

El papel del microrrelato en el futuro de la Narratología

The Role fo the Short Short Story in the Future of Narratology

M.^a Paz Cepedello Moreno
Universidad de Córdoba
fe2cemom@uco.es

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es profundizar en la reflexión iniciada por varios teóricos sobre el lugar que ocupa el microrrelato como práctica narrativa en nuestros días. Para llevar a cabo este propósito se partirá de las consideraciones genéricas que se han hecho sobre este tipo de relatos para, seguidamente, revisar sus rasgos esenciales asociados al contexto ideológico de la Posmodernidad. Este dibujo sentará las bases para repensar no solo el papel que el microrrelato desempeña en el panorama narrativo actual, sino el que puede desempeñar en los nuevos estudios narratológicos. En este sentido, se atenderá al carácter fractal de las minificciones para extraer conclusiones generales sobre los procesos de escritura y lectura literaria.

Palabras Clave: Microrrelato; Narratología; Posmodernidad; *Nanofilología*.

ABSTRACT

The aim of this paper is to start a reflection on the place of the short story as a narrative practice today. To carry out this purpose will split the generic considerations that have been done on this type of story to, subsequently, be associated with essential features ideological context of Postmodernism. This drawing will lay the foundation to rethink not only the role that plays in today's short story narrative scene but it can play in the new narratological studies. In this sense, it will attend the fractal nature of the minifiction to take out general conclusions about writing and literary reading processes.

Key words: Short Short Story; Narratology; Posmodernism; *Nanophilology*.

INTRODUCCIÓN

Cuando en la década de los ochenta comenzaron a aparecer, sobre todo en el ámbito editorial norteamericano aunque no sólo, las primeras antologías de microrrelatos nos encontrábamos ante un fenómeno literario de proporciones

modestas que parecía venir a ocupar un espacio poco transitado de la experimentación narrativa. No tardó demasiado en extenderse su reconocimiento, avalado por una práctica que venía ejerciéndose tiempo atrás, en el mercado hispanoamericano, lo que tuvo su reflejo, además, en la fundación de editoriales especializadas en el relato breve, entendido en sentido amplio, como Páginas de Espuma o Menoscuarto y en la convocatoria de no pocos concursos organizados por las más diversas instituciones. Casi a la par comienzan a proliferar los estudios sobre esta forma narrativa que pretenden dar cuenta de sus orígenes, sus rasgos formales y su posible evolución en el contexto de la Posmodernidad. Efectivamente, en las aproximaciones teóricas al microrrelato de las últimas dos décadas del siglo pasado descubrimos, con insistencia y no sin razón, que un buen número de estudiosos considera esta práctica una de las más importantes vías por las que se ha manifestado la narrativa posmoderna, como veremos más adelante.

No es nuestro propósito contradecir, en ningún caso, estas ideas esenciales en las que están de acuerdo la mayor parte de los autores sino, más bien, comenzar una reflexión sobre el lugar que ocupa el microrrelato en nuestros días, bien entrado ya el siglo XXI, y sobre la conveniencia de seguir considerando estas muestras de relato breve creaciones *marginales* del centro narrativo que seguiría estando presidido por la novela y, en todo caso, el cuento. Para llevar a cabo nuestro propósito partiremos, en primer lugar, de las consideraciones genéricas que se han hecho sobre este tipo de relatos para, en un segundo momento, revisar sus rasgos esenciales asociados al contexto ideológico de la Posmodernidad. Este dibujo sentará las bases para plantear la reflexión necesaria sobre el espacio que ocupa el microrrelato en el panorama narrativo actual y sobre el papel que puede desempeñar en el futuro de la Filología y la Teoría Literaria.

2. EL MICRORRELATO: UN GÉNERO DE LA POSMODERNIDAD

Parece un lugar común para empezar a definir el microrrelato como género narrativo partir del cuento, bien sea para considerarlo una forma autónoma bien sea para incluirlo dentro de las posibles vías de evolución de esta manifestación literaria, especialmente desde que Poe elaborara, a partir de los relatos de Hawthorne, su exitosa caracterización del cuento moderno. En este sentido escribe David Roas:

Junto a tales vías, la progresiva intensificación de la brevedad ha sido una de las constantes evolutivas del cuento literario a lo largo de su historia. [...] Si bien la búsqueda de lo esencial se produce desde los inicios del cuento literario, no será hasta las últimas décadas del siglo XIX cuando dicho proceso se generaliza gracias a las obras de un buen número de autores, muchos de ellos canónicos, que apostaron por la narrativa hiperbreve (Roas, 2010: 31).

Aunque es necesario reconocer la postura transgresora de estudiosos como Violeta Rojo que denomina al microrrelato «texto des-generado» (1996), los críticos, en general, como escribe Calvo Revilla, «lo han considerado una nueva forma genérica surgida en el proceso evolutivo experimentado por el cuento a partir del Modernismo» (2012: 19-20). Sin embargo, es a partir de este consenso de donde surgen las dos posturas básicas en relación al estatuto genérico del microrrelato: la de aquellos autores, mayoría en España e Hispanoamérica, que estiman que los rasgos diferenciadores de esta forma narrativa breve son los suficientemente marcados para hablar de un género independiente y la de los estudiosos que lo consideran una variante muy destacada del cuento contemporáneo. Entre los primeros es necesario mencionar los trabajos de Francisca Noguerol (1992), David Lagmanovich (1996 y 2006), Fernando Valls (2002), Lauro Zavala (2004a, 2004b) o Irene Andres-Suárez (2012) quien, en su *Antología del microrrelato español (1906-2011)* que subtitula «el cuarto género narrativo», afirma:

En nuestra opinión, esa progresiva merma textual del cuento clásico —que corre paralela a la intensificación de la elipsis— generó, en un momento dado, una reacción en cadena que terminó afectando a su estructura profunda, es decir, la diferencia cuantitativa se volvió cualitativa, dando como resultado un modelo textual diferente en el que se reconocen claramente unos rasgos dominantes y singularizadores (Andres-Suárez, 2012: 27-28).

No obstante, si hacemos un repaso de esas características esenciales que se han tipificado como propias de las formas de ficción hiperbreves descubrimos, tal y como resume David Roas (2008: 50-51), que estas coinciden con las cinco categorías esenciales que Carlos Pacheco y Luis Barrera (1993) sistematizan a partir de las reflexiones clásicas sobre el cuento de los maestros Friedman, Cortázar, Shaw o Reid, a saber, 1) Narratividad y ficcionalidad, 2) Extensión breve, 3) Unidad de concepción y recepción, 4) Intensidad del efecto y 5) Economía, condensación y rigor.

Este hecho, junto a presupuestos de diversa naturaleza que no vamos a desgranar aquí, lleva a un representativo número de críticos a negar la independencia genérica del microrrelato respecto al cuento. En el ámbito hispánico destaca, sin duda, la sólida postura teórica del ya mencionado David Roas quien, en su *Poéticas del microrrelato*, afirma tajantemente que este «no es un género autónomo diferente del cuento, sino una de las vías por las que dicho género ha evolucionado desde el último tercio del siglo XIX» (2012: 38). Esta perspectiva está sustentada sobre los mismos argumentos que vienen esgrimiendo algunos críticos estadounidenses, como Stevick (1971) o Howe (1983), quienes, en ningún caso, hablan de autonomía sino de forma extrema o experimental del cuento.

Sea como fuere, lo cierto es que ambas posturas teóricas coinciden en señalar el cuento como origen de las formas de ficción hiperbreves y, lo que es

más importante en relación con el propósito de este trabajo, en su mayoría acuerdan vincular el desarrollo y auge del microrrelato con la Posmodernidad. En este sentido escribe Francisca Noguero (1996):

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 micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna.

Resulta difícil reflexionar sobre la idoneidad del microrrelato como cauce expresivo de la posmodernidad cuando este concepto carece todavía, a pesar de la abundante bibliografía que ha generado, de una definición precisa y consensuada. No obstante, sí es posible señalar una serie de rasgos que la mayoría de los críticos coincide en atribuir a la estética posmoderna y que parece tener reflejo en la forma narrativa objeto de este trabajo.

Cuando Lyotard (1984) en 1979 identificaba la *condición posmoderna* con el fin de las grandes narraciones o metanarraciones características de la Modernidad, estaba perfilando las bases teóricas para la consideración del microrrelato como el cauce literario idóneo para la expresión de una época desprovista de la legitimidad que los relatos decimonónicos totalizadores habían supuesto en el pensamiento de occidente. Aunque, como decíamos, no existe consenso acerca de lo que implica el concepto, se puede afirmar que se trata de un asunto que afecta a todos los órdenes intelectuales y que refleja la crisis de la Modernidad. Así, para algunos pensadores como Fredric Jameson (1984 y 1991) supone una reacción ante los postulados modernos mientras que para otros como Linda Hutcheon (1988) nos encontramos ante la continuación de los presupuestos de la modernidad que culmina con la superación de las contradicciones presentes en la base del debate moderno. Como consecuencia de ambas formas de concebir la Posmodernidad, se resaltan distintos aspectos de las prácticas literarias especialmente a partir de los años setenta. De este modo mientras los teóricos de pensamiento marxista inciden en la falta de profundidad, la discontinuidad, la atención a los márgenes y el gusto por el pastiche como signos distintivos de las manifestaciones artísticas posmodernas, otros, como la profesora canadiense, insisten en la nueva relación entre ficción e historia y, como consecuencia, la actitud paródica frente a la autoridad de las instituciones.

Siguiendo a Francisca Noguero (1996), consideramos que los rasgos más significativos de los postulados posmodernos en el campo de la literatura, en general, y de la narrativa, en particular, se manifiestan en el gusto por la paradoja y la contradicción derivadas del escepticismo radical, en el privilegio de los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad, en la ruptura del principio de unidad de los textos, en la desaparición del sujeto tradicional, en la necesaria participación del lector en la configuración de la obra, en el recurso a la intertextualidad en forma de pastiche o de parodia y en el uso del humor y la

ironía en tanto actitudes distanciadoras. Estas características, a su vez, han servido para categorizar al microrrelato como género por parte de un buen número de estudiosos y ha propiciado su consideración como manifestación literaria propia de la Posmodernidad. Entre ellos es necesario mencionar a Ródenas de Moya (2008: 6-9), quien habla de una episteme propia de una época de transición donde los sistemas de valores absolutos han sido sustituidos por el relativismo, y a Garrido Domínguez (2009: 49-66), quien aplica al microrrelato los rasgos posmodernos detectados en la narrativa contemporánea. Como señala Leticia Bustamante Valbuena en su tesis doctoral (2012), es un lugar común tomar las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Calvino (1989) como punto de partida para la explicación de la posmodernidad del microrrelato y así se detecta en las aproximaciones al género de Enrique Yepes (1996) y Lauro Zavala (2004c). Sin embargo, cabe preguntarse si, en nuestros días, estos rasgos, que sin duda han sido clave en el diseño narrativo del cuento hiperbreve, son suficientes, por sí mismos, para seguir hablando del carácter posmoderno del microrrelato o si, a fuerza de ser utilizados, han perdido ese carácter marginal que presentaban en los inicios de su cultivo.

3. CUANDO LOS MÁRGENES DEVIENEN EN CENTRO

Cuando Katherine Hayles despliega, en *La evolución del caos*, sus lúcidas reflexiones acerca de los paralelismos que se pueden descubrir entre la teoría literaria contemporánea y lo que se dio en llamar «ciencia del caos», nos plantea, al tiempo, una interesante premisa que hay que considerar a la hora de estudiar y catalogar según qué manifestaciones literarias y que resulta especialmente relevante para nuestro propósito aquí:

Esta lista de estrategias literarias no debe ser entendida como un conjunto de criterios para determinar qué narraciones son «realmente» desnaturalizadas o posmodernas. Este proyecto sería autocontradictorio, porque presupone que los criterios existen en una realidad ideal separada de los fenómenos que intenta describir, cuando de hecho derivan de una teoría que también es una construcción involucrada en un circuito recursivo con la cultura posmoderna. [...] No son las estrategias literarias aisladas las que hacen que un texto sea posmoderno, sino más bien su conexión, a través de complejos circuitos de realimentación, con el posmodernismo como dominante cultural (Hayles, 1998: 361).

Ciertamente, el hecho de descubrir y categorizar una serie de constantes compositivas presentes en los microrrelatos no convierte, por sí solas, esta práctica narrativa en representativa de la posmodernidad sino que se hace necesario, además, que estos textos ocupen un lugar determinado y desempeñen una función específica en un contexto literario más amplio. Dicho de otro modo, el uso de determinados recursos debe obedecer a la consecución de un objetivo que vaya más allá de los márgenes del texto y que consiga esa conexión de la que habla

Hayles. Sin duda, los relatos hiperbreves, merced a unas cuantas estrategias literarias, vinieron a cuestionar la hegemonía de las grandes narraciones y consiguieron que el foco de atención se desplazara del centro, ocupado por la novela y el cuento, a los márgenes donde el microrrelato crecía *subversivamente*. Y así fue desde finales de los años 70 hasta mediada la década de los 90 cuando el cultivo de esta práctica narrativa aumenta extraordinariamente y su estudio empieza a ocupar abundantes páginas de bibliografía.

Al respecto cabe, pues, preguntarse si el microrrelato, con las características compositivas que se han señalado, sigue ocupando ese espacio marginal, que le era tan grato en tanto cuestionaba los *centros* canónicos, o se ha convertido en un nuevo centro. Lauro Zavala, reputado especialista en el *género* narrativo que nos ocupa, apunta en este sentido cuando afirma:

El género que sirve como referencia obligada no es ya la novela [...] ni el cuento [...], sino la minificción (género literario desarrollado a lo largo del siglo XX, que a su vez anunció el nacimiento de la escritura hipertextual). [...]

Cuando lo excepcional se convierte en norma (o más exactamente, cuando la ruptura se convierte en una *tradicción de ruptura*) es necesario reformular el concepto mismo de canon, y de reconocer las estrategias de lectura que hacen posible la escritura de textos que sólo son excepcionales desde la perspectiva de las preceptivas originarias (Zavala, 2004b: 6-7).

Ya Francisca Noguerol había advertido en la introducción de su «Microrelato y posmodernidad...» (1996) que «lo posmoderno es lo que no se puede gobernar con reglas establecidas, lo que no se puede juzgar según principios predeterminados, siempre poniendo mucho cuidado en no convertir los márgenes en nuevos centros». Esto es lo que parece haberle ocurrido al microrrelato en la última década. La proliferación de estudios sobre esta forma de ficción ha propiciado, precisamente, la fijación de esas reglas de las que pretendían huir los autores de historias hiperbreves con el objeto de cuestionar el canon narrativo. A esto hay que sumar la aparición y el extraordinario desarrollo de internet, que ha favorecido el cultivo y la difusión de relatos de muy corta extensión en tanto que reclaman poco tiempo para su lectura. En otras palabras, el microrrelato, en el ciberespacio, ocupa un lugar privilegiado, un *centro*, porque su forma se adapta a las mil maravillas al nuevo contexto de escritura y de lectura. Andrés Neuman ya había anunciado este fenómeno en una entrevista en el año 2001: «Dada su naturaleza radicalmente contemporánea (su velocidad de transmisión, su construcción fragmentaria, su parentesco con el *flash*), la compresión y la valoración de la micronarratividad habrá de crecer pronto»¹.

¹ Neuman, Andrés (2001). «Entrevista», disponible en: <<http://www.andresneuman.com/entrevistas.htm>> [14/11/2014]. Entrevista originariamente publicada en el suplemento *El cultural* del diario *El Mundo* 14/11/2001.

4. EL MICRORRELATO Y LOS NUEVOS ESTUDIOS NARRATOLÓGICOS

Las ideas expuestas hasta ahora nos permiten poner en relación el lugar que el microrrelato ocupa en nuestros días con la interesante aportación teórica de Ottmar Ette sobre el papel protagónico que puede o debe adquirir el microrrelato en el futuro de la Filología y la Teoría Literaria. Es conocida su apuesta por lo que él ha dado en llamar Nanofilología y que vendría a definirse como:

Naciente campo de una filología volcada hacia la literatura y los estudios culturales analiza las expresiones literarias breves y brevísimas partiendo de la premisa de que estas formas literarias de microtextualidad pueden ser analizadas tanto cuantitativa como cualitativamente y que representan formas densificadas específicas. Su estudio llevará a poner de relieve modelos ejemplares de fenómenos, procedimientos y acuñamientos formales de la literatura (Ette, 2009a: 81).

En los últimos años, han aparecido numerosos trabajos que se han servido de diversas propuestas procedentes de la Teoría del caos para el estudio de fenómenos culturales, en general, y lingüísticos, en particular —véase A. Zamorano (2012: 680-681)—. Ello ha puesto de manifiesto la idoneidad de la aplicación al campo de las Humanidades de conceptos procedentes del campo de la física y la matemática caótica que son especialmente útiles para la explicación de fenómenos que no parecían tener fácil interpretación bajo otros prismas epistemológicos. El *fractal* es uno de esos conceptos fundamentales de la Teoría caológica que se revela idóneo para explicar el funcionamiento de los microrrelatos según se verá más adelante. El término fue acuñado en 1975 por el matemático Benoît Mandelbrot (1987) para describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas de la naturaleza que escapaban a los principios de la geometría euclidiana. Estas formas representan para el investigador de la IBM todo un desafío porque su estudio había sido descartado por parte de la geometría común ya que esta no atendía a la investigación de la morfología de lo «amorfo». Propone, de este modo, una nueva geometría de la naturaleza, donde el concepto de *dimensión fractal* de Hausdorff tiene un papel central, que no rechaza los planteamientos clásicos sino que insiste en la necesidad de recurrir a otros principios geométricos que expliquen formas de la realidad macroscópica y microscópica tradicionalmente desatendida por su naturaleza irregular.

La etimología del término *fractal* resulta, además, especialmente reveladora no solo para el propósito explicitado que perseguía Mandelbrot sino para su aplicación al estudio del microrrelato. Constituido a partir del participio de pasado del verbo latino *frango* que significa «romper en pedazos», *fractus* («quebrado» o «fragmentado») incluye en sus acepciones distintos aspectos bien aprovechados por parte de algunas de las propuestas más interesantes de los estudiosos de las formas de ficción hiperbreves. Así, mientras algunos investigadores como Lauro Zavala equipara el fractal con el detalle, es decir, con

«la unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece» (2004b: 19), O. Ette recupera el sentido originario que Mandelbrot le da al concepto que él mismo inventa, y propone hablar de una «geometría fractal de la literatura»² (2009b: 120).

A partir de esta concepción esboza una nueva rama de estudio que denomina Nanofilología y que tendría como objeto central de indagación el microrrelato en tanto totalidad narrativa reflejo de una estructura mayor. Según el profesor alemán, los relatos hiperbreves encierran un diseño narrativo que reproduce a pequeña escala y, por tanto, de manera densificada, los mismos elementos estructurales que otras posibles narraciones más extensas. «Como la autosemejanza fractal entre el microcosmos y el macrocosmos sugiere que a partir de una pequeña parte se puede ampliar y reproducir algo que se parece al total» (Bondarenko, 2007: 48) de la misma manera el microrrelato anuncia y enuncia un universo discursivo-narrativo más amplio semejante a una estructura de *mise en abîme*. Todo esto supondría que del estudio del microrrelato, en tanto núcleo narrativo altamente densificado, podrían extraerse conclusiones generales de los procesos de lectura y escritura no solo de la narrativa sino de la literatura en general «porque a través del trabajo filológico en expresiones microtextuales es posible comprender las formas de funcionamiento fundamentales de la expresiones literarias macrotextuales» (Ette, 2009c: 18). Más aún, en virtud de su carácter fractal, el microrrelato se puede convertir en el reflejo de textos narrativos sin existencia fijada pero que son potencialmente generables a partir del proceso de lectura. Por su peculiar diseño narrativo, los textos hiperbreves encierran, semejando un esquema de cajas chinas, una multiplicidad de historias imaginarias que tiene su origen en los elementos sintácticos y semánticos del microrrelato y que se concretarán en cada lectura individual. El análisis de algunos textos podrá arrojar más luz sobre esto que venimos diciendo.

La medida del poder

El gobernador Jackson estaba seguro de que tampoco en esta ocasión vacilaría. Entre conceder un indulto al condenado a la cámara de gas o permitir que la ejecución siguiera adelante, sentía que su poder se medía mucho más por las vidas que quitaba (Obligado, 2009: 192).

² Recuérdese que Mandelbrot recoge en el libro titulado *La geometría fractal de la naturaleza* las ideas maestras que vertebran el diseño de lo que él mismo consideró una nueva disciplina: «¿Por qué a menudo se describe la geometría como algo «frío» y «seco»? Una de las razones es su incapacidad de describir la forma de una nube, una montaña, una costa o un árbol. [...] La existencia de estas formas representan un desafío [...] En respuesta a este desafío, concebí y desarrollé una nueva geometría de la naturaleza y empecé a usarla en una serie de campos [...] La geometría fractal revela que algunos de los capítulos más austeros y formales de la matemática tienen una cara oculta: todo un mundo de belleza plástica que ni siquiera podíamos sospechar» (Mandelbrot, 1997: 15-19).

Este minicuento de Juan Pedro Aparicio, publicado por primera vez en la colección *La mitad del diablo* (2006), encierra en apenas cuatro líneas los elementos narrativos necesarios para esta historia y otras posibles historias. El personaje protagonista, con un nombre que remite directamente a la realidad judicial estadounidense, se encuentra dilucidando si conceder o no el indulto a un condenado a muerte pocas horas antes de su ejecución. Expresiones como «en esta ocasión» remiten a otros momentos de vacilación, en una estructura analéptica implícita, que tuvo que enfrentar el gobernador ante una situación similar y que, por tanto, hace imaginar al lector a otros personajes encarcelados y ejecutados por delitos que habría que reconstruir en otro tiempo. Nada sabemos del condenado, ni siquiera su nombre, porque esto propicia la proyección del personaje en otros muchos de similar condición, pero intuimos el desenlace por las últimas palabras del relato como la satisfacción del gobernador al acrecentar su poder tras cada ejecución. En apenas cuatro líneas se configura un espacio carcelario compuesto, intuimos, por el despacho del gobernador o las celdas y, explícitamente expresado, la cámara de gas. Es necesario hacer notar el protagonismo que adquiere lo nombrado, en un universo narrativo altamente densificado como el que nos ocupa, porque esto se proyecta sobre el resto del discurso y permite completar coherentemente la información implícita.

El siguiente microrrelato de Adolfo Bioy Casares resume toda «Una vida»:

La cocinera dijo que no se casó porque no tuvo tiempo. Cuando era joven trabajaba con una familia que le permitía salir dos horas cada quince días. Esas dos horas las empleaba en ir en el tranvía 38, hasta la casa de unos parientes, a ver si habían llegado cartas de España, y volver en el tranvía 38 (Obligado, 2013: 201).

La protagonista de esta historia, de la que sabemos su profesión y su estado civil aunque no su nombre, se convierte en el estereotipo de muchas otras mujeres inmigrantes que entregaron su vida al servicio de una familia, también prototípica, que apenas les concedían unas horas de descanso cada dos semanas. El tiempo de la historia se ha comprimido extraordinariamente para dar cuenta de toda una vida vertebrada en torno a la cocina y las visitas quincenales a la casa de unos parientes para recoger correspondencia. El matrimonio, máxima aspiración de esta realidad femenina, se vuelve imposible en el breve lapso que los patrones le conceden para el descanso y que ella pasa en el «tranvía 38». Nótese que el transporte público que la cocinera utiliza se revela clave porque aparece citado dos veces en estas pocas líneas y, además, sirve de cierre al microrrelato. Este lugar se convierte, de este modo, en el espacio donde es posible un encuentro inesperado, una conversación fugaz e irrepetible frente a la monotonía de su existencia.

Hasta el fin de sus días Perseo vivió en la creencia de que era un héroe porque había matado a la Gorgona, aquella mujer terrible cuya mirada, si se cruzaba con la de un mortal, convertía a este en una estatua de piedra. Pobre tonto. Lo que

ocurrió fue que Medusa, en cuanto lo vio de lejos, se enamoró de él. Nunca le había sucedido antes. Todos los que, atraídos por su belleza, se habían acercado y la habían mirado en los ojos, quedaron petrificados. Pero ahora Medusa, enamorada a su vez, decidió salvar a Perseo de la petrificación. Lo quería vivo, ardiente y frágil, aun al precio de no poder mirarlo. Bajó, pues, los párpados. Funesto error el de esta Gorgona de ojos cerrados. Perseo se aproximará y le cortará la cabeza (Obligado, 2013: 108).

El texto seleccionado de Marco Denevi, «El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles», nos ofrece una reconstrucción del enfrentamiento entre Perseo y Medusa muy alejada de la que la tradición literaria nos ha transmitido, en la que el héroe, sujeto incuestionable hasta ahora, queda empequeñecido, incluso ridiculizado, ante la generosidad del amor de la Gorgona. Los papeles desempeñados por ambos personajes han sido invertidos con el propósito de ofrecernos un nuevo relato donde, a pesar del final, la lectura unívoca no es posible. En este caso resulta llamativa la organización de la trama, conocida por todos, y los tiempos verbales empleados en su narración. Las tres primeras líneas resumen la convicción de Perseo, ennoblecido por la tradición ante su hazaña. Pero tras ellas, y con una estructura analéptica, el tiempo retrocede para reconstruir lo que verdaderamente ocurrió y que ha permanecido oculto. El uso del futuro simple en la oración que cierra el relato genera, paradójicamente, el suspense y enlaza con la primera frase: «Hasta el fin de sus días...». A partir de este texto se potencian las posibles lecturas no solo de este mito sino de otros muchos que pudieron ser narrados de otra manera o, mejor, que podrán ser narrados de otras maneras. En este mismo sentido, resulta muy interesante el siguiente texto de Guillermo Bustamante:

La habilidad narrativa había salvado a Sheherezade de la costumbre capital del Califa. Su erotismo, presente ya en sus relatos, colmaba al Califa. Pero ella, que había contado una y mil veces la peripecias de las infidelidades, buscaba en las largas noches de palacio, insinuando su cuerpo lascivo, al sirviente que habría de satisfacerla secretamente. Cada vez, tras la batalla amorosa, pedía a su compañero que le narrara una historia entretenida. Siempre le causaba gracia no encontrar alguno que igualara su don narrativo. Siempre, inexplicablemente, se enfurecía y cortaba la cabeza de su amante (Encinar y Valcárcel, 2011: 214).

Habíamos anunciado que los juegos intertextuales se perfilaban como uno de los recursos más utilizados por los autores de microrrelatos para configurar sus narraciones que, a fuerza de ser extremadamente breves, requieren un contexto literario donde la información implícita sea lo más abundante posible. El archiconocido personaje de Sherezade, narradora por excelencia de la tradición cuentística, ha perdido su condición de víctima diariamente redimida por su don relator para convertirse en una nueva *viuda negra* que decapita a sus amantes ante su mediocridad narradora. Tanto en el texto de Bustamante como en el de Denevi observamos una clara disposición a alumbrar personajes que han sido oscurecidos por la tradición literaria, como Medusa, o a

mostrar rasgos de su personalidad que no habían sido revelados en los textos originarios, propiciando así la aparición de nuevos textos y de nuevas posibles lecturas. En ambos relatos está presente, de manera evidente, la ironía como recurso idóneo para el fin que los autores persiguen y el final sorprendente: la decapitación de Medusa que el lector, a pesar de lo que la tradición nos ha transmitido, no espera, a tenor del desarrollo del minicuento, y las numerosas decapitaciones que esta irónica Sherezade ejecuta cada noche. Resulta, además, inevitable, en el texto de Bustamante, la pregunta por esas historias que no satisfacían a la gran narradora y que no nos son reveladas. Se da, así, una vuelta de tuerca a esa estructura fractal que ya presentaba *Las mil y una noches* al incluirse referencias a nuevas historias destinadas a una ingeniosa narradora transformada en narrataria insatisfecha y, consecuentemente, en implacable castigadora.

El siguiente microrrelato, de Gabriel Jiménez Emán, reclama la atención del lector desde el mismo título, «Crónica de Gregorio Estévez», en tanto que este paratexto puede apuntar al nombre del protagonista de la famosa obra de Kafka. Su lectura hace evidente esta referencia:

«Al despertar, Gregorio Asmas se vio convertido en un monstruoso insecto». Gregorio Estévez terminaba de leer el libro de Akfak. Al cerrarlo tuvo la sensación de que aquél no era el libro. Lo abrió y se cercioró de algo más grave: éste no era su autor. Gregorio Estévez se dirigió entonces a su cuarto, limpió sus patas y siguió devorando poco a poco las sobras de comida, cerciorándose luego de que hojeaba las páginas del libro equivocado (Encinar y Valcárcel, 2011: 187).

El juego intertextual aparece más enrevesado en estas líneas donde el personaje de Kafka es doblemente recreado: un ser monstruoso llamado Gregorio Estévez acaba de leer una novela donde un tal Gregorio Asmas se ha convertido en un «monstruoso insecto». Nótese que el protagonista del relato finaliza una lectura con la famosa frase con la que comienza la «gran narración» del autor praguense, cuyo nombre, como el de su protagonista, aprovechando que es un palíndromo, es sometido a un procedimiento anagramático que da como resultado un nuevo nombre. En realidad el minicuento actúa, en su totalidad, como estructura fractal *capicúa* de *La metamorfosis* que el protagonista de este relato pretende leer aunque no lo consigue. En este caso, el texto se proyecta hacia una narración mayor cuya existencia es conocida por los lectores y solo a partir de la cual es posible decodificar el mensaje adecuadamente. Es más, bien podríamos decir que este microrrelato de Jiménez Emán opera como narración altamente densificada de una reconocidísima novela que está presente en la medida en que comienza a partir del libro que acaba de leer Gregorio Estévez quien parece buscar *La metamorfosis* aún no escrita.

Como último ejemplo hemos seleccionado un conocido microrrelato de Borges que consideramos presenta en sus aspectos sintácticos y semánticos esos patrones fractales de los que venimos hablando:

Un sueño

En un desierto lugar de Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben (Obligado, 2013: 139).

El título nos da la clave de la focalización que este narrador autodiegético presenta para poder tener conocimiento de lo que está ocurriendo en una habitación que no tiene ni puerta ni ventana. Más aún, el carácter onírico del relato permite saber lo que contiene ese largo poema a pesar de estar escrito en unos caracteres que el narrador confiesa no entender. En este caso, la estructura de *myse en abîme* se vuelve sobre sí misma y adquiere la forma de cono invertido sin que sea posible vislumbrar el vértice. Los elementos estructurales del relato, en sentido narratológico, se multiplican —el suceso, el personaje, el narrador, el espacio y el tiempo— en un bucle sin fin. «Un sueño» se convierte, en virtud de este diseño relator, en una narración acerca de la infinitud de la escritura, que se extiende más allá del texto, como le gustaba a Borges, en un evidente patrón fractal que es posible visualizar.

El somero análisis de los minicuentos que hemos seleccionado muestra que estos pequeños relatos altamente densificados permiten su proyección en potenciales textos más amplios que se generan en el proceso de lectura y que no habrán de tener una fijación concreta ni finalizada, pero que posibilita el estudio del microrrelato en tanto patrón fractal de los procedimientos y estructuras que operan en el discurso narrativo y generan su sentido. De igual manera que la nanociencia surge como campo de estudio de pequeñísimos sistemas que encierran en su estructura reveladoras explicaciones sobre el mundo que nos rodea, la nanofilología, tal y como la perfila O. Ette y haciendo un paralelismo, se ha de concebir como disciplina teórica que puede explicar, valiéndose del microrrelato como pequeño sistema narrativo altamente densificado, los mecanismos que operan en el narrar en sí.

Hemos pretendido proponer en estas líneas, a partir del estatuto que las narraciones hiperbreves alcanzaron en los años 90 del pasado siglo, una reflexión sobre la idoneidad de seguir vinculando el carácter artístico del microrrelato con la Posmodernidad y sobre el posible papel que el *género* podría cumplir en los novísimos planteamientos narratológicos. Creemos haber demostrado, de este modo, que los relatos hiperbreves pueden erigirse en nuevo *centro* de los géneros narrativos, y que habrán de convertirse por tanto, en virtud de ese carácter fractal que parecen presentar, en un nuevo centro teórico de estudio que permita dar cuenta de otras narraciones posibles, de su configuración y proceso de lectura. En una narración, todas las narraciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andres-Suárez, Irene (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- Bondarenko Pisemskaya, Natalia (2007). «El lenguaje y la teoría del caos», *Opción*. 53, pp. 38-51.
- Bustamante Valbuena, Leticia (2012). *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)* [en línea]. Valladolid: Universidad, disponible en: <<http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf>> [ref. de 14/11/2014].
- Calvino, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Calvo Revilla, Ana (2012). «Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micro-narratividad», en Ana Calvo Revilla y Javier de Navacué (ed.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana, pp. 15-36.
- Encinar, A. y C. Valcárcel (ed.) (2011). *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial.
- Ette, Ottmar (2009a). «Presentación: a modo de introducción, nanofilología y microtextualidad», *Iberoamericana*. IX, 36, pp. 81-84.
- Ette, Ottmar (2009b). «Perspectivas de la nanofilología», *Iberoamericana*. IX, 36, pp. 109-125.
- Ette, Ottmar (2009c). «Todo el universo en una sola frase: microrrelato y macrocosmos», en Ottmar Ette (ed.), *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación. Nuevas perspectivas transreales*. Guatemala: F&G, pp. 11-39.
- Garrido Domínguez, Antonio (2009). «El microcuento y la estética posmoderna», en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: AEDILE, pp. 49-66.
- Hayles, Katherine (1998). *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Barcelona: Gedisa. Primera edición de 1990.
- Howe, Irving (1983). «Introduction», en Irving Howe y Ilana W. Howe (ed.), *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. New York: Bantam Books, pp. IX-XIV.
- Hutcheon, Linda (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric (1984). «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*. 146, pp. 53-92.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lagmanovich, David (1996). «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano», *Revista Interamericana de Bibliografía* [en línea]. XLVI, 1-4, disponible en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx> [ref. de 14/11/2014]
- Lagmanovich, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Liotard, Jean-François (1984). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Mandelbrot, Benoît (1987). *Los objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets. Primera edición de 1975.
- Mandelbrot, Benoît (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets. Ediciones anteriores de 1977, 1982 y 1985.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1992). «Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea», *Lucanor*. 8, pp. 117-133.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1996). «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía* [en línea]. XLVI, 1-4, disponible en: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx> [ref. de 14/11/2014]

- Obligado, Clara (ed.) (2009). *Por favor, sea breve 2*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Obligado, Clara (ed.) (2013). *Por favor, sea breve*. Madrid: Páginas de Espuma. Primera edición de 2001.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Roas, David (2008). «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menos-cuarto, pp. 47-76.
- Roas, David (2010). «Sobre la naturaleza esquiva del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco-Libros, pp. 9-42.
- Ródenas de Moya, Domingo (2008). «Contar callando y otras leyes del microrrelato», *Ínsula*. 741, pp. 6-9.
- Rojó, Violeta (1996). «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía* [en línea]. XLVI, 1-4, disponible en: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx> [ref. de 14/11/2014]
- Stevick, Phillip (1971). *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*. New York: The Free Press.
- Valls, Fernando (2002). «La «abundancia justa»: el microrrelato en España», en José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, pp. 641-657.
- Yepes, Enrique (1996). «El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía* [en línea]. XLVI, 1-4, disponible en: <<http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>> [ref. de 14/11/2014]
- Zamorano, Alfonso (2012). «Teoría de caos y lingüística: aproximación caológica a la comunicación humana», *Signa*. 21, pp. 679-705.
- Zavala, Lauro (2004a). «Las fronteras de la minificción», en Francisca Noguero Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 87-92.
- Zavala, Lauro (2004b). «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», *Revista de literatura*. LXVI, 131, pp. 5-22.
- Zavala, Lauro (2004c). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Fecha de recepción: 23 de abril de 2014.

Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2014.