

El microrrelato en perspectiva¹

The Micro-Story in Perspective

BELÉN MATEOS BLANCO

Universidad de Valladolid

España

mariabelen.mateos@uva.es

(Recibido: 02-03-2019;
aceptado: 27-02-2020)

Resumen. El microrrelato, catalogado por muchos como subgénero del cuento y por otros tantos como cuarto género narrativo, ocupa actualmente un lugar privilegiado en los estudios de teoría y análisis literario. Y es que este, cuyo origen, denominación y características fundacionales parecían delimitados, permanece en el foco de estudios, líneas de investigación, revistas académicas y, por supuesto, obras de autor y antologías. La explicación a esta eclosión y expansión del microrrelato tiene su razón de ser en sus características discursivas, formales, temáticas y pragmáticas, las cuales favorecen su carácter proteico.

Antes de abordar el microrrelato y definir los atributos constantes y sistematizables que lo tipifican como tal expondremos sus posibles denominaciones en el territorio de la brevedad. Primeramente, nos ocuparemos de los rasgos discursivos: hiperbrevedad, narratividad, concisión e intensidad expresiva, hibridez genérica y fragmentariedad; a continuación, los formales: relevancia del título, estructura sencilla, personajes tipificados, ausencia de párrafos descriptivos, el valor de la elipsis y los finales sorprendidos; en cuanto a la temática: intertextualidad y metaliteratura conviven con el humor y la parodia; por último, los rasgos pragmáticos, que buscan la complicidad del lector activo capaz de averiguar el auténtico sentido de un texto meticulosamente elaborado.

Palabras clave: *literatura; teoría; género; microrrelato; características.*

Abstract. The micro-story, cataloged by many as a subgenre of the short story and by others as a fourth narrative genre, currently occupies a privileged place in the studies of theory and literary analysis. And although its origin, denomination and foundational characteristics seem delimited, it remains in the focus of studies, research, academic journals and, of course, works of authors and anthologies. The explanation for this explosion and expansion of the micro-story is its discursive, formal, thematic and pragmatic characteristics, which favor its protean character.

Before addressing the micro-story and defining the constant and systematic attributes that typify it, we will expose its possible characterizations in the territory of brevity. First, we will deal with the discursive features: hyper-openness, narrativity, conciseness and expressive intensity, generic hybridity and fragmentariness; then, the formal ones: relevance of the title, simple structure, typified characters, absence of descriptive paragraphs, the value of the ellipsis and the surprise endings; in terms of the theme: intertextuality and metaliterature coexist with humor and parody; finally, the pragmatic features, which seek the complicity of the active reader able to find out the true meaning of a meticulously prepared text.

Keywords: *literature; theory; gender; micro-story; characteristics.*

¹ Para citar este artículo: Mateos Blanco, Belén (2020). El microrrelato en perspectiva. *Álabe* 22 . [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2020.22.10

Introducción

No es casualidad que el microrrelato, catalogado por muchos como subgénero del cuento –Roas (2008), Neuman (2016), Álamo Felices (2010) ...– y por otros tantos como cuarto género narrativo –Lagmanovich (2007), Andres-Suárez (2012), Valls (2008) ...– ocupe actualmente un lugar privilegiado en los estudios de teoría y análisis literario. Y es que este, cuyo origen, denominación y características fundacionales parecían delimitados, permanece en el foco de estudios, líneas de investigación, revistas académicas y, por supuesto, obras de autor y antologías. La explicación a esta eclosión y expansión del microrrelato tiene su razón de ser en sus características discursivas, formales, temáticas y pragmáticas que favorecen su carácter proteico.

Narrativa hiperbreve: significante y significado

En primer lugar, definiremos nuestro marco de estudio ceñido al microrrelato porque, aunque se utilicen indistintamente innumerables términos como sinónimos absolutos, no todos lo son, y, por lo tanto, tampoco poseen rasgos idénticos de acuerdo con los ya mencionados. Microficción y minificción, microcuento y minicuento, microrrelato y minirrelato, comparten el prefijo *micro* y *mini* que adelanta la extrema brevedad del texto, sin embargo, identificaremos cualquiera de las posibles acepciones compuesta por *ficción* + *marcador extensión breve*, como la categoría literaria que agrupa microtextos en prosa, independientemente de si cumplen o no el requisito de la narratividad.

Englobadas en esta supercategoría encontraremos las definiciones que contienen la palabra *cuento* + *marcador/metáfora extensión breve* –cuento mínimo, cuento ultracorto, cuentines, brevicuento, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento mínimo, cuento jíbaro, cuento microscópico, nanocuento (Crf. Andres-Suárez, 2008: 17-18)– y también las formadas por *relato* + *marcador/metáfora extensión breve* –relatos ultrabreves, relatos bonsái, relatos pigmeos... (Crf. Andres-Suárez, 2008: 17-18)–; ambas se especifican como textos ficcionales en prosa con calidad literaria cuyos rasgos básicos son la brevedad y la narratividad. Sin embargo, esta última categoría posee además algunas peculiaridades: concisión e intensidad expresiva. naturaleza híbrida y estructura no normativa.

En ocasiones, estos textos breves hacen suya la fórmula $Velocidad = Espacio \div Tiempo$, para encontrar nuevas denominaciones; esta vez basadas en términos que aluden al tiempo como la magnitud que establece el lapso dedicado a la lectura en relación con la velocidad y extensión del texto, como, por ejemplo: ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, cuento alígero, cuentos rápidos y relatos relámpago. Además, existen otras muchas fórmulas para designar la ficción breve propuestas por sus propios escritores, las cuales manifiestan el complejo proceso creativo que comporta la minificción; como los *relatos cuánticos* de Juan Pedro Aparicio, los *cuentines* de José M.^a Merino y los *relatos vertiginosos* de Lauro Zavala.

Las leyes de la extrema brevedad

Una vez establecidas estas cuestiones liminares, comenzamos a abordar el microrrelato en perspectiva. Como adelantábamos en su definición, existen algunas características constantes y claramente sistematizables para la tipificación del microrrelato. Son precisamente estos rasgos los que le dotan de identidad y nos permiten su estudio detallado. En primer lugar, nos ocuparemos de los rasgos discursivos: hiperbrevedad, narratividad, concisión e intensidad expresiva, hibridez genérica y fragmentariedad; a continuación, los formales: relevancia del título, estructura sencilla, personajes tipificados, ausencia de párrafos descriptivos, el valor de la elipsis y los finales sorprendentes; en cuanto a la temática: intertextualidad y metaliteratura conviven con el humor y la parodia en las que subyace un trasfondo crítico; por último, los rasgos pragmáticos, que buscan la complicidad del lector activo y competente capaz de averiguar el auténtico sentido de un texto meticulosamente elaborado.

El discurso del microrrelato

La extrema brevedad constituye el punto de partida para reconocer microrrelatos. Sin embargo, a día de hoy no existe consenso en torno a la extensión que los delimitan. Muchos han sido los teóricos que han intentado determinar sin éxito si lo adecuado sería media cuartilla o dos cuartillas, e incluso algunos como Zavala han llegado a determinar el número exacto de palabras en función de las cuales catalogaríamos los microtextos; el teórico mexicano propone discernir entre cuento corto, muy corto y ultracorto asignando a cada uno de ellos de 1000 a 2000 palabras, 200 a 1000 y 1 a 200, respectivamente (2002: 540).

Si bien es cierto que encorsetar a los microtextos tomando como referencia el número justo de palabras que lo componen roza el absurdo, no podemos despreciar la flexibilidad de la estética de la brevedad pues esta implica intensidad y “a mayor brevedad, mayor intensidad, a menor extensión, mayor intensidad” (Navarro Romero, 2009: 469). Esta perspectiva revaloriza la esencia de la extrema brevedad como alma del microrrelato, y lo hace desde una nueva perspectiva, la de la recepción del texto. Varios especialistas abogan por resaltar la importancia de la cognición del texto por parte del lector. Así, Andrés-Suárez afirma que: “idealmente no debería rebasar la página impresa con el fin de poder ser leído de un único vistazo”, Valls sustenta que “debe caber en una página para que el lector pueda abarcarlo de un vistazo” y para el antólogo español Fernández Ferrer, el microrrelato es: “la página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de *un tirón*, abarcadora de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible pero con la máxima intensidad”, mientras que la encargada de recopilar esta información, Violeta Rojo, determina que debería constar de “una página impresa para tener al alcance de la vista el principio y el fin” (1997: 7-34).

Aunque a la vista está que no hay acuerdo a la hora de definir la brevedad, sí existe unanimidad para exigir al microrrelato que cumpla con el rasgo de la narratividad. El texto debe contarnos una historia en la que pase algo; de hecho, se ha relacionado el éxito del microrrelato con el tándem brevedad-narratividad: la falta de tiempo que caracteriza la vida contemporánea y la acusada tendencia al minimalismo en el arte contemporáneo encaja con la inherente necesidad del ser humano de la narración y con la realidad temporal de lo humano.

En el mismo marco de la narratividad, Ródenas de Moya realiza un análisis discursivo basado en la repercusión de la elipsis, precisando y definiendo las clases de los vacíos de información que propicia el microrrelato y valorando de qué manera afectan e influyen en la forma de contar:

Lo ‘inenarrable’ (unnarratable), que se omite por ser trivial o tabú; lo elidido o ‘innarrado’ (unnarrated), que sería la información suprimida que deja en el texto indicios que sirven para restablecerlo en el proceso de lectura; y lo ‘desnarrado’, que estaría conformado por lo que no ocurrió en el mundo ficcional, es decir, por las posibilidades descartadas tanto por el autor como por el narrador o los personajes, aunque el lector llegue a ellas y las considere relevantes para la significación del relato. (2008: 6)

Otros autores adoptan el prisma opuesto al planteado por Ródenas de Moya para plantear su particular análisis. Así, por ejemplo, Álamo Felices, valora la cuidada confección del proceso discursivo del microrrelato por la manera de ensartar los elementos que lo componen, y no por la de elidirlos, ya que son estos los que alivian el efecto de la extrema brevedad y resuelven los vacíos de información, apuntando el modo en el que estos procesos narrativos pueden sintetizarse:

Singularidad y nuclearización de la acción, abreviación y linealidad temporal, minimización de la configuración espacial, reducción del número de personajes y de la caracterización actoral, preponderancia de la narración frente al diálogo o a la descripción y empleo de anisocronías, en especial, de elipsis, que produce aceleración rítmica. (2001: 8)

En cualquier caso, la extensión limitada del microrrelato exige unos mecanismos narrativos concretos que cabría definir de virtuosos, pues deben proporcionar al lector las herramientas necesarias para que este sea capaz de intuir y, posteriormente, desenmarañar los elementos precisos que encierra la elipsis y cuyo descubrimiento le permitirá reconstruir e interpretar la historia que el autor pretende transmitir.

Respecto a los efectos de la concisión e intensidad expresiva, conviene aclarar que ambas características funcionan de manera simultánea, ya que una es consecuencia directa de la otra. Estos rasgos se retroalimentan entre sí, motivo por el cual se tratan como eslabones de una misma cadena a la hora de afrontar su análisis. Andres-Suárez explica cómo este rasgo genérico del microrrelato presume que “el asunto narrado es siempre de reducidos elementos, de ceñida y comprimida peripecia. La ley de la economía artística preside su estructura y su mensaje” (1994: 73-74).

A su vez, la mencionada concisión narrativa favorece la condensación de la acción y el microrrelato adquiere así tensión e intensidad. Como apunta Brasca: “la intensidad expresiva está ligada a la concisión (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr eficacia” (2000: 3). No cabe duda de que concisión, tensión e intensidad son rasgos que colaboran a conferir al microrrelato autonomía genérica respecto al cuento que, debido a su mayor extensión, puede prolongar el clímax narrativo.

Existen múltiples discursos sobre la poligénesis del microrrelato, y es que su tendencia a la hibridación y carácter proteico favorece su conjunción indiscriminada con formas arcaicas y también con las nacidas en la posmodernidad. Al tratar el mestizaje y la hibridación genérica en el microrrelato podemos detallar distintos tipos de relaciones: la que establece el microrrelato por proximidad con otras formas narrativas con las que comparte la premisa de la extrema brevedad; las emanadas de la intertextualidad formal de acuerdo con la taxonomía tematólogica del microrrelato; y, en última instancia, las derivadas de la adecuación del microrrelato a las nuevas formas posmodernas de diversa naturaleza cuya voluntad consiste en replantear desde el presente las particularidades del género.

El microrrelato interacciona con composiciones narrativas breves -mito, bestiario y cuento- y también con modalidades de mayor extensión caracterizadas por su naturaleza fragmentaria: micronovela y novela fragmentada; con textos didáctico-ensayísticos, tales como el aforismo, la greguería, la anécdota, la parábola y la fábula; con los enmarcados en el ámbito periodístico: columnas de opinión y crónicas de viajes; con composiciones líricas indistintamente de si están escritas en verso o en prosa, como el epigrama, el haiku y el poema en prosa; con los categorizados en el género dramático, microteatros o microdramas; y, por último, con las incipientes fórmulas y soportes literarios enmarcados en la posmodernidad, cuyo máximo exponente es la *Twitteratura*.

El último rasgo discursivo del microrrelato es su marcado fragmentarismo. Aclaremos que, para considerar que un texto tiene carácter fragmentario, no debe haber sido concebido como un texto autónomo, sin embargo, su recontextualización en el marco de una serie, o colección, lo ensambla directamente con el concepto de fragmentarismo.

Tomando como referencia la afirmación anterior, a la hora de etiquetar acertadamente un texto como fragmentario, también resulta conveniente analizar sus rasgos pragmáticos, verificar con qué intención fue concebido y cómo lo va a recibir e identificar el lector. En el caso del microrrelato se dan dos circunstancias que desembocan en la

misma conclusión: el microrrelato es un texto autónomo y completo en cuanto a su estructura; sin embargo, rara vez nos enfrentamos a su lectura de manera aislada, sino en el marco de una obra de autor, antología ...; la otra posibilidad es que se produzcan conexiones intratextuales entre microrrelatos, aunque todos ellos mantengan una trama cerrada e independiente, estos nacen de la esencia del fragmentarismo; estos últimos pasarían a formar una serie de microrrelatos no sólo sobre el papel, sino también, en la mente del lector. Por su parte, el creador puede encontrar en el fragmentarismo característico del microrrelato una herramienta con la que redimensionar y amplificar las posibilidades de sus rasgos formales.

Para terminar de esgrimir la relación entre microrrelato y fragmentarismo, conviene hacer memoria y recordar que el nacimiento del género se ubica en “la estética de la brevedad del Arte Nuevo”. Durante esta etapa literaria proliferan en España los volúmenes compuestos por una amalgama de textos de distinta naturaleza y las obras misceláneas; esta tendencia refleja el gusto por lo fragmentario, puesto que, a pesar de que las modalidades textuales gozan de autonomía, forman parte de una unidad superior, el libro como soporte. Esta inclinación permanecerá intacta durante el modernismo y hasta casi finalizadas las vanguardias, por lo cual, no resulta descabellado pensar que el microrrelato haya heredado de esos textos independientes, insertados sin criterio y de manera inconexa en los mencionados ejemplares, parte de su condición genérica.

Perfección y percepción formal

La brevedad como característica primigenia marca la pauta para entender la importancia del título en el microrrelato; este debe aportar contenido esencial para la comprensión del texto; la concisión, propia del microrrelato comienza por tanto en el título. Este paratexto no sólo aporta significado semántico previo a la lectura del texto, sino que en muchas ocasiones el microrrelato se convierte en un texto circular cuyo final se desenrolla gracias precisamente al título.

Pujante Cascales plantea una clasificación que consta de seis categorías en las que ubicar el título de un microrrelato. La primera, denominada *onomástica*, está compuesta por los títulos referidos a nombres propios de personajes. La segunda, *título referencial*, agrupa aquellos títulos que condensan la trama y encaminan al lector a un final abierto. En tercer lugar, los *títulos intertextuales*, encargados de determinar la presencia efectiva de otro texto en el microrrelato. El cuarto tipo lo ocupan los *títulos genéricos* y aluden a aquellos que plantean la identidad genérica del microrrelato y, por lo tanto, son metamicrorrelatos. En quinto lugar, los *títulos catafóricos*, que recogen una intervención en estilo directo de uno de los personajes del texto. Y, por último, los títulos correspondientes con un *modismo*, un refrán o una frase hecha (2013: 365).

Idear una fórmula de catalogación para el título del microrrelato según su correspondencia semántica denota la importancia del paratexto en los microtextos narrativos.

Esta categorización recuerda a la planteada por Zavala para identificar la temática de los microrrelatos: clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos (2004: 45-51). Por último, conviene resaltar que el título es un elemento que proporciona al microrrelato parte de fugacidad esencial, ya que esta forma una unidad indisoluble con el texto, además de dirigir la focalización y completar el significado al que aspira la composición en conjunto.

Para definir la estructura narrativa del microrrelato, relacionaremos la trama propia del género. Con las características que definen la del cuento tradicional. Los relatos clásicos, denominados cuentos de acción, conservan la estructura de presentación, nudo y desenlace, secuencias en las que se suceden los acontecimientos narrados entre la tensión y la distensión. Por el contrario, el microrrelato “se caracteriza por una intensificación de los elementos o la matriz de la narratividad asignada generalmente al cuento, reduciendo o soslayando algunos de los componentes sintagmáticos (exposición, complicación, clímax, desenlace), y cuyo resultado formal es una mutación estructural de esa matriz” (Lagmanovich, 2006: 315). La alteración estructural mencionada por Lagmanovich dota al microrrelato de dinamismo extra al posibilitar los comienzos *in media res*, es decir, aquellos en los que el inicio de la narración escrita comienza en un momento posterior a lo que hipotéticamente sería el inicio de la acción.

Respecto a los personajes que protagonizan los microrrelatos, podemos decir que el abanico es tan amplio como ilimitada la imaginación de su creador. Estos personajes a veces son cachorros como en “El sueño” de Mateo Díez (Mateo Díez, 2002: 115) o la arena de la playa en “Cuento de verano” de Merino (Merino, 2007: 112); este mismo autor protagoniza “Satánica” (Merino, 2007: 146-147), información que deducimos tras la referencia a la escritura de *Cuentos del libro de la noche* (2005). La tónica general es que los personajes que pueblan los microrrelatos sean personajes tipificados de acuerdo con unos rasgos físicos, psicológicos, sociales... Estos personajes generalmente se identifican con nombres comunes: el muchacho, la mujer, la amante... Los nombres propios son escasos y, cuando aparecen, encierran algún significado. La extrema brevedad no permite descripciones ni caracterizaciones superfluas, por lo que cada dato aportado sobre los personajes se ceñirá al principio de intensidad expresiva. La intertextualidad formal centrada en los personajes confiere a los textos densidad temática; así Augusto Monterroso y Kafka comparten microtexto en “Cien” (Merino, 2007: 52), don Quijote continúa sus hazañas en “La cuarta salida” (Merino, 2007: 101) y un Ulises fuera de su cronotopo protagoniza “La vuelta a casa” (Merino, 2007: 67-67); todos estos textos de Merino construyen su historia a partir de la desmitificación del personaje del hipotexto.

El exigente ejercicio de concisión que precisa el microrrelato interfiere en la escasa profusión de marcadores espacio-temporales; usualmente las acciones se resuelven sin demasiadas alteraciones temporales y con ninguna o escasa movilidad espacial. Estas limitaciones formales obligan a condensar la narratividad y acortar la extensión del texto; sin embargo, como apunta Lagmanovich:

No es lo mismo lo conciso que lo corto: en una extensión mayor también puede haber concisión, si es que no hay excipientes, si nada sobra, si se usan las palabras justas y ninguna de las innecesarias. Escritura concisa, ajustada: virtud de los grandes escritores, el decir mucho con pocas palabras. (2009: 90)

Sin duda, concisión y elipsis van de la mano y, mientras que el uso de la primera queda se sintetiza en la desnudez del lenguaje, los procedimientos de la elipsis pueden resultar mucho más complejos al afrontar su triple funcionalidad: la de aludir a su antecedente, la de omitir un segmento temporal del relato y la de prescindir de los elementos que no son indispensables para la narración:

En primer lugar, podemos entender este término como la omisión de elementos de la oración que no son indispensables para el correcto entendimiento de la misma. En el microrrelato, y especialmente en los más breves, es muy común que el autor elida cualquier elemento que ya ha aparecido con anterioridad, o que se sobrentiende. La segunda perspectiva del concepto es la temporal, que siguiendo la terminología de Genette sería no reproducir en el relato u lapso temporal que si ocurre en la historia. Y, por último, la elipsis se puede entender como una marca estilística, relacionada directamente con las dos anteriores, que caracteriza a un relato por la ausencia de cualquier elemento superfluo. (Pujante Cascales, 2013: 4)

En la categoría de rasgos formales cuya máxima continúa siendo la concisión encontramos también los diálogos. Lagmanovich determina que aquellos microrrelatos organizados en forma de diálogo, sin necesidad de excluir al narrador omnisciente se designan como microrrelatos de modalidad dialógica; mientras que aquellos en los que sólo aparece la voz del narrador se delimitan como modalidad monológica (2006: 42). Aunque podemos rastrear microrrelatos de ambos tipos, lo habitual es que prime la modalidad monológica por su mayor capacidad de condensación y, en consecuencia, también la de ceñirse a la estética de la brevedad que pauta la recepción del microrrelato como un único golpe de vista. Una excepción a la regularidad de los microtextos narrados son los microrrelatos de Javier Tomeo en *Historias Mínimas* (1988), cuya fórmula dialógica tiene su razón de ser en la hibridez de estos microtextos catalogados como microteatros o microdramas.

Concluiremos este apartado explicando la importancia de los finales en el microrrelato. La condensación y la tensión narrativa rematan el microrrelato con finales asombrosos, provocados por un giro repentino o un cambio de enfoque en la narración; estos finales pueden ser abiertos, simbólicos o simplemente no explicados y provocan en

el lector el ansiado efecto sorpresivo, favorecido por un colofón inesperado, enigmático, sorpresivo e insólito. A veces es únicamente una palabra la que vislumbra el final, otras es el título el que resuelve la trama tras el punto final, pero lo que sí es sistematizable es el acto reflejo de relectura que el lector experimenta tras un final impactante.

Conocer y reconocer: la temática de lo mínimo

Analizaremos la intertextualidad como una herramienta de escritura que los cultivadores del género utilizan para relacionar de manera efectiva dos microtextos y construir así la temática que desarrollaran los rasgos formales. Existen varios motivos que justifican el hecho de que microrrelato e intertextualidad se reencuentren constantemente; Zavala señala a la perspectiva posmoderna como responsable del exitoso tándem microrrelato e intertextualidad:

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos posmoderna a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto. (2005: 17)

El concepto de intertextualidad en su sentido más amplio define la relación de reciprocidad entre dos textos. Esto se concreta en la existencia de una relación entre ambos en un plano que trasciende el texto como unidad cerrada. Este tipo de referencias, nexos y alusiones favorecen la hiperbrevedad al evitar concretar en la escritura ciertos datos cuyo conocimiento se presuponen gracias al bagaje literario del lector. Por su parte, la elipsis, que favorece la libre interpretación de estos textos por parte del lector, necesita ser contrarrestada con la aportación de datos explícitos que lo ubiquen en el cauce deseado por el autor, y uno de los recursos para conseguirlo son las fórmulas intertextuales.

La intertextualidad en el microrrelato refuerza aún más el pacto de lectura entre autor y lector. El buen autor de microrrelatos se supone experto en el manejo de los mecanismos que provocarán un efecto de lectura casi poético en el lector; este por su parte debe poseer unos conocimientos lectores enciclopédicos, un afianzado acervo cultural que den sentido a los elementos dispuestos cuidadosamente en el texto por el autor.

La efectividad de la intertextualidad en el microrrelato se concreta mediante la alusión de estos textos a una temalogía muy concreta. En la clasificación de esta temática

intertextual encontramos mitos de tradición grecolatina, leyendas, La *Biblia*, el cuento tanto de origen europeo como oriental, las grandes obras de la literatura hispánica y del canon universal y, por último, los microrrelatos consagrados. El objetivo o el efecto que el autor pretende causar en el lector haciendo referencia a una obra, personaje, o pasaje concreto de una novela es de lo más variado. En ocasiones puede ser simplemente la de su rescritura, en otras dotarle de otro final, mostrar otras cualidades de un personaje desconocidas hasta el momento por el lector, incluso la sátira, la ironía o la crítica.

Tras comprobar las conexiones entre microrrelato e intertextualidad, podemos afirmar que ambos forman un binomio habitual muy a tener en cuenta a la hora de justificar la independencia genérica del microrrelato. En concordancia con Zavala, África Vidal justifica en el siguiente texto la simbiosis entre microrrelato e intertextualidad ligada al carácter posmoderno del género:

El artista posmoderno, que ya no cree en su ego, ha aceptado con ironía la idea del agotamiento de la imaginación. El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos, con collages que ya no contienen passages (como ocurría en la modernidad) que nos ayuden a pasar de un fragmento a otro y a crear, por tanto, un todo coherente, reflejando así un mundo sin autoridad y sin estructuras. Siguiendo una ley de la historia que Heráclito denominó enantiodromia, el artista se da cuenta de que hoy, para crear algo nuevo, ha de tomar prestado del pasado, algo que se hace con la más descarada irreverencia. (1990: 52)

Intertextualidad y metaliteratura comparten su funcionamiento en cuanto a las relaciones establecidas con el microrrelato. Si la primera conectaba con los microtextos a través de la mencionada taxonomía temológica, la metaliteratura se servirá de las siguientes autorreferencias: la alusión al escritor como protagonista de la trama, bien sea al creador de ese mismo texto, o a otro autor consolidado; las vicisitudes del oficio de escritor, obsesiones por el proceso creativo, falta de inspiración, personajes que traspasan el umbral físico de las páginas del libro; la defensa o el cuestionamiento del estatuto genérico del microrrelato y las características que lo conforman; y, por último, la intratextualidad, ejercicio autorreferencial del autor que establece conexiones entre sus obras.

Acorde con las autorreferencias especificadas, Zavala entiende por metaliteratura “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura” (2004: 303). De acuerdo con esta afirmación podemos deducir que los microrrelatos metaliterarios renuncian a su esencia ficcional al conectar con el escritor de una manera analítica, desde ese momento el lector es susceptible de cuestionarse asuntos que atañen al microrrelato como texto literario, responsabilizarse del acto de la lectura y agudizar su espíritu crítico.

Además de la intertextualidad y la metaliteratura destacaremos dos tendencias

temáticas susceptibles de aparecer con mayor frecuencia en el microrrelato, pues las estrategias propias de la literatura humorística y de corte crítico, basadas ambas en la ambigüedad y en la indeterminación, que multiplican los sentidos de los textos y permiten su reducción se generan en palabras de Andres-Suárez, “para trastocar las expectativas del lector y provocar la hilaridad, tiende a situar la espoleta humorística al final del texto, incluso en la última frase del mismo, lo fantástico con el humor grotesco o lo absurdo para distorsionar nuestra percepción de lo real” (2012: 86).

La presencia del humor, la ironía y la parodia en el microrrelato se sitúan en los antecedentes y las relaciones literarias que este establece con los que podríamos denominar subgéneros humorísticos: la anécdota, el aforismo, la greguería e incluso el chiste. De estos microtextos, con los que el microrrelato también comparte su extrema brevedad presidida por la búsqueda de la concisión, hereda su ingenio, su capacidad crítica y su gusto por lo satírico. El microrrelato, por lo tanto, se apropia de estas modalidades textuales clásicas y las actualiza desde el humor: imitándolas, parodiándolas, o subvirtiéndolas.

La crítica dirigida al abuso del poder, la injusticia social y el inconformismo político tienen cada vez mayor presencia en el microrrelato. El contexto de estas situaciones varía sustancialmente: Merino sorprende al lector con el enfoque del problema migratorio en “Otra historia navideña” (Merino, 2007: 22), “Dos cuentos de Navidad” (Merino, 2007: 182-182) y “Génesis 3” (Merino, 2007: 142); la capacidad del poder para corromper a las personas en “Leyenda” (2007: 77) y “País de vampiros” (2007: 120); y el problema político en Cataluña en la serie “Micronaciones” (Merino, 2017: 269-278). Juan Pedro Aparicio ubica “El único” (Aparicio, 2008: 35), “El maestro nacionalista” (Aparicio, 2008: 24) “Asesinatos” (Aparicio, 2006: 29-30) y “El topo blanco” (Aparicio, 2006: 79) entre otros, en lo absurdo de cualquier conflicto bélico, en este caso la guerra civil española. Aparicio también desacraliza la religión y sus modelos de conducta en “Sodomismo” (Aparicio, 2008: 41), “La tentación” (Aparicio, 2008: 61) o “Recíproca admiración” (Aparicio, 2006: 82) y aborda la violencia machista en “Amor eterno” (Aparicio, 2008: 29).

La violencia de género es quizá el tema social que mayor conciencia y repercusión alcanza a día de hoy. Muestra de ello es la iniciativa de la chilena Pía Barros, *¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género*. La Editorial Asterión fue la encargada de publicar en Chile el primer volumen de microrrelatos cuya unidad temática reúne a un nutrido grupo de autoras que tratan de visibilizar, concienciar y combatir la violencia machista. Otros países como Perú, Argentina, Venezuela o Alemania se han unido a esta protesta para “expresar la indignación sobre una realidad, una vergüenza demasiado antigua, que humilla a la condición humana” (Barros, 2012: 253). La iniciativa pretende que la literatura y, concretamente el microrrelato, se convierta en un espacio de militancia en el que asumir nuestra responsabilidad y compromiso para poner fin esta pesadísima lacra social.

La comunidad de textos resultante de la escritura de mujeres de países culturalmente diversos proclama las mismas consignas: inconformismo, descontento y rebeldía ante un contexto social desigualitario e injusto para el género femenino. Este proyecto

sigue creciendo y ha desarrollado un nuevo enfoque para afrontar el problema, *¡Basta! + de 100 hombres contra la violencia de género*, volumen que nace de la idea de que la eliminación de la violencia no se conseguirá de manera unilateral.

Los textos que mejor se integran en esta temalogía crítica son los *Articuentos* (2001) de Juan José Millás. El autor selecciona una noticia o asunto de rigurosa actualidad que utiliza como percha para la elaboración de su texto. Millás traslada la historia de la realidad al ámbito de la ficción y, aunque así el trasfondo de crítica social se diluye en la literariedad, las reflexiones son las mismas que podría contener cualquier columna de opinión periodística.

Lector y escritor: adicción y complicidad

La palabra *urgencia* según David Lagmanovich es la encargada de proporcionarnos la clave para entender la motivación de un autor para lanzarse a la escritura de microrrelatos. Lagmanovich explica como creador este concepto de premura que “surge decididamente de la conciencia del escritor cuando algo interior le dice que debe escribir lo que se ha formado en su interioridad. Y este impulso es urgente...” (2009, p.88). Esta *urgencia* origina a su vez la *necesidad de contar* bajo una fórmula específica caracterizada por su concisión, derivada de su brevedad, y su *autonomía*, entendida bajo la concepción de un producto redondo y autosuficiente, y concluye con *la alegría de la creación*, tras transmitir a los lectores la experiencia de sus ficciones mínimas.

La aportación de los escritores de microrrelatos resulta sumamente interesante, ya que nos permite conocer las peculiaridades del género desde su proceso creativo. Manu Espada desentraña el procedimiento de su escritura en un manual que el mismo asemeja a *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias* (1973) de Gianni Rodari. El autor de *Las herramientas del microrrelato* (2017) parte de las premisas de Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de relatos* (1966) para establecer la estructura concreta de estos textos breves: historias que, a su vez, poseen núcleos constituidos por “frases que muestran una transformación importante en la historia o en los agentes de la historia”; catálisis “acciones, secuencias de hechos que sirven de nexo entre dos núcleos; informantes, “datos accesorios de la acción o de los personajes que la protagonizan”; e indicios, “cualidades de la acción o trama y de los personajes” (2017: 22-23). Espada contraponen esta metodología a la de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Quenau (1947), en cuyas propuestas no hay una historia como tal, ni clímax, ni tensión, sino una sucesión de acciones que no son suficientes a la hora de confeccionar un microrrelato.

El impacto que el lector experimenta tras la lectura de un microrrelato es por tanto el resultado de una minuciosa elaboración fundamentada en sus rasgos específicos: las posibilidades discursivas a las que se presta, pese a su extensión brevísima, el poder del título, la desnudez del texto, rasgos temáticos como la intertextualidad, el humor o la

metaliteratura que, junto con los finales sorprendidos, son claves para que se produzca un pacto tácito entre autor y receptor y que Raúl Brasca define como la “satisfacción estética inmediata que consiste en disparar sugerencias antes que certezas a un lector escéptico, que descrea de los grandes relatos legitimadores del siglo pasado” (La Nación, 2006).

Precisamente, la estudiosa del microrrelato Andres-Suárez bien señala como una forma emblemática del siglo XXI por haber conquistado al público lector, el cual trata de definir Lagmanovich desde una perspectiva social; el autor achaca la lectura de microrrelatos a la denominada vida moderna, la cual se caracteriza por su ritmo vertiginoso e inflexible, “si la velocidad y la falta de tiempo son características de la sociedad contemporánea, tendrán mayor éxito aquellos textos literarios que exijan menor tiempo para su lectura” (2009: 92).

Ahondando en cuestiones que afectan al lector como ser individual, al margen de la sociedad y de su tiempo, Lagmanovich halla la popularidad del microrrelato en “*el espectáculo de la inteligencia*”, por el cual saboreamos por encima de todo el efecto casi poético de su lectura, disfrutamos del juego que el autor hace de nuestras expectativas como lectores y finalmente conseguimos descifrar la razón de cada uno de sus elementos; de acuerdo con estas afirmaciones, el microrrelato dota de relevancia al tándem escritor-lector y gracias a él “estamos mejor comunicados con el escritor a través de su texto; seguimos con mayor atención no sólo lo que se hace, sino también lo que él hace, tanto con las palabras como con nosotros” (2009: 92).

Valls se desmarca de la teoría posmoderna que conecta microrrelato e inmediatez y aboga por “un lector paciente, que sea amante de la relectura, conocedor de los entresijos de la realidad y crítico con las historias y la cultura, además de hallarse familiarizado con los mecanismos internos del lenguaje literario” (2012: 15). Es decir, un lector competente, con una notable destreza literaria, capaz de asimilar e interpretar el texto tras una lectura consciente y reposada. Irene Andres-Suárez exige además “un lector con un estado mental particular, dispuesto a rellenar por su cuenta los vacíos de información propios de un texto de esta naturaleza” (2012: 23). Esta condición aquilatada por Andres-Suárez incide en la necesidad de un receptor cooperativo, que participe del texto, con el objetivo de conseguir esa retroalimentación mencionada por Lagmanovich.

Este conjunto de requerimientos demandados al lector implica que este debe desarrollar una serie de estrategias dirigidas a comprender esta modalidad textual, tales como la interrelación de espacios de indeterminación, la inferencia o la asociación con otras obras literarias leídas con anterioridad. Si cualquier literatura establece un pacto entre autor y el lector, que Lagmanovich interpreta así dialógicamente: “‘Te propongo que me leas, pues tengo algo que contarte’. Por su parte, el lector expresa: ‘Te leo, pero a cambio de que tú me cuentes algo; si no tienes ningún producto de interés que ofrecerme, guárdate tu mercancía y déjame seguir mi camino’” (2009: 89), el pacto de lectura ceñido al contexto del microrrelato resulta más complejo:

Evidentemente, la hiperbrevedad como premisa artística supone un desafío doble: para el propio escritor, porque conlleva la exacerbación de la elipsis y de

los espacios de indeterminación y, para el lector, porque desentrañar el sentido profundo de un texto de estas características supone un claro sobresfuerzo interpretativo. (Andrés-Suárez, 2012: 27)

El concepto de lector cómplice es recurrente en los análisis fundacionales del género y surge evidentemente de la relación que se establece entre el autor y el lector; esta correspondencia fundamentada en el conocimiento de las estrategias del autor por parte del lector, que fomentan la participación de este último en el texto, deriva en un tipo de lectura muy concreta que Lagmanovich traduce así: “El poema, aun el mejor poema, nos dice ‘estoy aquí’. El microrrelato, en cambio, nos dice eso mismo, pero en forma modificada: afirma ‘estoy aquí, y tú me dirás qué te parece’” (2009: 92).

Las características inherentes a la lectura de microrrelatos proceden, de un lado, de la intencionalidad del autor, de forjar, idear, confeccionar y finalmente escribir el texto; y de otro, del modo en el que el lector habitual de microrrelatos se muestra dispuesto a cooperar. Es decir, entre ellos se constituye un pacto de lectura que goza de gran complicidad y que se verá favorecido por la pertenencia de ambos a un mismo contexto sociocultural y epistemológico.

Una vez expuestos los rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos del microrrelato, conviene ubicar el texto en su contexto para su posterior justificación y determinación como género literario en el seno de la posmodernidad. Y es que la indeterminación genérica del microrrelato lleva décadas suscitando interés entre aquellos teóricos que tratan de encajar estos textos en el marco de la narrativa tradicional. La problemática que surge en torno a la defensa de un nuevo género, resulta indisociable de la complejidad de la propia definición de género:

El género, en suma, se nos presenta como una institución social [...] que entraña un modelo de escritura para el autor [...], que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativa para el lector [...], que posee una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre un libro que se llama novela o poemario; y una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético... (Garrido Gallardo, 1988: 168)

Esta aproximación a la noción de género desde la óptica de *literatura viva* manifiesta la importancia y el valor que este adquiere al ser reconocido institucionalmente y, por tanto, socialmente identificable; así se garantiza su afianzamiento ante el lector y, en consecuencia, su asentamiento y popularización en el mercado editorial, a pesar de que su sólida identidad abra las puertas a la experimentación, yendo en detrimento de sus rasgos internos y, por tanto, estéticos, que deben velar por la existencia del género en sí mismo y su perdurabilidad.

Lema: indeterminación genérica

A colación de esta caracterización de la idea de género, veremos cómo especialistas y estudiosos de esta modalidad textual examinan y valoran sus rasgos, en ocasiones para catalogarlo y proclamarlo como género narrativo autónomo y en otras para extrapolar sus atributos a los del cuento y, en consecuencia, etiquetarlo como subgénero de este. El desacuerdo nace por lo tanto al dirimir si el microrrelato posee cualidades exclusivas que le confieren la categoría de género narrativo, o bien si estamos hablando de un segmento del cuento clásico.

Lagmanovich reflexiona sobre la autodeterminación del microrrelato alejándose del carácter taxativo que comportan las definiciones y proponiendo una *caracterización operativa* del microrrelato; esta simplifica su identificación como género literario a tres rasgos o características principales: “1) la brevedad o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la narratividad (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la ficcionalidad, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor” (2009: 87). Esta somera descripción de David Lagmanovich no contempla rasgos fundacionales como la hibridación o el fragmentarismo y en ningún caso entra a valorar singularidades formales; sin embargo, equipara la necesidad narrativa y la concisión a los rasgos pragmáticos que subyacen en la ficcionalidad, bastándole para elaborar una escala de las tipologías narrativas en las que vuelve a dejar patente su postura sobre la independencia genérica del microrrelato:

Los microrrelatos constituyen una clase especial de textos, cuyo género está perfectamente determinado. El microrrelato forma parte de un continuum que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la nouvelle (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad. (2006: 31)

En su particular visión sobre la ubicación del microrrelato en la teoría clásica de los géneros, Andrés Neuman trata indistintamente el término minicuento y microrrelato, y, aunque esto podría interpretarse simplemente como un recurso lingüístico de sinonimia para evitar la redundancia del término, parece existir premeditación en el uso ambivalente de los términos. Neuman categoriza el microrrelato como subgénero del cuento; en su análisis de la estructura interna que marca la progresión temática de los textos narrativos manifiesta que, efectivamente, el microrrelato no cumple con la narratología clásica definida por presentación, nudo y desenlace y, además, precisa su carácter híbrido; a pesar de ello, no menciona la concisión, la intensidad narrativa ni la tensión como rasgos que distinguen al microrrelato del minicuento:

Los microrrelatos constituyen un auténtico subgénero, puesto que poseen sus pequeñas pero rigurosas leyes internas. A modo de ejemplo, puede mencionarse

el total desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación- nudo- desenlace). Ya no me refiero aquí a un simple comienzo in media res, sino a una modalidad en la que el propio discurrir narrativo se ve desenfocado, interrumpido de raíz. No se trata, por ejemplo, de omitir la presentación en el relato, sino de que ya no quede claro en absoluto qué es presentación, cuál es el nudo y si llega a existir un desenlace. El microcuento entra en mestizaje con el poema en prosa, con la reflexión breve, con el diario o el apunte, sin dejar a la vez de arrojar un nuevo subgénero, si bien híbrido, identificable. (2003: 288)

En contraposición al criterio de Neuman, que encasilla al microrrelato en la categoría de subgénero, Irene Andres-Suárez, que equipara terminológicamente microrrelato y microcuento, sí los define como cuarto género narrativo. Este concepto ensambla con la propuesta planteada por Lagmanovich en torno a la extensión de los modelos narrativos, dentro de la cual el microrrelato ocupa el cuarto eslabón de la cadena narrativa. Además, Andres-Suárez resalta como rasgo definitorio lo que ella misma define como estética de la elipsis vinculada a la intensidad:

Lo que caracteriza de manera inequívoca al microcuento como un cuarto género es, sin duda, el procedimiento de elipsis intensiva, es decir, en el microrrelato, el empleo de la síntesis y de la elipsis es tan intensivo respecto al cuento clásico que no puede hablarse de una diferencia cuantitativa, sino claramente cualitativa. (2012: 23)

Del mismo modo que definir al microrrelato en función de su número exacto de palabras se tornó de un asunto teórico imprescindible, a una cuestión trivial sobre la que ironizar, la persistencia de los teóricos en definir de una manera tan estricta su condición genérica provoca que sus creadores frivolicen en sus textos sobre lo absurdo de esta taxonomía y reclamen la falta de conexión con la verdadera esencia del microrrelato.

Debería tener apañada una poética para estos casos, ya lo estoy viendo. Una que comenzara preguntando, por ejemplo: ¿existe algo más feo, más patético, que alguien se dedique a explicar el chiste que acaba de contar? Una que concluyera más o menos afirmando: por supuesto que sí, todavía resulta de más pésimo gusto acometer una poética sobre el microrrelato que desborde más allá de siete palabras y una coma, esa medida mágica con la que construye su universo entero el dinosaurio de don Augusto. Por la boca muere el pez, pues. (Hipólito G. Navarro, 2005: 198)

Sin embargo, la definición del microrrelato a partir de sus rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos, junto con su ubicación en el contexto literario sí resulta trascendente en el ámbito académico. Por este motivo, sus estudiosos se esfuerzan en elaborar definiciones que caractericen al microrrelato-minicuento como género-subgénero. Para Violeta Rojo:

El minicuento es una narración sumamente breve (no suelen tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento, posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias. (1997: 76)

Violeta Rojo aúna en su definición muchas de las características estudiadas, algunas de las cuales reafirma Fernando Valls, que, además, incorpora algunas claves discursivas y menciona el uso de la intertextualidad como recurso de la escritura para construir el fondo del texto. El capitán de *La nave de los locos* acota por lo tanto rasgos discursivos, formales y temáticos, pero no menciona el pacto de lectura necesario para que el lector resuelva la ambigüedad, detecte el ingenio y le haga un guiño al humor a los que alude en su definición:

El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en la que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad), así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo, se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual; tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor. (2008: 20)

Debemos recordar que, a pesar de que los orígenes del microrrelato español se establece en el primer tercio del siglo XIX entre el modernismo y las vanguardias, los estudios que lo abordan desde la perspectiva de la teoría de la literatura no surgen hasta finales de la primera mitad del siglo XX. Nogueroles recuerda que la consolidación del microrrelato como texto literario responde a la magnitud diacrónica del género, visible en la evolución de su caracterización, en su multiplicidad de enfoques y en su actual adecuación al posmodernismo:

Cada vez que quería explicar una característica de esta modalidad textual, debía recurrir a teorías literarias (deconstrucción, estética de la recepción, pos-

testructuralismo) desarrolladas en el marco del pensamiento posmoderno. Por otra parte era obvio que la minificción, aunque ha contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se “categoriza” como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del “canon” del microrrelato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna. (2010: 78)

Es precisamente este concepto de estética posmoderna el que permite que la percepción del mundo de autor y lector confluya para alcanzar el *feedback* en el texto literario. “La cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna)” (Zavala, 2005: 19), lo cual se manifiesta en una visión descreída del mundo y a la vez en una necesidad de arraigo. Las verdades absolutas se cuestionan como consecuencia de una pérdida de apego a la realidad, mientras existe una tendencia creciente al mestizaje textual y un marcado gusto por lo fragmentario. El microrrelato se convierte por lo tanto en una especie de *collage* en el cual se mezclan elementos de diversa índole, estructurales, temáticos, discursivos y genéricos, tanto clásicos como modernos capaces de generar un espacio de entendimiento entre autor y lector.

Algunas conclusiones

La revelación y el afianzamiento del microrrelato en el canon literario ha encontrado explicación al relacionarlo con condicionantes de tipo social, económico y tecnológico. De forma reiterada se justifica su brevedad vinculada al dinamismo derivado del agitado ritmo de vida en el que se encuentra inmersa la sociedad del primer mundo. Yepes explica la patente fractalidad de las sociedades capitalistas, fan de fenómenos micro, las cuales “asumen la fragmentación como un modo de diversificar y singularizar los componentes de un todo” (1996: 7-7).

La interpretación posmoderna del microrrelato afianza la premisa de que “las fronteras entre los contextos son cada vez más borrosas, se desplazan, son inestables. Esto significa que cualquier lector tiene la autoridad para opinar sobre cualquier texto, y todos los lectores estamos convencidos de tener la verdad definitiva o al menos un fragmento de verdad con el que encontramos sentido a nuestro contexto” (Zavala, 2005: 163). Este carácter del género, que podríamos catalogar como inconformista y en cierto modo revulsivo, propicia que sus creadores inviten al lector a la reflexión y al análisis de la crítica que subyace con mucha frecuencia en el microrrelato.

Las características esenciales del microrrelato se renuevan y adoptan nuevos matices, no sólo por la hibridación genérica y el carácter proteico que constituyen sus

rasgos fundacionales, sino por la reinterpretación de los cánones, por la subversión de la temalogía clásica y por la experimentación en la estética de la recepción, fruto de la reubicación del estatuto genérico del microrrelato en el contexto de la posmodernidad.

Esta nueva dimensión del microrrelato también tiene su reflejo en el ámbito tecnológico, y resulta visible en tanto en cuanto es posible establecer analogías formales entre el microrrelato y otras formas de expresión en los más diversos soportes, tales como el corto cinematográfico, el anuncio publicitario o el cómic. Esta concomitancia se magnifica en espacios digitales donde el microrrelato amplía su mensaje mediante la apropiación de códigos audiovisuales. Si bien hace unos 10 años los blogs y bitácoras sobre el género no dejaban de crecer cualitativa y cuantitativamente, a día de hoy es la *Twitteratura* la que marca la tendencia del microrrelato en cuanto a su hibridación genérica.

En un intento de recabar los rasgos examinados y aproximarnos a una definición del género podemos concluir que estos son: la hiperbrevedad como rasgo discursivo pero no exclusivo; la precisión y concisión de las palabras, entendidas como la eliminación de elementos superfluos que mediatizan el valor de la elipsis y favorecen la intensidad expresiva; su tendencia a la hibridación y en consecuencia su aprovechamiento de los mecanismos intertextuales y metaliterarios; su constitución por elementos formales (título, trama, personajes, espacio, tiempo, diálogos y final) que recrean mundos ficcionales cuyo proceso de creación, casi virtuoso, requerirá de un lector competente, inmerso en la posmodernidad, y capaz de deliberar los entresijos que de este modo definen al microrrelato.

Bibliografía

- África Vidal, M. C. (1990). ¿Qué es el posmodernismo? *Revista alicantina de estudios ingleses*, (03), 151-153.
- Aparicio, J. P. (2006). *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Aparicio, J. P. (2008). *El juego del diábolito*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Álamo Felices, F. (2001,2003). Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve, Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. (12-14), 5-12.
- Álamo Felices, F. (2010). El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas. UNED Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, (19), 161-180. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135011>
- Andres-Suárez, I. (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- Andres-Suárez, I. y A. RIVAS. (2008). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- Andres-Suárez (2009). Formas mixtas del microrrelato. En S. Montesa (Ed.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato* (pp.21-48). Málaga: AEDILE.
- Andres-Suárez. I. (1994). Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo, Lucanor: creaciones e investigación, (11), 69-82.
- Barros, P. (2012). *¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género*. México D.F: Editorial Esturión.
- Barros, P. (2012). *¡Basta! + de 100 hombres contra la violencia de género*. México D.F: La furia.
- Barthes, R. (1966) Introducción al análisis estructural de relatos. *Revista Communications*, nº8.
- Brasca, R. (2006). Auge del microrrelato, el arte de escribir ni una palabra de más”. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <https://www.lanacion.com.ar/815413-auge-del-microrrelato-el-arte-de-escribir-ni-una-palabra-de-mas>
- Brasca, R. (2000). Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento. *El cuento en Red. Revista electrónica de Teoría de la ficción breve*, (1), 3-10. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de http://www.elcuentoenred.com.ar/ver_articulo.php?id_articulo=1

perado el 2 de marzo, 2019, de <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>.

- Espada, M. (2017). *Las herramientas del microrrelato*. Madrid: Talentura.
- Garrido Gallardo, M. Á. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. *Iberoamericana*, IX, (36), 85-96. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Lagmanovich.pdf
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Mateo Díez, L. (2002). *Los males menores*. Madrid: Alfaguara.
- Merino, J.M. (2007). *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Merino, J.M. (2005). *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara.
- Millas, J.J. (2001). *Articuentos*. Barcelona: Alba Editorial.
- Navarro Romero, R.M. (2009). El microrrelato: género literario del siglo XXI. En S. Montesa. (Ed.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato* (pp.443-456). Málaga: AEDILE.
- Noguero, F. (2010). Micro-relato y Posmodernidad. En David Roas (Ed.), *Poéticas del microrrelato* (pp.77-100). Madrid: Arco-Libros.
- Noguero, F. (1996). Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía*, (XLVI), 49-66.
- Pujante Cascales, B. (2013). *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Universidad de Murcia.
- Quenau, R. (2012). *Ejercicios de estilo* (Versión de Antonio Fernández Ferrer). Madrid: Cátedra.
- Roas, D. (2008). El microrrelato y la teoría de los géneros. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 47-76). Palencia: Menoscuarto.
- Rodari, G. (1973). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Planeta.
- Rodenas De Moya, D. (2008). Contar callando y otras leyes del microrrelato. *Insula: revista de letras y ciencias humanas. El microrrelato en España: tradición y presente*, (741), 6-9.

- Rojo, V. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tomeo, J. (1996). *Historias mínimas*. Barcelona: Anagrama.
- Valls, F. (2012). *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menos-cuarto.
- Valls, F. (2008). *Soplando vidrio y otros ensayos sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Yepes, E. (1996). El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46, (1-4), 7-7. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?culture=es&navid=201
- Zavala, L. (2002). El cuento ultracorto bajo el microscopio. *Revista de Literatura*, LXIV, (128), 539-553. Recuperado el 2 de marzo, 2019, de <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/183/193>
- Zavala, L. (2005). *La minificación bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.