, sobre todo con el cine de terror, donde el espectador, identificado con el héroe o con el personaje desvalido, se ve obligado a compartir el punto de vista del monstruo que desde las sombras lo acecha y lo persigue. Si el cuento de Sastre es trágico y necesita un mínimo de conocimiento histórico, éste que ahora reproduzco, en cambio, es cínico y precisa de un saber mixto de literatura y cine (el género de terror y vampiros) y de la actualidad:

CONFESIÓN DEL VAMPIRO INMUNODEFICIENTE

Al comprobar que el crucifijo era inútil, esgrimió ante mí, también en vano, un certificado médico.

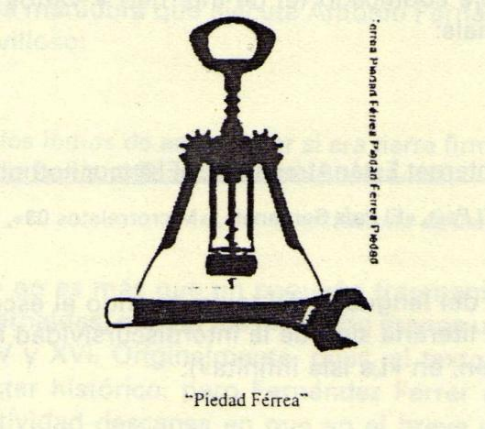
(Antonio Muñoz Molina, en *La mano de la hormiga,* p. 342).

No es fácil escribir buenos microrrelatos: por eso es raro que los escritores los cultiven con asiduidad y más raro aún encontrar libros enteros de minicuentos, o incluso de microtextos (independientemente de que sean cuentos o no).

Lo que a estas alturas podemos tener claro es que el microrrelato, tal como hoy se cultiva genera una actitud de complicidad entre el autor, el texto, el lector y el crítico, y esto es muy positivo porque nos devuelve al placer de la lectura y nos forma en la lectura participativa inteligente. Desde otro punto de vista, la práctica transgenérica que vienen efectuando los antólogos invita a seguir por esta misma senda. Así, por ejemplo, nada me impide proponerles leer como microrrelato un *haiku* japonés de Matsuo Basho (1644-1694), traducido al español por Julio Cortázar:

Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo[26]*.*

Realmente no es difícil. Piensen en un aerolito u orylito (es decir, una especie de greguería) de Carlos Edmundo de Ory que dice así: «Te contaré la historia de cosas que he visto. Y luego haremos juntos un haikai»[27]. En fin, el juego de la interpretación es infinito, y podemos ofrecer como microrrelato un poema visual. Por ejemplo éste, de Julia Otxoa, que se titula «Piedad férrea»[28], cuya potente imagen puede sugerir incluso una lectura social (la herramienta-obrero en brazos del sacacorchos-alcohol que se apiada de él/lo aliena):



A nivel docente debo decir que el microrrelato es uno de los auxiliares más eficaces con que vengo contando para explicar o ilustrar de manera clara y atractiva conceptos que, de otra manera, podrían resultar no ya aburridos sino abstrusos (especialmente para alumnos principiantes).

Leyendo, jugando, pensando, llegamos al final. Las despedidas resultan mejor cuando se guarda el decoro. Decorosamente cerramos esta exposición con un microrrelato del venezolano José Antonio Martín:

ABRETESÉSAMO

CUENTO

que me contó una vez mi hija Adriana fastidiada de que le pidiera un cuento. Había una vez un colorín colorado.

NOTAS

[1]Fernando Valls, sin embargo, al final de su artículo sobre el microrrelato en España, llega a poner en duda que éste sea un fenómeno ligado a la posmodernidad, dado que la estética del fragmento arranca de la crisis finisecular del siglo XIX: «es muy posible que el origen [del microrrelato] se encuentre en el gusto por lo fragmentario que surge con el cambio de siglo (Nietzsche y Schopenhauer son dos nombres imprescindibles), aunque tenga su desarrollo con las vanguardias, como una respuesta a los grandes discursos totalizadores del XIX [...] A pesar de lo que ha sostenido Francisca Noguerol, [...], no parece imprescindible relacionarlo con la estética de la postmodernidad para entender ni su aparición ni su desarrollo, que vincularía a la disolución de los géneros narrativos tradicionales, al gusto por la experimentación, a la búsqueda de nuevas formas, a la inquietud -en suma- por salir de ese callejón sin salida en que

se había convertido el cultivo del cuento de tradición cortazariana, un relato fantástico con efecto único y sorpresa final». *Cf.* Fernando Valls: «La "abundancia justa": el microrrelato en España» en *El cuento en la década de los noventa.* Edición de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2001, pp. 641-657.

[2] Como la extensión del relato en páginas varía mucho según los formatos de los libros y el cuerpo de las letras, es más preciso medirla en número de palabras (algo que se puede hacer fácilmente a través del ordenador). Computando la extensión en palabras, para E. M. Förster {*Aspectos de la novela,* Madrid, Debate, 1983) la novela tendría un mínimo de 50.000. Para lan Reíd (*The Short Story,* London, Methuen, 1977), el cuento tendría entre 500 o menos y 32.000, y el promedio estaría entre 1600 y 20.000. (Por deducción, a la novela corta le quedaría un margen entre 32.000 y 50.000 palabras). Para Irving Howe (*Short Shorts. An Anthology ofthe Shortest Stories,* New York, Bantam Books, 1983), el cuento canónico o regular tendría entre 3000 y 8000 palabras y el cuento cortísimo, categoría que él establece aquí, un máximo de 2500 y un promedio de 1500. En el ámbito hispánico, en cambio, el microrrelato, cuyo canon es el de una página, vendría a tener por tanto unas 400 palabras.

[3] Augusto Monterroso: *Viaje al centro de la fábula,* México, Martín Casillas, 1982, p. 98.

[4] Algirdas J. Greimas: *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1970 [1966J.

[5] Juan Ramón Jiménez: *«La calle» en El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología.* Edición de Guillermo Díaz- Plaja, Barcelona, Gustavo Gili, 1956, p. 127. Luego en Juan Ramón Jiménez: *Historias y cuentos. Edición de Arturo* del Villar, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 162. El texto en cuestión está fechado aquí entre 1922-1924.

[6] *Apud* Joseluís González (ed.): *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos,* Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998, p. 38.

[7] Vicente Huidobro: *Obras completas,* I. Edición de Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976. Recogido en Juan Armando Epple: «Precursores de la minificción latinoamericana (I). Vicente Huidobro», firma invitada en la sección «El Rinconete» del Centro Virtual Cervantes, viernes 16 de septiembre de 2005 (http://cvc.cervantes.es/el_rinconete).

[8] Ramón Gómez de la Serna: *Greguerías.* Edición de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1979.

[9] Apud Alberto Manguel: *Una historia de la lectura* , Barcelona, Círculo de Lectores, 2001 [1996], p. 33.

[10] Esto no quiere decir que otros países hispanoamericanos carezcan de cultivadores del microrrelato. Francisca Noguerol («Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía, XLVI,* 1-4, 1996, pp. 49-66) menciona los siguientes: en Guatemala, Miguel Ángel Asturias (antecedente), José Barnoya, Edgardo Carrillo, René Leiva, Max Araujo, Luis Cardoza y Aragón, Otto Raúl González, Francisco Nájera y Franz Galich; en Panamá, Enrique Jaramillo Levi; en El Salvador, Alvaro Menéndez Leal, Roque Dalton y Ricardo Lindo; en Nicaragua, Rubén Darío (antecedente), Luis Rocha y Ernesto Cardenal; en Honduras, Óscar Acosta; en la República Dominicana, Marcio Veloz Maggiolo y Pedro Peix; en Cuba, Virgilio Piñera, Elíseo Diego, Guillermo Cabrera Infante, José Antonio Martín; en Puerto Rico, José Luis González; en Colombia, Luis Fayad, y esporádicamente Gabriel García Márquez; en Perú, Luis Loayza; a los que hay que añadir los chícanos Rolando Hinojosa y Tomás Rivera. Para un breve panorama de antologías, véase el artículo de Concepción Bados Ciria: «Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *El cuento en la década de los noventa,* ed. cit., pp. 693-700.

[11] Entre los muchos escritores que cultivan el microrrelato en Norteamérica, aparte de Ernest Hemingway, Irene Andrés- Suárez menciona como más destacados a Spencer Holst, Barry Hannah, John Cheever, Gordon Lish, Joyce Carol Oates, Lucas Cooper, Raymond Carver, así como una serie de escritoras particularmente innovadoras: Lidia Davis, Mary Caponegro y Leslie Scapino. *Cf.* Irene Andrés-Suárez: «El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines» en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.): *Teoría e interpretación del cuento,* Berna, Peter Lang, 1995, pp. 86-102 (especialmente, p. 88).

[12] Irving Howe e llana Wiener Howe: *Short Shorts. An Anthology ofthe Shortest Stories,* Gran Bretaña, Kudos y Godine, Publisher, Ltd., 1982; New York, Bantam Books, 1983. Robert Shapard y James Thomas: *Sudden fiction. American Short- Short Stories,* Layton (UTA), Gibbs M. Smith, Inc., 1986. La traducción, debida a Jesús Pardo, *Ficción súbita. Narraciones ultracortas norteamericanas,* Barcelona, Anagrama, 1989.

[13] Catherina V. De Vallejo: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas),* Miami (Florida), Eds. Universal, 1989, p. 12. Gabriela Mora: «El cuento brevísimo» en *En torno al*

cuento: de la teoría en general y de su práctica en Hispanoamérica, Buenos Aires, Danilo Albero Vergara, 1993, pp. 31-35.

[14] Juan Armando Epple: *Brevísima relación del cuento breve en Chile,* Santiago de Chile, Editorial Lar, 1989.

[15] Sobre la tipología de los microcuentos españoles, puede verse el artículo de Irene Andrés-Suárez: «Tendencias del microrrelato español» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *El cuento en la década de los noventa,* ed. cit., pp. 659-673.

[16] Incluyen algunos microrrelatos en sus antologías, por ejemplo, Antonio Beneyto (*Manifiesto español o una antología de narradores,* Barcelona, Eds. Marte, 1973) y Medardo Fraile (*Cuento español de posguerra,* Madrid, Cátedra, 1986).

[17] Erna Brandenberger: *Estudios sobre el cuento español actual,* Madrid, Editora Nacional, 1973.

[18] En el caso de Fernando Quiñones sí podemos establecer que las raíces de su único microrrelato, «La tumba giratoria» (incluido en el volumen de tipo fantástico *La guerra, el mar y otros excesos,* Buenos Aires, Emecé, 1966), son claramente borgeanas.

[19] Francisca Noguerol: «Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...», *Lucanor,* 8, 1992, pp. 117-133. Irene Andrés-Suárez: «Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo», en *Lucanor,* 11, 1995, pp. 55-69.

[20] Francisca Noguerol: «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», art. cit., difundido también por Internet (noguerol1.htm).

[21] Sobre esta cuestión, *cf.* Pilar Tejero Alfageme: «Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *El cuento en la década de los noventa,* ed. cit., pp. 713-728.

[22] Aquí cabe mencionar que Dolores Koch («El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi», *Enlace* (Nueva York), 5-6, 1985, pp. 9-13) se empeña en establecer una distinción entre lo que ella llama minicuento y de otro lado ei microrrelato, que se diferenciarían precisamente porque el minicuento es un relato completo en sí, con presentación, nudo y desenlace textual de la acción, mientras que el microrrelato es mucho más connotativo y su desenlace es más bien fruto de una ¡dea no expresada sino sugerida por el autor, que el lector debe reconstruir mentalmente. Fernando Valls considera que esta distinción es irrelevante, y estoy de acuerdo con él: microrrelatos son todos los que hemos visto desde «El viaje» de C. Fernández Cubas hasta los crímenes de Aub. Ahora bien, lo que la distinción de Koch muestra es la presencia de técnicas narrativas de distintos estratos históricos que conviven en el microrrelato actual.

[23] Véase por ejemplo este texto de Miguel Ángel Arcas: «Cuando desperté, mi soledad todavía estaba allí», *Hwebra,* 5 marzo de 2005 (revista digital citada).

[24] Véase, a este respecto, el monográfico de *Insula,* 703-704, julio-agosto 2005, dedicado a «El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)».

[25] *Apud* Antonio Fernández Ferrer: *La mano de la hormiga,* Madrid, Fugaz, 1990, pp. 8-9.

[26] *Apud* David Lagmanovich: «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano», *Revista Interamericana de Bibliografía,* XLVI, 1-4, 1996, pp. 19-37 (difundido también por Internet). Cortázar utilizó este *haiku* como epígrafe en su último libro de poemas.

[27] Carlos Edmundo de Ory: *Metanoia.* Edición de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1990, p. 316.

[28] Laura López Fernández: «La poesía visual de Ángela Serna y de Julia Otxoa», *Especulo. Revista de Estudios Literarios.* 20, 2002. Disponible en la web en la dirección www.ucm.es/info/especulo/numero20/serna.html.