

Annette Paatz*

“Dos géneros narrativos”: aportaciones recientes sobre cuento y microrrelato

En 1953, Mario Benedetti publicó un texto titulado lacónicamente “Tres géneros narrativos”. Se refería con ello al cuento, a la *nouvelle*, cuyo impacto aumentaba en aquel momento en la literatura hispanoamericana, y a la novela.¹ El artículo del autor uruguayo subraya que las vinculaciones más estrechas existen entre cuento y *nouvelle*, siendo la delimitación entre estas dos modalidades el objetivo central de su texto. En tiempos actuales, esta necesidad de comprobar la vigencia del sistema genérico se plantea de nuevo, debido al surgimiento de la categoría del microrrelato, de todavía más reducida extensión, con unos problemas muy semejantes para determinar su estatus genérico.

La *peripezia* figura para Benedetti como característica fundamental del cuento, mientras que en la *nouvelle*, es el *proceso*. Sin embargo, el autor reclama para ambas modalidades el empleo del *efecto*, con lo cual retoma la propuesta de Edgar Allan Poe, remitiendo al origen de toda reflexión poetológica sobre el cuento literario o moderno. La misma situación ambigua de coincidencia y contraste se reproduce al delimitar el cuento del microrrelato –cuyo desarrollo masivo se observa en España a partir de finales de los años ochenta, y que es anterior en Hispanoamérica–. Por su parte, el cuento literario de mayor extensión, con su situación un tanto precaria por el *hype* de la novela en España, está cobrando cada vez más relieve. De ahí que merece la pena un recorrido por la discusión y las actividades editoriales llevadas a cabo en los últimos años alrededor de la narrativa breve en España. Se verá que, a pesar de la creciente independencia que va cobrando la investigación sobre el microrrelato, existen unas cuantas preguntas básicas que se imponen para los dos géneros narrativos, el microrrelato tanto como el cuento literario de mayor extensión. Me refiero, por ejemplo, a preguntas historiográficas, a la necesidad de reflexión poetológica de parte de los autores y las autoras, o a las prácticas de edición que influyen de manera decisiva en la perfilación de los géneros breves.

* Annette Paatz enseña Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad Georg August de Gotinga. Sus campos de investigación son la narrativa española e hispanoamericana (en particular del Cono Sur) de los siglos XIX a XXI, las relaciones culturales entre Latinoamérica y Europa en el siglo XIX y los estudios de género. En 2011, publicó la monografía *Liberalismus und Lebensart. Romane in Chile und Argentinien (1847-1866)* [Liberalismo y estilo. Novelas en Chile y Argentina (1847-1866)]. Es editora responsable de *Iberoamericana/Notas en el área de literatura española siglos XIX-XXI*.

¹ Mario Benedetti: “Tres géneros narrativos”. En: *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Editorial Alfa 1968 [1953], pp. 14-29.

Los estudios *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (2008) de Fernando Valls y *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010), de Irene Andrés-Suárez se centran exclusivamente en el microrrelato y resumen de manera contundente el estado de la cuestión, combinando las consideraciones más bien teóricas con análisis particulares de distintos autores y obras.

Soplando vidrio de Fernando Valls reúne varios ensayos, en parte publicados con anterioridad. El autor demuestra cómo se ha ido estableciendo este modo de narrar a lo largo de las tres últimas décadas en España, figurando como punto de partida la antología *La mano de la hormiga* (1990) de Antonio Fernández Ferrer. Señala la importancia de la condición posmoderna en general y de los medios virtuales en particular para el desarrollo y la fortuna del microrrelato, género que considera como independiente. Concretamente, el tomo se compone de un prólogo y dos ensayos más bien genéricos sobre la existencia y el desarrollo de la narrativa hiperbreve, seguidos de ocho trabajos sobre uno o varios autores particulares y, por último, un artículo sintético “En torno al microrrelato español: para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos”, título sin duda irónico, pero que demuestra muy bien la carga polémica del asunto.

El primer ensayo, “Sobre el microrrelato. Otra *filosofía de composición*”, es un decálogo que destaca los elementos fundamentales del microrrelato, desde las variantes terminológicas para denominarlo (1), la reivindicación de su independencia genérica (2), su origen en el modernismo y la vanguardia (3), el aumento de conjuntos compuestos únicamente por microrrelatos que acompaña la autonomización del género (4), y (5) una definición aproximativa:

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 (p. 20).

En lo que sigue, el autor descarta la posibilidad de identificar posibles microrrelatos insertados en otros textos (6), hace hincapié (7) en el protagonismo del título y la extrema brevedad como “consecuencia lógica, natural, de una adecuada destilación de [la] esencia narrativa” (p. 22), el comienzo *in medias res* (8), la búsqueda de una propia tradición (9) y (10) la necesidad de la relectura y de lectores “exigentes, con capacidad crítica y sentido del humor, amantes de la interpretación” (p. 25). El siguiente texto, “La ‘abundancia justa’: El microrrelato en España”, versa sobre una posible tradición propia del microrrelato. Con respecto a la tradición española, remite a Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez, pero también a las fuertes raíces hispanoamericanas en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar y Augusto Monterroso y muchos más. Destaca particularmente los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, para pasar a continuación a los cultivadores actuales del género, presentando un impresionante panorama de autores y obras de sumo interés para quienes están interesados en hacerse una idea de la variedad y calidad de la producción contemporánea. El autor estudia textos de Javier Tomeo, Juan Eduardo Zúñiga, Luis Mateo Díez, José Jiménez Lozano y Rafael Pérez Estrada, además de mencionar a Juan José Millás y Manuel

Vicent, cuyos textos considera híbridos, “a caballo entre el artículo, la fábula y el microrrelato” (p. 42). El próximo capítulo “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato” continúa esta búsqueda de huellas del microrrelato en la producción literaria española a partir de 1942. Con un criterio básicamente cronológico, Valls distingue tres grupos de autores que publicaron textos hiperbreves en diarios o revistas, o dentro de libros de cuentos convencionales. El primer grupo está formado por Samuel Ros, Tomás Borrás, José María Sánchez Silva, Camilo José Cela, Jorge Campos y Francisco García Pavón; el segundo lo compone el “grupo del 50”, con Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, Manuel Pilares, Lauro Olmo, Medardo Fraile, Esteban Padrós de Palacios y Fernando Quiñones; el tercer y último grupo lo forman Arturo del Hoyo, Antonio Pereira, Juan Eduardo Zúñiga, Gonzalo Suárez y Ramón Gil Novales. Los dos siguientes ensayos rescatan *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute y, de nuevo, *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub como ejemplos del microrrelato *avant la lettre*, para seguir con análisis individuales de representantes ya contemporáneos como Javier Tomeo, José María Merino, José Jiménez Lozano, Luciano G. Egido y Pedro Ugarte y, en otro ensayo colectivo sobre “clásicos contemporáneos y nuevos nombres”, un buen número más, entre ellos Juan Pedro Aparicio, Rubén Abella y Juan Gracia Armendáriz. En el último de los ensayos, Valls insiste de nuevo en la riqueza e independencia del microrrelato y su impresionante trayectoria. Son particularmente interesantes las observaciones con respecto a la práctica de edición y la existencia de colecciones particulares destinadas al microrrelato en Thule Ediciones, así como las actividades de las editoriales Páginas de Espuma (Madrid) o Menoscuarto (Palencia) y la importancia de las antologías especializadas. Gran número de ellas, así como autores individuales tanto del ámbito español como hispanoamericano, son indicados en las “sugerencias de lectura” que concluyen el tomo.

Con su trabajo *El microrrelato español*, Irene Andres-Suárez avanza un paso más, añadiendo al estudio de Valls (y a una recopilación anterior editada por la misma autora y Antonio Rivas)² un estudio de “voluntad claramente monográfica” (p. 15), que, sin embargo, se puede basar en un buen número de estudios llevados a cabo anteriormente por la autora en volúmenes colectivos y revistas especializadas. La investigación empieza con un capítulo denominado “Genealogía y desarrollo”, que deslinda tres etapas fundamentales con respecto a la evolución microcuentística: la etapa de los iniciadores desde 1910 hasta 1940, destacando nuevamente el papel fundamental de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, pero nombrando muchos nombres más aún por descubrir, además de destacar el papel fundamental de las revistas vanguardistas de la época y el empeño por elaborar una “auténtica estética de la brevedad” (p. 40) en las décadas de 1920-1930. La segunda etapa es la de los autores de la generación del medio siglo, cuya micronarrativa –que con frecuencia se reúne en volúmenes monotemáticos– se distingue del género dominante de la época, la novela, por su tono más lírico. Finalmente, Andres-Suárez determina la tercera etapa de “consolidación y normalización” (p. 47) a partir de finales de los años ochenta, con la publicación de obras tan emblemáticas como *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo o *Los males menores* (1993) de Luis Mateo Díez. A continuación, la autora pasa a preguntas teóricas, reclamando la “breve-

² Irene Andres-Suárez/Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008 (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción).

dad y narratividad” (p. 49) como principios básicos del microrrelato. Opta por la extensión de una página para poder captar el conjunto textual de “un único vistazo” (p. 50), y determina la elipsis como clave para lograr el mayor efecto de destilación de la esencia narrativa. Con respecto al criterio de la narratividad, la autora destaca el título, el inicio y el cierre como particularmente decisivos (p. 61). Al igual que Valls, hace hincapié en la participación activa del lector y la necesidad de segundas lecturas para “replantear[se] todo el cuento” (p. 67). El siguiente capítulo, “Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico”, plantea una primera síntesis con respecto a la tan discutida autonomía del género, recapitulando la discusión llevada a cabo por David Lagmanovich, Fernando Valls, Lauro Zavala, David Roas y otros. Andres-Suárez insiste en las influencias múltiples y, sobre todo, en que hay que ver al microrrelato dentro de las coordenadas no solo del cuento clásico, sino también del poema en prosa (p. 71). Concluye que

tanto si se decanta a partir del poema en prosa como a partir del cuento clásico, el microrrelato como categoría narrativa no es en la actualidad ni lo uno ni lo otro, pues su progresiva reducción textual y su condensación han desencadenado una mutación estructural profunda y un cambio de estatuto genérico llegando a convertirse en una entidad textual autónoma e independiente (p. 77).

La parte del estudio a mi modo de ver particularmente lograda y detalladamente ilustrada es el capítulo en el que se determinan “Tres estrategias para reducir el microrrelato a su mínima expresión”, a saber, la intertextualidad, lo fantástico y el humor.

La autora se detiene además en las “formas fronterizas”, que serían, por un lado, “los microtextos de naturaleza teatral o las minipiezas teatrales de naturaleza narrativa”, y, por otro, “los microtextos en los que el discurso narrativo interactúa con el discurso argumentativo” (p. 134). Con respecto a los primeros, comenta que a pesar de su naturaleza dramática, los textos se presentan en general concebidos para la lectura. Disponen de una voz narrativa, pero también de elementos teatrales como el diálogo o las acotaciones. En este contexto, la autora incluye un estudio detenido de los recientemente descubiertos “Diálogos en prosa” de Federico García Lorca, escritos entre 1927 y 1928 (pp. 145-157). Con respecto a los microtextos de naturaleza ensayística, Andres-Suárez reclama la condición de que no renuncien del todo a la narración; destaca ejemplos de la vanguardia (Gómez de la Serna), pero también contemporáneos, y observa que este tipo de textos, como por ejemplo en el caso *La glorieta de los fugitivos* (2007) de José María Merino, incluye frecuentemente la metaficción y una reflexión poética (p. 161). En este contexto, hay que considerar forzosamente la conjugación de periodismo y ficción establecida de manera tan destacada a partir de la transición (Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Rosa Montero), por lo cual la autora decide establecer la “columna-microrrelato” como subcategoría, con la preeminencia del yo del autor, y que, para identificarse como microrrelato, tiene que disponer de narratividad y voz narrativa (p. 169).

La segunda parte del estudio, “Autores y obras”, presenta análisis de la producción actual de microrrelatos en España. Comenta los “mundos delirantes” (p. 186) de Antonio Fernández Molina, la “atracción por la monstruosidad y la locura” (p. 191) en Javier Tomeo, la “alteración de las coordenadas espacio-temporales” (p. 227) en Luis Mateo Díez, los “materiales diversos” (p. 243) utilizados por Juan José Millás, los “nanocuentos” de

José María Merino, quien construye un particular “universo iconotextual” (p. 259) incluyendo imágenes, la “literatura cuántica” (p. 281) de Juan Pedro Aparicio, los “[m]enudos universos” de Julia Otxoa (p. 297), los *Relatos mínimos* de Hipólito G. Navarro y las distintas modalidades de lo fantástico empleadas por Ángel Olgoso. En conjunto, se nos abre un panorama de la variedad de estrategias en los cultivadores actuales del microrrelato que confirma los aspectos planteados por la investigadora y vuelve a demostrar la condición metaliteraria inherente en gran parte de los textos hiperbreves. Finalmente, el tomo comprende una “bibliografía del microrrelato español” sumamente útil, que incluye tanto el corpus de la microcuentística analizada como las antologías del microrrelato y la literatura secundaria.

Irene Andres-Suárez presenta un estudio impresionantemente completo, desde el punto de vista de la tradición específicamente española del microrrelato. La abundancia de ejemplos analizados resulta muy esclarecedora, tan solo se podía haber evitado alguna que otra redundancia surgida a partir de la combinación de un estudio genérico y los análisis particulares.

David Roas aporta a la discusión sus *Poéticas del microrrelato* (2010), y el plural del título resulta indudablemente significativo. El libro consiste en una recopilación de trabajos teóricos sobre la narrativa hiperbreve, tanto españoles e hispanoamericanos como internacionales, en algunos casos traducidos del inglés y todos publicados con anterioridad. El editor introduce el volumen con un ensayo propio, “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en el que presenta un esquema de los rasgos esenciales del microrrelato dividido en cuatro grupos: 1. los “rasgos discursivos” (narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva, fragmentariedad, hibridez genérica); 2. los “rasgos formales” (ausencia de complejidad estructural en la trama, mínima caracterización de los personajes, construcción esencializada del espacio, utilización extrema de la elipsis, ausencia de diálogos, final sorpresivo y/o enigmático, importancia del título, experimentación lingüística); 3. los “rasgos temáticos” (intertextualidad, metaficción, ironía, parodia, humor, intención crítica) y 4. los “rasgos pragmáticos” (impacto sobre el lector, lector activo). Roas comenta que no tienen por qué existir todos estos rasgos en un microrrelato; sin embargo, deja bien clara su propia posición:

Contradiendo la tesis que los teóricos [...] pretenden defender, la primera impresión que se obtiene una vez enumerados y clasificados estos rasgos es que el microrrelato comparte el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento a partir de las tesis postuladas por Edgar Allan Poe en 1842 y desarrolladas en el siglo xx por la mayoría de los críticos que han estudiado el género (pp. 14 s.).

Los trabajos que siguen aportan posiciones diversas, a veces constructivamente contradictorias, a la discusión sobre la narrativa hiperbreve. Están agrupados en las secciones “I. La hiperbrevedad como nueva vía expresiva”, “II. Poéticas del microrrelato” y “III. El microrrelato y la teoría de los géneros”, y se adjunta una “Sección bibliográfica”, reducida, a su vez y con toda razón, a trabajos de carácter teórico. Pues es éste precisamente el logro de la recopilación: aportar un fondo de reflexiones teóricas que trazan el recorrido del debate y que abarcan, además, la reflexión fuera del ámbito hispanohablante.

La primera contribución, de John Barth, es un conocido artículo de 1986 en el que se vincula la narrativa hiperbreve con el minimalismo y el funcionalismo de principios del

siglo XX, tal como se expresa en la estética Bauhaus. Ethan Joella, en “Contra las normas del cuento” (2006; traducción tal vez no del todo apropiada de “In Breach of Story”), no distingue en principio entre el microrrelato y el cuento más largo, pero llega a la interesante pregunta de “¿Cómo de breve puede ser una obra de ficción *seria*?” (p. 62), cuando comúnmente se plantea más bien la cuestión de la extensión máxima. Discute el concepto del *anticuento*, pero tampoco llega a reducirlo a las estrategias empleadas en la narrativa hiperbreve y, desde la perspectiva de la producción, termina afirmando que “cualquier cosa puede funcionar, siempre que la historia contenga la mayoría de los elementos indispensables [...]: la temática universal, la unidad de efecto como resultado final y el cumplimiento del intercambio indispensable entre el autor y el lector” (p. 76).

El tercer ensayo de esta sección sobre los rasgos particulares del microrrelato es “Micro-relato y posmodernidad” (1996), de Francisca Noguero, que demuestra, con respecto a la minificción hispanoamericana, cómo el desarrollo de la narrativa hiperbreve corre paralelo con la formalización de la estética posmoderna. La sección se cierra con un trabajo de Andreas Gelz con respecto a las relaciones entre novela y narrativa hiperbreve en la literatura francesa.

La segunda sección de las “Poéticas” se abre con el trabajo del chileno José Luis Fernández Pérez “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano” (2005). Fernández Pérez se propone establecer rasgos estructurales del microcuento, utilizando como material de su concienzudo análisis empírico la importante antología *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990) de Juan Armando Epple. En sus conclusiones destaca, apoyándose en Andrés-Suárez y en concordancia con los demás estudios examinados en la presente reseña, los rasgos siguientes: ultra-brevidad, máxima concisión autoimpuesta a favor de la poeticidad; la referencia intertextual; la virtualidad narrativa; la predominancia de actantes-tipo; los espacios diluidos pero narrativamente significativos; un funcionamiento orientado al quiebre de expectativas y, por último, una finalidad crítica y un espíritu experimental (cf. pp. 150 ss.). No comento el artículo “El microrrelato: caracterización y limitación del género” de Irene Andrés-Suárez ya que se discutieron sus posiciones más arriba, y paso a las “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” (2007), de Domingo Ródenas de Moya, quien incluye una interesante perspectiva diacrónica, reivindicando la consideración de “una ubicua estética de la brevedad en las letras del primer tercio del siglo XX” y lamentando “la preterición de autores españoles que han cultivado la minificción entre la etapa de las vanguardias históricas y los años noventa” (p. 193), ostensibles por ejemplo en la importante antología *Manifiesto español o una antología de narradores* editada por Antonio Beneyto en 1973. Francisco Álamo Felices en el “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas” (2009) sigue los rasgos fundamentales de David Roas para llegar a la conclusión de que el microrrelato llegaría a ser una “submodalidad, mejor que subgénero, narrativa que se presenta como variante del cuento en grado máximo” (p. 229). “De relatos mínimos” (2004), de José María Merino, cierra la sección recorriendo la labor compiladora de las antologías, entre las que *Por favor, sea breve (antología de relatos hiperbreves)* (2001), de Clara Oblgado, marca un importante hito.

La tercera sección que plantea el microrrelato dentro de la teoría de los géneros empieza con el texto de Violeta Rojo (1996) “El minicuento, ese (des)generado”, una contribución sin duda decisiva en el desarrollo de la investigación sobre el microrrelato. La narrativa hiperbreve tiene, según Rojo, un “carácter proteico” que

se debe a que es un sub-género en formación, que convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Esto es, que el des-género del minicuento constituye tanto su origen como una estrategia narrativa (p. 252 s.).

Consta además un estudio semiótico de Ibrahim Taha (2004) que establece las tres categorías “brevedad y minimalismo”, “aproximación a la poesía” y “fortalecimiento de la posición del lector” para concluir insistiendo en la fundamental problemática de cualquier discusión genérica, en el “carácter intergenérico” (p. 271) del microrrelato y en el hecho de que es precisamente la radicalización de determinados componentes la que conlleva un efecto más intenso en el proceso de interpretación, siendo el microrrelato “la reunión de un amplio número de signos y códigos en un mínimo de palabras” (p. 272). “El microrrelato como género fronterizo” (2005), de José Manuel Trabado Cabado, vuelve sobre la literatura hispanoamericana y posibles precedentes de narrativas hiperbreves, haciendo hincapié –contrastando su posición con la de Violeta Rojo– en su vinculación con la poesía. En total, el libro de David Roas presenta una especie de crónica del debate a partir de los años ochenta, con posiciones no siempre unívocas, pero complementarias, y con una visión en conjunto sumamente útil.

Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato es el volumen que recoge las ponencias del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado en 2008, dirigido por Salvador Montesa y dedicado prácticamente por completo a la narrativa hiperbreve. Como suele ocurrir en este tipo de publicaciones, el tomo queda más heterogéneo que en los libros anteriormente presentados, lo que no quiere decir que no brinde aportaciones tan valiosas como novedosas al estado de la cuestión y que, por otro lado, confirme algunas de las tesis y posiciones hasta ahora detectadas. Se trata de un voluminoso tomo de 33 ensayos, más una parte introductoria y dos “sesiones de autores”, en los que explica Juan Pedro Aparicio su concepto de la “literatura cuántica” y expone Julia Otxoa su propio desarrollo creativo desde el poema hacia el microrrelato. Entre los estudios más estrictamente críticos, se puede destacar un primer grupo de contribuciones que discuten aspectos formales o poetológicos del microrrelato: Irene Andres-Suárez, “Formas mixtas del microrrelato”; María Jesús Orozoco Vera, “Pasión por lo breve: microcuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio”; Rosa María Navarro Romero, “El microrrelato: género literario del siglo XXI”; Sebastián Gámez Millán, “Fuentes genealógicas, intertextualidad e ironía en el microrrelato”; María Rosell, “Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página”; Joaquín Lameiro Tenreiro, “El microrrelato como forma literaria del vacío”; Elena Barroso Villar: “Espacio y microrrelato ficcional”; Basilio Pujante Cascales: “Microrrelato: La otra intertextualidad”. Un segundo grupo establece relaciones intermediales, como Simone Catteano, que lee a Joaquín Sabina “A mitad de camino entre la canción y el cuento”; Pedro Millán Barroso, quien presenta “La fotografía documental como microrrelato visual” o Ángel Arias Urrutia, Ana María Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón, que se centran en “La persuasión retórica de la imagen y palabra”. En este contexto de la relación entre imagen y texto, no menor para la discusión del microrrelato, se puede mencionar además el estudio de Antonio A. Gómez Yebra, “¿Microrrelato o minirretrato en el último Cela?”. Otro conjunto formarían las contribuciones empeñadas en el impor-

tante tema de una historiografía literaria del microrrelato, tanto de sus orígenes como de su particular importancia en la era digital. Así, se examina el microrrelato en su relación con la estética posmoderna (Antonio Garrido) o su desarrollo durante los últimos 25 años –como lo hace Nuria Carrillo Martín centrándose además como ejemplo particular en la obra de Juan Pedro Aparicio–, pero también con respecto a su presencia en la vanguardia histórica (Domingo Ródenas de Moya) o fijando un punto de partida en “Juan Ramón Jiménez y su poética de lo breve” (Teresa Gómez Trueba).

La mayor parte de los ensayos se dedica a autores particulares: Rafael Pérez Estrada (Fernando Valls), Juan Pedro Aparicio (además de Nuria Carrillo Martín, Pilar Celma Valero), Luis Mateo Díez (Mercedes Rodríguez Pequeño), Gustavo Martín Garzo (Carmen Morán Rodríguez), José María Merino (Ricard Inglés Yuba), Julia Otxoa (Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier), Ana María Matute (Darío Hernández), Andrés Neuman (Francisco Álamo Felices), Álvaro Tato (Javier Alonso Prieto), José Herrera Petere (Mario Martín Gijón), Pablo García Casado (Manuel Arana Rodríguez), Santiago Eximeno (Fernando Ángel Moreno), Max Aub (José Jiménez Ruiz), y consta además un artículo temático sobre el mundo minero en los microrrelatos (José Luis Campal Fernández). Especial atención merece, a mi modo de ver, la mirada hacia la perspectiva pragmática del microrrelato: Juan Jacinto Muñoz Rengel aporta unas reflexiones sobre “Difusión y recepción del microrrelato”. Aunque se trate de una intervención de mesa redonda que no puede hacer más que plantear la problemática sin analizarla a fondo, abre un campo de debate que me parece primordial a la hora de valorar el impacto de la narrativa hiperbreve en la actualidad.

La aportación más reciente al microrrelato hispánico es *Las fronteras del microrrelato. Análisis teórico-crítico del microrrelato español e hispanoamericano* (2012), editado por Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués Martín. El tomo comprende una parte teórica y dos que se dedican a la cultivación del microrrelato español e hispanoamericano, respectivamente. El estudio de la editora Ana Calvo, “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”, bien puede funcionar a modo de introducción, ya que presenta una pormenorizada y excelentemente documentada discusión acerca de la cuestión fundamental del estatus genérico que, según ella, ha llegado a constituir “un bosque de disquisiciones terminológicas” (p. 15): Después de haber destacado la narratividad como criterio de distinción entre el microrrelato y el término más amplio de minificción, discute las categorías esenciales del género para llegar a la conclusión siguiente:

[E]l microrrelato es un género literario, micronarrativo, que se enriquece con diversas *modalidades literarias*, que suelen cubrir una función temática y asumen una función intertextual (irónica, paródica, alegórica, fantástica, satírica o realista) [...] y que por su hiperbrevedad resulta permeable para permanecer encapsulado en los nuevos formatos comunicativos (publicitario, radiofónico, televisivo, digital electrónico, etc.) [...] Si el microrrelato remite indudablemente en su perspectiva diacrónica al *status quaestionis* del cuento [...], nos parece que en la hiperbrevedad de esta forma narrativa híbrida, y debido a los efectos que entrañan la intensificación de la ambigüedad textual, la plurisignificación, el incremento de los vacíos textuales, etc., pues generan sorpresa en el receptor, incrementan el efecto desautomizador y precisan una mayor cooperación lectora, residen algunos de las modificaciones que presenta respecto al cuento, aunque quizá sea un género que precise aún más una mayor consolidación histórica en el panorama literario, crítico y teórico (p. 25 s.).

Llama la atención que se incluyan en este resumen las perspectivas de difusión y recepción, aspectos de suma importancia con respecto a la cuantística que, evidentemente, se intensifican todavía más a la hora de hablar del microrrelato. Complementan esta perspectiva los artículos de David Roas sobre “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad” y de Fernando González Ariza sobre “Miles de pequeñas explosiones: El mercado del microrrelato en el mundo editorial”. En esta última aportación, el autor hace hincapié en el surgimiento de editoriales independientes y especializadas tanto en el relato como el microrrelato, lo que apoya el auge últimamente observado de ambos géneros. Además, la sección teórica incluye reflexiones sobre aspectos pertinentes como la relación entre microrrelato y novela fragmentaria (Teresa Gómez Trueba), los “Mecanismos temporales del microrrelato” (Basilio Pujante Cascales) y las “reescrituras del mito en los microcuentos” (Rosa Fernández Urtasun).

Con respecto a la producción española del microrrelato, el tomo reúne ensayos sobre microrrelato y crimen (Antonio Rivas Bonilla), sobre la influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano (Irene Andres-Suárez), así como sobre los ya clásicos *males menores* de Luis Mateo Díez y la obra precursora de Ana María Matute (Dolores Nieto García). De parte de Hispanoamérica, Angel Arias Urrutia se dedica a plantear a Couto Castillo como punto de partida del microrrelato en México, Carmen de Mora examina el microrrelato intercalado y la metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, Javier de Navascués Martín presenta el microrrelato de Rosalba Campra y Francisca Noguero Jimémez la colección *Juego de villanos* de Luisa Valenzuela. Es un logro del tomo reunir los ámbitos español e hispanoamericano, enfocando temas transversales que echan nueva luz sobre las particularidades estructurales de la narrativa hiperbreve.

A modo de conclusión de esta presentación de la reciente investigación sobre el microrrelato –cuya mera extensión da buena prueba del impacto de la temática en la discusión crítica contemporánea–, valga mencionar el tomo *Más por menos*, editado por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, como ejemplo del importante papel de las antologías en el presente contexto. En él se presenta, después de un conciso recorrido sobre el debate crítico sobre el microrrelato que incluye la discusión hispanoamericana, una colección de microrrelatos hispánicos actuales que incluye a 48 autores y autoras tanto de España como de Hispanoamérica, desde los nombres clásicos como David Lagmanovich o Juan Eduardo Zúñiga hasta autores muy recientes.³

Pasando al cuento de mayor extensión, llama la atención una impresionante actividad editorial a lo largo de los últimos años, en la que destacan las dos antologías *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)* y *Siglo XXI. Los nue-*

³ Los autores incluidos en la antología son: Antonio Fernández Molina, David Lagmanovich, Juan Eduardo Zúñiga, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, Luisa Valenzuela, Luis Britto García, Eduardo Galeano, Juan Pedro Aparicio, Jorge Díaz Herrera, José María Merino, Cristina Peri Rossi, Luis Mateo Díez, Alberto Escudero, Manuel Longares, Juan Armando Epple, Juan José Millás, Raúl Brasca, Gustavo Martín Garzo, Guillermo Samperio, Nuria Amat, Gabriel Jiménez Emán, Ana María Shua, Julia Otxoa, Neus Aguado, Pía Barros, Guillermo Bustamante Zamudio, Miguel Mena, Felipe Benítez Reyes, Hipólito G. Navarro, Andrés Ibáñez, Fernando Iwasaki, Ángel Olgoso, Ángel Zapata, Cristina Grande, Juan Romagnoli, Flavia Company, Carmela Greciet, Pedro Ugarte, Federico Fuertes Guzmán, Juan Gracia Armendáriz, David Roas, Fabián Vique, Iban Zaldua, Óscar Esquivias, Miguel A. Zapata, Andrés Neuman.

vos nombres del cuento español actual. Se publicaron en el año 2010 en las editoriales especializadas Páginas de Espuma y Menoscuarto, respectivamente, editados por Andrés Neuman en el primer caso, y por Gemma Pellicer y Fernando Valls en el segundo. En su introducción, Pellicer/Valls hacen hincapié en la existencia de “una historia del cuento español de los últimos sesenta años que resulte sugestiva, debido a la entidad de los autores implicados, pero también a la ambición de las obras en juego” (p. 14). Observan que los autores actuales “aspiran a escribir narraciones que si bien no alcancen a cambiar la realidad, al menos la pongan en tela de juicio y, de paso, inquieten y conmuevan” (p. 15). Los textos introductorios de *Pequeñas resistencias*, a cargo de Eloy Tizón y Andrés Neuman, ambos creadores y críticos a la vez, demuestran “la vitalidad de un género que, lejos de mostrar síntomas de marchitamiento, exhibe su admirable poderío para ramificarse en múltiples voces y su voluntad de abrirse a nuevas metamorfosis” (Tizón, “Ruido y milagros”, p. 12). La mayor prueba de ello es la comparación con las primeras *Pequeñas resistencias* (2002), dedicadas a la producción cuentística de 1990-2001, en la que se presentaron a 30 autores frente a los 40 incluidos en el volumen presente y, además, con bastante mayor participación de mujeres escritoras. Este proceso de consolidación se respalda, según Neuman, en la presencia de un campo editorial mucho más propicio, en el que el “cuello de botella editorial en el que se atascaban muchos libros de cuentos se ha ensanchado considerablemente” (p. 20). Todo eso teniendo en cuenta, a su vez, que en tiempos de “hiperabundancia” generada por las posibilidades de publicación internéticas, “la importancia del filtro previo no ha hecho más que redoblar” (p. 21). Y asimismo se entiende que estas antologías se dedican al cuento moderno de alguna extensión, dejando fuera los microrrelatos a los que se considera ya directamente como textos que requieren su propio lugar de publicación.⁴

Ambas antologías incluyen a autores nacidos a partir de 1960 y que por lo menos tienen un libro de cuentos publicado. Además, las dos antologías incluyen reflexiones poéticas de parte de los mismos autores: Pellicer y Valls colocan ante cada uno de los 35 cuentos una breve declaración poética, y Neuman les presenta a sus 40 cuentistas un “pequeño cuestionario sobre el cuento” en el que tienen que contestar a una serie de preguntas que versan sobre posibles cambios en la escritura del cuento actual, el desarrollo creativo personal, las estrategias empleadas en la escritura, los cuentistas preferidos

⁴ Constan en *Siglo XXI* de Valls/Pellicer: Carlos Castán, Ángel Zapata, Javier Sáez de Ibarra, Ángel Olgo-so, Hipólito G. Navarro, Berta Vias Mahou, Cristina Grande, Manuel Moyano, Esther García Llovet, Pablo Andrés Escapa, Pepe Cervera, Ernesto Calabuig, Juan Carlos Márquez, Víctor García Antón, Ismael Grasa, Jesús Ortega, Julián Rodríguez, Berta Marsé, Fernando Clemot, Miguel Ángel Muñoz, Cristina Cerrada, Ricardo Menéndez Salmón, Pilar Adón, Óscar Esquivias, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Juan Jacinto Muñoz, Andrés Neuman, Miguel Serrano Larraz, Irene Jiménez, Elvira Navarro, Lara Moreno, Daniel Gascón y Matías Candeira.

En *Pequeñas resistencias 5* de Neuman: Pilar Adón, Pablo Andrés Escapa, Jon Bilbao, Matías Candeira, Mercedes Cebrián, Eloy M. Cebrián, Cristina Cerrada, Óscar Esquivias, Patricia Esteban Erlés, Espido Freire, Víctor García Antón, Cristina García Morales, Daniel Gascón, Cristina Grande, Ismael Grasa, Irene Jiménez, Nuria Labari, Juan Carlos Márquez, Berta Marsé, Ricardo Menéndez Salmón, Pepa Merlo, Sara Mesa, Javier Mije, Vicente Luis Mora, Javier Moreno, Manuel Moyano, Jokin Muñoz, Miguel Ángel Muñoz, Juan Jacinto Muñoz Renguel, Elvira Navarro, Jesús Ortega, Braulio Ortiz Poole, Ernesto Pérez Zúñiga, Antonio Pomet, Javier Sáez de Ibarra, Silvia Sánchez Rog, Fransesc Serés, Miguel Serrano Larraz, Germán Sierra, y Manuel Vilas.

(nacionales e internacionales), los libros de cuentos españoles especialmente significativos, y los textos críticos y teóricos que se consideren los más relevantes.⁵

A estos importantes trabajos de visibilización de la creación cuentística de autores noveles se suma el de consolidación de nombres consagrados: dos volúmenes dedicados a los cuentos de Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité nos recuerdan la importancia del cuento en el seno de la generación del medio siglo. El tomo *Ignacio Aldecoa: Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos* se realizó a partir de un coloquio-homenaje, “Cuarenta años sin el escritor, sesenta años con sus historias”. El tomo consiste de tres apartados: en el primero, “Ignacio Aldecoa y los escritores actuales”, se reúnen comentarios de Fernando Aramburu, Luis Mateo Díez, Luisa Etxenike, Irene Jiménez, Manuel Longares, José María Merino, Julia Otxoa, María Eugenia Salaverri e Iban Zaldúa sobre el impacto de Aldecoa en la cuentística española actual. “Ignacio Aldecoa y la crítica” consiste en cinco ensayos de investigación: Asunción Castro Díez, José Ramón González y José Manuel Marrero Henríquez examinan la obra de Aldecoa partiendo de las pautas realistas del medio siglo, destacando su uso de sugerencias “mediante imágenes y recursos estilísticos cargados de intención” (Castro Díez, p. 104 s.), “una evidente tensión entre el despliegue retórico de su escritura y el proyecto mimético al que parecería servir” (González, p. 127), y que “la narrativa de Aldecoa se asegura como objeto poético comprometiéndose con una función social práctica” (Marrero Henríquez, p. 149), que funciona sobre todo a partir de la ironía, como demuestra el autor en un análisis de “Solar del Paraíso”. Ángeles Encinar también apunta hacia la fuerza innovadora de Aldecoa, presentando *Neutral Corner*, la colección monotemática sobre el boxeo, que se ha vuelto a considerar en el contexto del microrrelato. La sección crítica se cierra con un estudio de Carmen Valcárcel sobre la revista *La Hora*, en la que se publicaron los primeros cuentos de Aldecoa –muchas veces de estilo valleinclinanesco, lo que prueba la existencia de cierta deformación esperpéntica ya desde los comienzos de su escritura (164)–, incluyendo así el importante aspecto de la dimensión mediática –y de las implicaciones ideológicas que conlleva el lugar de publicación–. Junto con los 15 cuentos incluidos, el tomo presenta una importante contribución al estudio de Aldecoa y a la difusión de su impactante obra.

El tercer tomo de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité publicadas por Galaxia Gutenberg representa un concienzudo trabajo de filología de la edición, llevado a cabo por José Teruel. El volumen reúne *Narrativa breve, poesía y teatro*, y vamos a comentar exclusivamente la primera parte, que corresponde a la temática de la presente reseña. La mayoría de los cuentos de Martín Gaité se produjeron a lo largo de la década de 1950 y por lo tanto en el seno de la generación del medio siglo. Sin embargo, según Teruel no queda duda de que se trata de un género decisivo en la obra de la autora. La edición incluye tanto el cuento como la novela corta, y además de los cuentos publicados en vida de la autora (recopilados en la última edición revisada por ella misma, de 1994, en Anagrama)⁶, incluye *El libro de la fiebre*, escrito en 1949, y editado por primera vez en 1994 por María Vittoria Calvi⁷, así como seis cuentos aparecidos en revistas y uno

⁵ Cabe mencionar en este contexto el volumen *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, editado por Eduardo Bécerra en 2006 (Madrid: Páginas de Espuma).

⁶ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos y un monólogo*. Barcelona: Anagrama, 1994.

⁷ Carmen Martín Gaité: *El libro de la fiebre*. Edición de María Vittoria Calvi. Madrid: Cátedra, 2007.

hasta ahora inédito. Los detalles de la historia de la edición y otros aspectos pertinentes se recogen minuciosamente en un apartado de notas. Carmen Valcárcel presenta en su prólogo la “mirada ética” de Carmen Martín Gaité, y rescata este momento decisivo para la historia del cuento español que fue la generación del medio siglo, en la que el cuento servía de aprendizaje a los futuros novelistas, a la vez de confirmarse su autonomía y entidad genérica. De este modo, Valcárcel insiste en la “recuperación y revalorización de la narrativa breve emprendida por los escritores de la generación del medio siglo” (12) y resalta de este modo los años cincuenta-sesenta como una etapa decisiva del cuento que ha sido un “género desatendido por la crítica hasta hace relativamente poco tiempo” (p. 10). El tomo de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité corresponde de este modo también a la labor historiográfica del cuento literario.

Y es precisamente esta perspectiva histórica la cierra el presente recorrido por la reciente indagación en el cuento literario, centrándose en la monografía *El cuento en la historia literaria: La difícil autonomía de un género* (2011), de Ana L. Baquero Escudero. Ya desde el mismo título se demuestra el sempiterno problema de la narrativa breve; pero en vez de los deslindes entre cuento y microrrelato anteriormente debatidos, el enfoque de Baquero Escudero indaga en las relaciones entre el cuento y la novela y en los modos de presentar la narrativa breve a la hora de formar conjuntos impresos. La investigación se divide en tres partes cronológicamente ordenadas: I. “Las formas de engarce en la narrativa breve, en la tradición anterior al siglo XIX”, II. “La autonomía del género: el siglo XIX” y III. “El cuento y los libros de cuentos en la literatura contemporánea”. El punto de partida consiste en la idea de que el cuento, popular o artístico, antiguo o moderno, al ser fijado en la escritura, requiere “distintas formas de integración o composición” (p. 12), formas de engarce que precisamente aumentan de importancia con la aparición del cuento literario propiamente dicho.

Para la cuentística medieval y áurea, la autora recuerda la existencia de marcos a modo de las colecciones orientales como recurso más corriente, con las situaciones tradicionales más manejadas de una reunión de personajes o del viaje, de modo que las formas breves “aparecen siempre [...] como unidades narrativas carentes de autonomía estética” (p. 34). Tan sólo en Cervantes se observa una mayor sensibilidad hacia un valor propio del relato corto.

Con la aparición de la prensa periódica en el siglo XVIII, la profesionalización del oficio de escribir y las exigencias de los nuevos públicos, los cuentos cobran más autonomía, aunque todavía no se trate del cuento literario en sentido moderno, sino de “relatos breves de muy variada temática y forma” (p. 36). El fenómeno está vinculado con las emergentes formas de sociabilidad, hasta reflejarse en los títulos de las propias obras, por ejemplo en la *Tertulia de la aldea* (1775-1776) o las conocidas *Veladas de la quinta de la condesa de Genlis*. Con el siglo XIX, el cuento adquiere la “plena autonomía estética” (p. 45), fenómeno estrechamente vinculado a la prensa periódica, con una producción cuentística tan sólo recientemente recuperada. La autora observa, aun en estos cuentos decimonónicos más independientes, la frecuente existencia de marcos introductorios, en estos casos alojando a un único relato. En el momento de pasar estos cuentos a colecciones en volumen, se observa con frecuencia cierto “carácter misceláneo” (p. 57), consecuencia de la singularidad e independencia de los cuentos reunidos, aún cuando, como por ejemplo en el caso de Emilia Pardo Bazán, se intente encontrar algún vínculo temático. Se continúa además la práctica de acoger cuentos dentro de novelas, debido por

ejemplo en la predilección romántica por el folclore/costumbrismo en autores como Fernán Caballero. Finalizando el capítulo sobre el siglo XIX y volviendo sobre las colecciones, Baquero Escudero plantea la pregunta si el “efecto único” constitutivo para el cuento literario evita un engarce común o si sería posible que no pueda aparecer “un nuevo efecto único que trasciende a todas las narraciones y que actúa como resonador de fondo en todas ellas de manera que ahora cada relato no es valorado por sí mismo sólo, sino también en su relación con los otros” (p. 65).

Pasando a la época contemporánea, la autora hace hincapié en la profusa producción de narrativa breve en la vanguardia, y en el hecho de que gran parte de estos textos debe quedar sumergida en las copiosas hojas de revistas y periódicos. Coincide, de esta manera, con el diagnóstico anteriormente observado por los estudiosos del microrrelato. El fenómeno más destacado de la era moderna consiste en la aparición de nuevas modalidades intermedias entre cuento y novela, relacionadas con el desarrollo de la última hacia formas fragmentadas. Por consiguiente, Baquero Escudero distingue –siguiendo a propuestas anglosajonas– las categorías de *novela compuesta* y *ciclo de relatos*. La primera, por constituir un conjunto literario, se compone de “capítulos-cuentos”, mientras que el segundo consiste de “cuentos-capítulos” (p. 73). Con respecto a las colecciones de cuentos, surgen en el siglo XX “formas de engarce mucho más explícitas” (p. 75), p. ej. la reaparición de personajes o la presencia de un espacio único en el que se desarrollan los episodios. A partir de la posguerra española y hasta los años setenta, Baquero Escudero comenta que, cuantitativamente, la presencia de colecciones de cuentos es relativamente escasa en la década de los cincuenta-sesenta, en comparación con la importancia cualitativa de este momento histórico para la cultivación del género, fenómeno que se relaciona con el creciente gusto de los lectores por la novela. En el momento de publicarse ciclos de relatos, se mantiene tanto el “principio de engarce yuxtapositivo como coordinativo” (p. 83), y cobran relieve los paratextos añadidos de parte de los escritores. Al mismo tiempo, van aumentando las interrelaciones entre relato y novela, tanto con respecto al proceso de creación (novelas creadas a partir de cuentos) como a su estructura interna.⁸ Por consiguiente, y acorde a los gustos del público lector, se empieza a observar la estrategia editorial de presentar colecciones de cuentos “disfrazados” de novelas (p. 89). En definitiva, la autora califica la etapa como “complicada” para la situación del cuento en competición con la novela, pero al mismo tiempo menciona los premios literarios y la práctica de las antologías como factores que llegan a contrarrestar este desarrollo desfavorable. En los años ochenta, se sigue observando un determinado desprestigio del cuento, debido a preguntas de la “mercadotecnia literaria”, que conlleva la producción de cuentos por encargo, p. ej. para lecturas vacacionales. La misma expansión editorial produce una labor de colecciones temáticas, de intereses esencialmente comerciales. De todas formas, sigue aumentando la “contracorriente” en forma de revistas culturales, que presentan monográficos sobre el cuento o son directamente dedicados a él (*Ínsula*, *Qui-*

⁸ La autora discute con alguna detención ejemplos como *El bosque animado* (1943) de Wenceslao Fernández Flores o *La Noria* (1951) de Luis Romero o, camino inverso, el impacto de la novelística de Francisco García Pavón para su desarrollo como cuentista, o *Las afueras* de Luis Goytisolo o la recientemente redescubierta *Helena o el mar del verano* (1952) de Julián Ayesta, “de difícil demarcación entre *novela compuesta* o *ciclo de relato*” (93). Anteriormente ya había destacado la importancia de la obra cuentística de Benjamín Jarnés escondida en revistas para la creación de sus novelas (79).

mera, *Turia, Lucanor*, p. 97), y en forma de antologías serias. Con respecto a los autores individuales, se sigue observando la interrelación entre novela y cuento, lo que subraya “la necesidad de establecer nuevos parámetros en el estudio de los géneros narrativos en el siglo XX” (p. 103). Pero también en lo que se refiere al cuento propiamente dicho, Baquero Escudero destaca la voluntad de “establecer vínculos de engarce entre sus distintas narraciones” (p. 104). A modo de ejemplo, presenta un gran número de autores contemporáneos y estudia con mayor detención las obras de José María Merino, Juan Eduardo Zúñiga, Esther Tusquets, Soledad Puértolas y Bernardo Atxaga.

Concluyendo, Baquero Escudero concibe el cuento “como una especie narrativa marcada por las dificultades para preservar su autonomía e independencia” (p. 119). Hace hincapié en los efectos de recepción conllevados por colecciones de engarce temático, a caballo entre el efecto único y el fin sorpresivo de cada componente, y las necesidades del conjunto, la “doble faz de independencia y relación con la totalidad” (p. 126). Finalmente, la autora se pregunta si “hoy quizá estemos asistiendo a la desaparición del cuento dentro de la novela, a su absorción en el seno de esta especie que, a su vez, sigue experimentando constantes metamorfosis” (p. 127). Es ésta una idea provocadora, sin duda, y creo que también exagerada, pero que dará para debates ulteriores, y que formaría el lado opuesto a la discusión acerca de la autonomía del microrrelato y el aumento de prestigio de la narrativa breve en general. Sin embargo, la mirada hacia el conjunto de una colección de cuentos es seguramente un aspecto importante a la hora de diferenciar las modalidades de publicación a estas alturas tan diversificadas, y Baquero Escudero inicia en este sentido un campo de estudio prometedor.

El conjunto de los estudios y ediciones comentados demuestra que la narrativa breve está más que presente en el panorama literario actual. En cuanto al microrrelato, el mero hecho empírico-cuantitativo, tanto de ediciones individuales y de tomos de microrrelatos, como de antologías y estudios especializados, y sin hablar de la presencia en la red, es la mejor prueba de que se ha ido desarrollando a lo largo de los últimos decenios esta nueva categoría que merece ser apartada de modo igual que los tres géneros narrativos de los que habló Mario Benedetti. Sería, como Benedetti afirmó para el cuento y la *nouvelle*, una tercera modalidad de presentar “versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano”.⁹ Destilar la esencia, y dejar sitio para la sugerencia, son los dos principios que a la vez intrigan a los lectores y motivan el acercamiento crítico de los estudiosos. En los dos géneros narrativos, llama además la atención la gran interrelación entre creación y crítica (sin que esto lleve a desprestigiar ni lo uno ni lo otro), la inagotable reflexión poetológica y sobre todo el entusiasmo y compromiso con que se dedican a “sus” géneros los aficionados de la narrativa breve.

Bibliografía

- Andrés-Suárez, Irene: *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto (Cristal de cuarzo) 2010. 366 páginas.
- Baquero Escudero, Ana L.: *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo (Biblioteca de escrituras profanas, 29) 2011. 140 páginas.

⁹ Benedetti, op. cit., 22.

- Calvo Revilla, Ana/Navascués Martín, Javier de: *Las fronteras del microrrelato. Análisis teórico-analítico del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (Ediciones de Iberoamericana, Serie A: Historia y crítica de la literatura, 59) 2012. 240 páginas.
- Encinar, Ángeles/Valcárcel, Carmen: *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial (Narrativa, 70) 2011. 361 páginas.
- *Ignacio Aldecoa: Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos*. Madrid: Edaf (Narrativa, 15) 2011. 385 páginas.
- Martín Gaité, Carmen: *Obras Completas. III: Narrativa breve, poesía y teatro*. Edición de José Teruel. Prólogo de Carmen Valcárcel. Madrid: Galaxia Gutenberg 2010. 819 páginas.
- Montesa, Salvador: *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*. [Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 noviembre de 2008] Málaga: AEDILE 2009. 555 páginas.
- Neuman, Andrés: *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*. Prólogo de Eloy Tizón. Edición de Andrés Neuman. Madrid: Páginas de Espuma (Colección Voces / Literatura, 150) 2010. 505 páginas.
- Pellicer, Gemma/Valls, Fernando: *Los nuevos nombres del cuento español*. Palencia: Menoscuarto 2010. 615 páginas.
- Roas, David: *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros 2010. 308 páginas.
- Valls, Fernando: *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma (Colección Voces/Ensayo) 2008. 333 páginas.