

David Lagmanovich*

◉ El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones

Un género aparentemente nuevo

El notable crecimiento del microrrelato en lengua española, a partir de las primeras décadas del siglo XX, ha llevado a algunos a suponer que se trata de un fenómeno que se origina en tierras americanas y se traslada luego a España, para seguir produciéndose a ambos lados del Atlántico, como ocurrió con el Modernismo.

Aquí conviene recordar unas palabras de Jorge Luis Borges, en su libro de ensayos *Otras inquisiciones*, de 1952, quien dice (1973: 658):

Las ilusiones del patriotismo no tienen término. En el primer siglo de nuestra era, Plutarco se burló de quienes declaran que la luna de Atenas es mejor que la luna de Corinto; Milton, en el XVII, notó que Dios tenía la costumbre de revelarse primero a Sus ingleses; Fichte, a principio del XIX, declaró que tener carácter y ser alemán es, evidentemente, lo mismo.

Creo que en este punto, como en muchos otros, es necesario adoptar un punto de vista amplio. La eliminación de la redundancia, la reducción de la extensión y la intensificación de los valores puramente artísticos antes que de todo aquello que podemos calificar como “decorativo” ¿lo podemos considerar un fenómeno privativo del mundo hispánico? Por cierto que no: más que un fenómeno mexicano, argentino o del campo hispánico general, rasgos como los citados responden a una etapa en la evolución de la estética occidental.

Es una etapa, o un cambio de tono, que se registra no sólo en el caso de la literatura, sino que tiene manifestaciones paralelas también en otros campos artísticos. El interés por las concentradas composiciones poéticas japonesas, que se registra a finales del Modernismo (tal como se ve a partir de la obra precursora de José Juan Tablada);¹ los principios estéticos de los compositores que –bajo el magisterio de Arnold Schönberg– trabajan en Viena en las primeras décadas del siglo XX, maestros del despojamiento musical;² la repe-

* David Lagmanovich: profesor emérito, Universidad Nacional de Tucumán; miembro, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ph.D., Georgetown University, Washington. Cargos en la docencia universitaria desempeñados en la Argentina, Estados Unidos, Alemania y otros países. Últimos libros publicados: *La narrativa policial argentina (2007)* y *El microrrelato hispanoamericano (2007)*.

¹ José Juan Tablada (1871-1945), escritor y diplomático mexicano, introduce en la lírica castellana la estrofa japonesa llamada haiku, en libros como *Un día* (1917) y *El jarro de flores* (1922). También tradujo a varios poetas japoneses.

² La segunda “Escuela de Viena” –así llamada para distinguirla de la escuela clásica también radicada en esa ciudad– tuvo como principales representantes a Arnold Schönberg (1874-1951) y sus discípulos

tida insistencia minimalista de la Bauhaus de Walter Gropius, Mies van der Rohe y sus asociados (entre los cuales, no lo olvidemos, figuró también Paul Klee); o bien, un poco antes, la afilada crítica de Claude Debussy a la frondosidad wagneriana,³ no son hechos demasiado ajenos a los principios implícitos en la elaboración de microrrelatos. Tampoco están muy distantes en este panorama ciertos textos debidos a escritores de lengua española, como Ramón Gómez de la Serna, José Antonio Ramos Sucre, Juan Ramón Jiménez y hasta Federico García Lorca,⁴ que sólo ahora han llamado la atención de la crítica en función de su afinidad con el microrrelato, sustrayéndolos a los nebulosos terrenos del así llamado “poema en prosa”.

Como se ve, estos procesos se dan tanto en países hispánicos como en los que pertenecen a otras culturas occidentales. Así lo prueban los casos de Franz Kafka y Bertolt Brecht en la literatura de lengua alemana; el elocuente rechazo, por Ernest Hemingway, de lo que este gran escritor estadounidense solía llamar *fine writing*, en favor de una expresión depurada y directa (es decir, *plain writing*); o, más adelante, la obra narrativa del escritor húngaro István Örkény, con sus “cuentos de un minuto”.⁵ Todos los escritores mencionados son maestros de la concisión: de la necesaria concisión.

Lo dicho no implica en modo alguno desmerecer la importancia de los textos brevísimos que, al comienzo en forma pausada y más adelante con frecuencia cada vez más llamativa, se acumulan en las letras hispánicas a ambos lados del Atlántico. Pero, aunque nuestra tarea como hablantes de la lengua consista precisamente en disfrutar de ellos y estudiarlos, no está de más conceptualizarlos como un fenómeno a través del cual se expresa la modernidad –y si se acepta esta categoría, también la posmodernidad– en variados ámbitos de la cultura occidental.

Un rasgo común en las expresiones minificcionales, y esto es obvio, es el de la brevedad. Mas no debemos ignorar que el mismo principio puede tener manifestaciones variables según el caso. Quiero decir que si, por una parte, la brevedad es siempre una condición que podemos considerar obligatoria, por la otra –atención– no hay que olvidar que las categorías de “lo breve” y “lo extenso” pueden variar según el contexto histórico y cultural. De ahí que los ejemplos de *short shorts*, como él los llama, recopilados por Irving Howe y su esposa (1982) en una de las primeras antologías del género, nos deparen algunas sorpresas. Por ejemplo, los antólogos incorporan un cuento de Jorge Luis

Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), quienes junto con él integran el primer grupo de compositores que usan el sistema dodecafónico. La eliminación de la repetición, por ellos considerada redundancia, es uno de sus principios estéticos. Es valioso el estudio de Theodor W. Adorno, “Schönberg y el progreso”, pp. 31-107 de su *Filosofía de la nueva música*, versión castellana de Alberto Luis Bixio (1966). [La edición original, en alemán, publicada en Frankfurt por Europäische Verlagsanstalt, es de 1958.]

³ Véase Claude Debussy (1937); la edición original (Paris, 1921) aparece bajo el doble pie de imprenta de Librairie Dorbon Ainé y Nouvelle Revue Française. Es una recopilación (póstuma) de las crónicas musicales de Debussy, quien encabeza la reacción francesa contra la opulencia wagneriana.

⁴ La narrativa breve de Gómez de la Serna, Jiménez y García Lorca ha sido publicada, en distintos volúmenes, por la editorial Menoscuarto, de Palencia (España). La obra completa de Ramos Sucre ocupa un volumen de la Biblioteca Ayacucho, de Caracas.

⁵ Los textos de este escritor nos fueron conocidos inicialmente en traducción francesa, bajo el título de *Minimythes*, traducción de Tibor Tardos (1970). Ahora contamos con una excelente compilación en español: *Cuentos de un minuto*, selección de Zoltán Fráter, traducción de Judit Gerendas (2006).

Borges que los lectores hispánicos nunca hubiéramos calificado de microrrelato. Es que en un principio era inevitable considerar la minificción en directa confrontación con el cuento, y los cuentos anglosajones son de mucha mayor extensión que los hispánicos. Frente a ejemplos como los de William Faulkner (“The Bear”), Ring Lardner (“Champion”), William Somerset Maugham (“Rain”), Flannery O’Connor (“A Good Man is Hard to Find”) o la mayor parte de las narraciones de Ernest Hemingway (“The Short Happy Life of Francis Macomber”, “The Snows of Kilimanjaro”), un cuento como “El muerto”, de Borges, parece brevísimo. En cambio nosotros –quiere decir, los lectores de lengua española– llamamos microrrelatos o microcuentos, si además cumplen con ciertas condiciones, a textos de extensión mucho menor.

Aclarado este punto, podríamos –quizá deberíamos– iniciar estudios más abarcadores de la realidad supranacional del microrrelato. Por ejemplo, trabajar un texto como “La verdad sobre Sancho Panza”, de Franz Kafka, en confrontación con “Teoría de Dulcinea” de Juan José Arreola, “El precursor de Cervantes” de Marco Denevi, y algunos otros textos de inspiración cervantina como los que recoge Juan Armando Epple en su antología *MicroQuijotes* (2005). O comparar la versión minificcional de la vida bajo una despiadada dictadura que da Örkény con lo que nos han mostrado autores de lengua española sobre la dictadura y los dictadores, por ejemplo en Chile. Se podrían investigar también las huellas de Kafka en nuestra cultura de la brevedad, con ejemplos como el cubano Virgilio Piñera o el español Javier Tomeo, y así sucesivamente. En otras palabras, es hora ya de que ahorremos explicaciones sobre la existencia de la brevedad (que yo llamo concisión) (Monzón *et al.* 1987: 291), que nadie discute, y nos aboquemos a estudios que iluminen, como los faroles de los mineros, las oquedades y profundidades del género que nos interesa.

Para ello, propongo partir de una caracterización operativa del microrrelato (no una definición, algo que siempre es limitativo, sino una caracterización). Ello consiste en concebir el microrrelato como un género literario al que competen tres rasgos o características principales: 1) la *brevedad* o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la *narratividad* (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la *ficcionalidad*, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor.

Brevedad (respétemos el uso habitual de este vocablo), narratividad, ficcionalidad: tales son las coordenadas del microrrelato. Para una tarea por ahora limitada a la identificación, prescindimos de otros rasgos que también pueden estar presentes: por ejemplo, el carácter proteico a que se refiere Violeta Rojo, el cruce con tipos de escritura extraliteraria que siempre llamó la atención de Dolores Koch, o el carácter fractal que introduce en su análisis Lauro Zavala. En todo caso, tales rasgos pueden servir para identificar subtipos de microrrelatos, una tarea igualmente útil, pero que se realiza en un segundo momento del análisis. Prescindimos también, por el momento, de lo que Alfonso Reyes llamó las “maneras” de la literatura, es decir, la prosa y el verso.

El uso de la tríada propuesta puede llevar a resolver una duda frecuente: ¿qué es un microrrelato? Nuestra respuesta es que si a un texto se le pueden atribuir los rasgos de brevedad, narratividad y ficcionalidad, se trata sin duda de un ejemplar del género que estudiamos. Si ostenta brevedad y narratividad, pero los hechos mostrados no son ficcionales, puede tratarse de un texto periodístico –más preocupado por lo que ocurrió que por lo que podría ocurrir–, de algún tipo de manual de instrucciones o de cualquier otra

variedad de una escritura cuyo foco es lo fáctico, no lo ficcional. También podemos encontrar, y con frecuencia lo hacemos, textos que son narrativos y ficcionales, pero no breves, y eso los lleva a autodefinirse en otra provincia de la narrativa, como el cuento o la *nouvelle*. Por otra parte, la escritura gnómica, que genera aforismos, refranes y expresiones afines, tiene una eminente brevedad pero prácticamente nada de las otras dos condiciones. Y casi está de más decir que la existencia de uno solo de esos rasgos no alcanza para que el texto en cuestión se incluya en el orbe del microrrelato.

La razón de la escritura

Tal vez sea más interesante formular, o formularnos, otras dos preguntas: ¿por qué escribimos y por qué leemos microrrelatos?

Habría que inquirir por las causas que llevan a un ser humano a escribir microrrelatos y no en cambio sonetos, cuentos de extensión convencional o ensayos sociológicos, entre otras muchas posibilidades. Porque en una actitud superficial o frívola podríamos decir que los textos de que nos ocupamos carecen de atractivo. Al ser demasiado breves, suelen inducir a perplejidad al lector; con frecuencia son incomprensibles para los lectores aficionados a productos culturales menos exigentes, como las series televisivas y las crónicas periodísticas; en fin, se complacen en presentarnos situaciones muy alejadas de la realidad. No sólo esto último: tienden a imaginar mundos inexistentes, tuercen el orden natural de las cosas y, a veces, hasta presentan conjuntos de palabras que antes se llamaban galimatías (y qué palabra tan poco elegante, esa de “galimatías”) y ahora han pasado a llamarse experiencias lingüísticas transgresoras: sintaxis imposible, asociaciones fonéticas de poco curso en la lengua, y selección léxica que hay que descifrar con ayuda del diccionario. Pareciera que, súbitamente, el prosista se hubiera convertido en un poeta: una palabra aún sospechosa para cierto tipo de lectores.

Urge, pues, averiguar el sentido de esta escritura, que tal vez en algún momento se convierta en lectura sólo para que alguien nuevamente la procese o recicle como escritura. Provisionalmente, aceptemos que el primer escritor de microrrelatos del mundo no se inspiró en nadie: no había minificciones ya escritas, y bibliotecas íntegras palpitaban bajo una suerte de velo genesiaco. El impulso necesario para escribirlos viene antes de toda tentación de leerlos: es un perfecto ejemplo de la urgencia de la creación.

Esta palabra, *urgencia*, es la primera que puede comenzar a explicar por qué se escribe un microrrelato. Un texto así no se planea, no se propone a un editor posible, no lo discute uno con su cónyuge o con los amigos, ni siquiera se esquematiza: es escritura pura, que surge decididamente de la conciencia del escritor cuando algo interior le dice que *debe* escribir lo que se ha formado en su interioridad. Y este impulso es urgente, porque los microrrelatos no escritos –aquellos que no llegan a la pantalla o al papel porque el presunto autor desobedece un mandato interior– son como los poemas sentidos pero no nacidos: entorpecen funciones del organismo y pueden llevar a la enfermedad y la desesperación. Regla número uno de lectores avezados: hay que desconfiar de aquellos que nos detienen en la calle para contarnos relatos mínimos –o poemas– que “aún” no han escrito, pues es posible que sólo estén buscando un pretexto para no escribirlos jamás. Si nunca se siente la urgencia de escribir un microrrelato, es que no se sirve para esta tarea, y sería mejor dedicarse a escribir otro tipo de textos.

EL TEXTO FRENTE AL LECTOR. Toda la literatura del mundo se basa en un tácito pacto, tan común que casi nunca pensamos en él: es el contrato que se establece entre el autor y el lector. El escritor (sin enunciar estas palabras, sólo con su actitud) dice: “Te propongo que me leas, pues tengo algo que contarte”. Por su parte, el lector expresa: “Te leo, pero a cambio de que tú me cuentes algo; si no tienes ningún producto de interés que ofrecerme, guárdate tu mercancía y déjame seguir mi camino”.

De estas dos condiciones, la segunda viene impuesta por el lector, y afecta hondamente la legibilidad de la obra, su apertura: el lector anuncia, de hecho, que puede dejar de serlo. Pero también pertenece al orden de las necesidades del escritor; por eso la podemos computar como una de las razones por las que escribimos microrrelatos, y, secundariamente, también por las cuales los leemos. El que cuenta un cuento tiene necesidad de hacerlo y, una vez hecho esto, de leerse a sí mismo; de lo contrario, también él preferiría abandonar la empresa. Así fue siempre: en las sociedades primitivas, en las renacentistas, en las modernas. Un amigo te detiene en una esquina y está muerto de ganas por contarte lo que le pasó con su mujer; tu niño regresa de la escuela y, quieras que no, has de escuchar en qué consistió una pelea con sus compañeritos; el taxista no puede sino contarte las vicisitudes del aprovisionamiento de gas natural envasado. Sólo para muy pocas personas (y en general, se trata de las que van al psiquiatra para que éste les explique qué pasa con ellas) no impera la *necesidad de contar*.

Claro que se puede contar de diversas maneras: la urgencia de escribir y la necesidad de contar explican el cultivo de la narrativa, pero no necesariamente del microrrelato. Ni Cervantes, ni Dickens, ni Proust sabían de la existencia de éste; y en caso de haberla sospechado, es seguro que no le prestaron atención. Aquí entran en juego otros factores, que tienen que ver con la configuración social o, más exactamente, con la respuesta que un escritor da a las tendencias imperantes en la realidad social en que le ha tocado vivir.

La sociedad contemporánea —la de finales del siglo XIX, la de todo el XX, la que tenemos en lo que va del XXI— se ha ido encaminando en forma vertiginosa hacia lo que podemos llamar el discurso de la brevedad. Esto no significa que las dilatadas formas antiguas hayan desaparecido, pues todavía hay quienes prefieren leer novelas extensas y perseguir ciclos novelísticos íntegros, los que permiten al lector ubicarse en forma cómoda en un ámbito temporal y espacial determinado. Pero al mismo tiempo hay que reconocer que las dimensiones de muchas otras obras de arte, y junto con ellas las posibles dificultades que pueden presentar a la hora de ser absorbidas por el lector (es decir, a la hora de su recepción), han cobrado importancia primordial. La extensión del relato, la del libro, la del ensayo, la de la obra teatral, no están ya prefijadas, y todo indica que la posibilidad de cambio que enfrenta el creador tiene mucho que ver con la resultante longitud.

En respuesta a esos condicionamientos sociales, ciertos narradores han optado por formas breves o brevísimas: disminuyen toda descripción hasta convertirla en insinuación; eliminan las digresiones, evitando cualquier tramo —cualquier desvío— que no implique un avance o progreso en la acción. Es un proceso que, observado históricamente, puede resultar alucinante. Si antes llamábamos “narrativa brevísima” a un relato de cuatro o cinco páginas, hoy sólo aplicamos este nombre a una pieza narrativa de cuatro o cinco párrafos, luego nos centramos en los dos párrafos, en el párrafo único, y en unas cuantas líneas. El caso extremo lo proporcionan aquellos que escriben los textos que llamo “hiperbrevés”: composiciones de una o dos líneas de extensión.

Más que brevedad, que es una palabra bastante frecuentada, a este rasgo prefiero llamarlo *concisión*. No es lo mismo lo conciso que lo corto: en una extensión mayor también puede haber concisión, si es que no hay excipientes, si nada sobra, si se usan las palabras justas y ninguna de las innecesarias. Escritura concisa, ajustada: virtud de los grandes escritores, el decir mucho con pocas palabras.

Un aparte. En todas las épocas de la historia ha habido textos literarios breves: ciertas parábolas de los textos sagrados, así como las máximas y aforismos, los “casos” de la literatura popular tradicional, y también determinadas formas poéticas, son testimonio de ello. Pero cuando hablamos de estos géneros no nos estamos refiriendo necesariamente a formas narrativas. Lo que no ha habido hasta hace cerca de un siglo, en cambio, ha sido una forma narrativa —una especie, si se quiere— deliberadamente concisa, que tenga este rasgo como una de sus características esenciales. La urgencia, la necesidad de contar y la conquista de la concisión son las tres primeras características del microrrelato, las que configuran su matriz. Estas características son las que ante todo hay que tener en cuenta, hasta el punto de defenderlas contra ajenos ataques, si queremos ser escritores de microrrelatos: son tentaciones a las que nos resulta indispensable sucumbir.

Hay otros aspectos de la cuestión: uno sumamente importante es tratar de discernir qué siente el escritor de microrrelatos en el proceso de escribirlos. Esto es vital: escribimos microrrelatos porque queremos experimentar cómo es la creación de algo “redondo”, como suele decirse: un producto literario satisfactorio en sí mismo, autosuficiente, dotado de autonomía, que pueda apreciarse en un golpe de vista y que, a pesar de la velocidad de la escritura y de la consiguiente rapidez de la lectura, guarde significados diversos y profundos. La *autonomía* es esencial. No sólo queremos escribir textos breves, sino que aspiramos a que su brevedad sea significativa, rica, pletórica de valores que sólo un lector semejante a nosotros los escritores (“*mon semblable, mon frère*”) sea capaz de descifrar. Sembramos significaciones y deseamos que ellas sean descubiertas por nuestros lectores. Lo que alguna vez pareció posible a través de un rondel medieval, de un soneto renacentista, de una rima becqueriana, de un cuento emparentado con la nueva narrativa hispanoamericana, ahora tratamos de hacerlo a través del microrrelato.

¿Pero es posible que la minificción alcance esos niveles, satisfaga de tal manera nuestras expectativas? Creemos que sí. Ante todo, los auténticos artistas del microrrelato aceptan tácitamente las condiciones básicas que hemos mencionado unas líneas más arriba: ceden a la urgencia de la creación, cumplen con la necesidad de contar y están dispuestos a poner lo mejor de sí mismos, en sucesivas revisiones del texto, para acatar el mandato de la concisión. Y cada uno de los textos que escriben se puede considerar como una realidad autónoma, que vale por sí misma, aunque el impulso creador —y luego el proceso mismo de la lectura— pueda relacionarlos entre sí.

No es que baste con eso. Los rasgos mencionados corresponden a la creación del microrrelato, pero no son los únicos. Hay *una manera especial* de escribir estos textos. Es difícil generalizar, porque cada autor de microrrelatos —desde Kafka hasta Borges y desde Monterroso hasta José María Merino— ha ejercido o ejerce su propia poética. Pero podemos intentar una aproximación.

Hay rasgos externos y rasgos internos del microrrelato. Entre los externos, quíerese o no, está la cara visible de la concisión: la *brevedad*. Los microrrelatos (parece una perogrullada) son breves; no hay forma de que una narración de cinco páginas de extensión se incorpore a nuestro corpus de textos minificcionales, y si alguien lo hace, es que sus ideas

sobre el género deberían definirse con mayor exactitud. Hay quienes quieren dejar de mencionar la brevedad, omitir su enunciación taxativa, por considerarla obvia. Pero confunden el orden de la argumentación: especificar que el microrrelato es una forma brevísima no equivale a decir que la brevedad sea su único rasgo pertinente. Escribir textos brevísimos no es lo mismo que escribir microrrelatos. Dicho de otra forma: no todos los textos brevísimos son microrrelatos (pueden ser cuentos breves, pueden ser aforismos, pueden ser ensayos minúsculos y tantas otras cosas), pero todos los microrrelatos son textos brevísimos.

Y hay *rasgos internos*, que tienen que ver con la realización de la escritura. En general, el microrrelato –que no ha sido planificado, como en cambio puede ocurrir con el ensayo o con la novela– tiene un título significativo, que hay que computar como elemento prácticamente indispensable del texto. Luego, suele comenzar *in medias res*, locución con la cual se indica que la primera acción presentada no es necesariamente la acción inicial en sentido cronológico; admite una variedad de estrategias discursivas en su poco extenso desarrollo, y termina con un final o remate que, aunque no exige en forma absoluta la atónita sorpresa del lector, por lo menos le proporciona cierto conocimiento de carácter conclusivo, sin perderse en vagarosidades ni en una especie de niebla (y mucho menos tiniebla) del significado.

Éstos son los mejores rasgos del microrrelato, su carta de identidad básica. Pero no debemos escandalizarnos si percibimos otros rasgos en textos minificcionales que admiramos: conviene tener en cuenta que lo mejor que puede hacerse con las prescripciones de las poéticas es ignorarlas o torcerlas. Más tarde o más temprano, todo lo que fue materia de legislación pasa a ser material apropiado para la insurrección.

Finalmente, escribimos microrrelatos por una razón que pocas veces se menciona: lo hacemos porque nos da *alegría* el hacerlo. La literatura compuesta con sacrificio no conmueve necesariamente al lector. El goce de la literatura es doble y mutuo: el escritor crea con alegría para despertar en el lector ese mismo goce. El microrrelato contemporáneo es uno de los mejores ejemplos de una bien entendida concepción hedonista de la literatura: una visión que adopta y justifica el deseo de placer, la búsqueda del placer, a través de la palabra. Y bien que merecemos tenerla, como contrapeso para tanta desdicha como nos ofrece diariamente el mundo de hoy.

Cinco notas, cinco rasgos que quizá ayuden a contestar nuestra pregunta inicial: ¿por qué escribimos microrrelatos? Los auténticos escritores no lo hacen para torcer el rumbo de la literatura occidental, ni para lograr que el ejercicio de las letras cambie las condiciones de vida de los sectores más desposeídos de la sociedad. El escritor escribe estos textos, en primer lugar, porque siente la *urgencia* de hacerlo; también, porque tiene *necesidad de contar* algo; inmediateamente, porque su modelo de narración está caracterizado por la *concisión*. Surge entonces la noción de la *autonomía* narrativa, lo que lleva a considerar las distintas maneras de contar que ofrece el microrrelato. Y por sobre todas esas cosas, el escritor imagina y escribe ficciones mínimas porque procura experimentar –y transmitir a sus lectores– la *alegría* de la creación.

Recordemos estas expresiones: urgencia, necesidad de contar, concisión, autonomía, alegría de la creación. La investigación sobre el microrrelato, o por lo menos el pensar sobre esta forma –tanto por parte de creadores como de críticos– ha avanzado bastante desde aquellos momentos iniciales, que podemos llamar de descubrimiento, en los que sólo se hablaba del número de palabras de determinadas composiciones. Ahora sabemos más y, como siempre ocurre, amamos más lo que conocemos mejor.

PERIPECIAS DE LA LECTURA. Vamos ahora a otra pregunta: ¿por qué leemos microrrelatos?

Desde los inicios del estudio de esta forma se ha venido mencionando que la vida moderna, con su paso inflexiblemente apresurado, exige formas artísticas capaces de concordar con el estilo, o con las exigencias, de la época actual. Si la velocidad y la falta de tiempo son características de la sociedad contemporánea, tendrán mayor éxito aquellos textos literarios que exijan menor tiempo para su lectura; de ahí la preferencia por las formas breves, en novelas, cuentos, obras teatrales, realizaciones cinematográficas, composiciones musicales... En este panorama de general achicamiento de extensiones que antes no constituían un problema a resolver parecen insertarse los microrrelatos.

Algo de esto hay. Mientras no se demuestre lo contrario, se puede aceptar este razonamiento: la lectura de microrrelatos se ajusta a las posibilidades de empleo del tiempo de los hombres y mujeres cuya vida transcurre en la sociedad contemporánea. Es posible que existan otras posibilidades del mal llamado “consumo” de la literatura –ya hemos indicado que hay formas extensas que coexisten con las más breves–, pero también es indudable que la práctica del oficio literario se ajusta hoy, como se ha ajustado siempre, a las condiciones sociales de la época de su concepción y recepción.

Por otra parte, leemos microrrelatos porque nos fascina el espectáculo de la inteligencia. En otras épocas hubiéramos sido cautivados, sobre todo en la novela, por los incidentes de la trama, la impiadosa presencia de la casualidad, la sorpresa permanente que nos deparaba la marcha de los acontecimientos: la novela folletinesca, en particular, se especializaba en jugar con nuestras emociones mediante frecuentes golpes sobre nuestra sensibilidad de lectores. Hoy, en cambio, apreciamos ante todo la nitidez del efecto que el microrrelato nos propone. Hasta gozamos con la sorpresa final, cuando ésta existe, sin incomodarnos por el hecho de que el escritor haya jugado con nuestras expectativas; y si el texto es uno de aquellos que experimentan con la reescritura de situaciones clásicas o inciden en la parodia, apreciamos la habilidad con que se vuelve a contar un cuento que siempre conocimos de una determinada manera, pero que ahora ha cobrado un nuevo y sorprendente sabor. Estamos mejor comunicados con el escritor a través de su texto; seguimos con mayor atención no sólo lo que se hace, sino también lo que él hace, tanto con las palabras como con nosotros.

Se ha hablado tanto, especialmente en relación con la nueva narrativa hispanoamericana, del “lector cómplice”, que quizá no hemos percibido el momento preciso en que todos nos hemos convertido en lectores cómplices. Después de una primera lectura, creemos saber qué sucede en un microrrelato, pero volvemos a él para advertir otros matices y, sobre todo, para apreciar mejor la estrategia del escritor. Sin que nos crucemos palabra, dialogamos con él, a la vez que aprobamos o criticamos su proceder, aunque nosotros, en tanto lectores, no seamos capaces de encontrar una solución mejor que la que él nos ha ofrecido.

Es decir: lo que el microrrelato nos ofrece a los que somos sus lectores es ni más ni menos que la *participación*. Lo cual equivale a proponer un nuevo tipo de lectura. El poema, aun el mejor poema, nos dice “estoy aquí”. El microrrelato, en cambio, nos dice eso mismo pero en forma modificada: afirma “estoy aquí, y tú me dirás qué te parece”. Hay puntos de contacto entre la escritura de un poema y la de un microrrelato; pero la interacción a que nos referimos no aparece, de hecho, en ninguna otra forma literaria

contemporánea. El breve cuerpo del microrrelato no es un objeto a contemplar pasivamente, sino un espacio de intercambios entre el escritor y el lector.

Una forma alternativa –pero no contradictoria– de decir lo mismo es considerar que, en la lectura del microrrelato, nos sentimos también autores. Hay tanto de elisión, alusión y sugestión en el microrrelato, que nuestra función pasa a ser no tanto absorberlo como de hecho construirlo. Lo construimos, es de suponer, dentro de líneas que han sido sugeridas por el autor (es decir, por el primer autor, ya que nosotros en tanto lectores somos autores segundos). Nos sentimos como ante uno de esos juegos con palabras que son la evolución última de los crucigramas, en los que, a partir de lo que podría ser un caos, creamos un significado. Si bien se mira, cada uno de los microrrelatos logrados es un “modelo para armar”, para usar en otro contexto una afortunada expresión cortazariana. El texto se actualiza y se configura con cada lectura; después, vuelve a la quietud, es decir, a ser meramente palabras sobre la página.

Se dirá que esto último es condición –actual y real– de todo texto literario. Es cierto, pero hay una cuestión de grados; y en el arte importan los matices. El microrrelato ofrece una perspectiva de mayor libertad que los demás géneros, aun los más próximos, como es el caso del cuento. Muchas veces, al leer textos inéditos, nos decimos que uno de ellos “no es en realidad un microrrelato, sino un cuento breve” (o un poema en prosa, o un trozo de autobiografía). Se nos objeta: “¡pero si no es demasiado largo!”. Es el momento de recordar que la brevedad no es el único rasgo pertinente del microrrelato. Tal vez no lo racionalicemos en ese momento, pero, si colocamos el texto en cuestión del lado de los cuentos y no en la zona de los microrrelatos, se deberá seguramente a la *entrega* del texto, a la manera en que un lector se relacionará con él.

Hay una fenomenología de la lectura, que no sería algo muy distinto de lo que también se llama una “estética de la recepción”. Algunos teóricos han estudiado nuestras reacciones frente a los textos poéticos, o que consideramos tales; en otras palabras, se han interesado por averiguar qué es lo que nos hace considerar que determinados textos son poéticos y otros no. Estudios así hacen falta para el microrrelato. Los textos teóricos que le hemos dedicado hasta ahora parecen concentrarse en una estética del microrrelato desde el punto de vista del autor: una filosofía de la composición. Todo ese material es muy interesante, pero en gran medida nos falta el otro lado de la cuestión, es decir, una estética del microrrelato desde el punto de vista del lector.

EL FUTURO DEL MICRORRELATO. Algunos aspectos del actual entusiasmo por el microrrelato en los países hispánicos son alarmantes, pues parecen indicar una marcha hacia el dominio de lo trivial o hacia su “consumo” (con perdón por lo inadecuado de la palabra) en contextos comerciales totalmente ajenos a la literatura. La proliferación de concursos absurdos (por ejemplo, “microrrelatos de no más de 29 palabras que alerten sobre las especies animales en peligro de extinción en África”, o “textos que promuevan, en no más de ocho líneas, el uso del transporte ferroviario en los países en desarrollo”) no hace nada en favor de la escritura de microrrelatos en tanto textos literarios. Los llamamientos a proporcionar textos inéditos para su posible emisión radial o televisiva, tampoco. Si la minificción es un hecho literario, como creemos, su creación debe seguir siendo un hecho altamente personal –es decir, no en cumplimiento de artificiales consignas– y su comunicación a posibles receptores debe continuar realizándose a través de la revista y el libro, con el bienvenido agregado de las publicaciones en soporte informático.

Por otra parte, hay usos legítimos que, sin que ello sea una sorpresa para nadie, pueden preverse para el futuro de esta forma literaria. Lo más importante, según ya hemos intentado establecer, es en primer lugar proveer un canal bien definido para la expresión literaria y la consiguiente experimentación, en cuanto al autor: por otra parte, en cuanto al lector, consiste en el disfrute de una forma original, que se puede leer sin demora y hasta retener fácilmente en la memoria. Pero hay otros usos igualmente legítimos: el microrrelato puede servir como introducción a la obra total de determinados autores; puede funcionar como incitación a la lectura y la escritura en talleres literarios; puede ser un instrumento pedagógico, en la medida en que los docentes no lo reduzcan a un procedimiento mecánico, lo cual sería una forma más de reducción a lo trivial. El relato brevísimo, que para muchos es un recién llegado, puede ser un huésped destinado a quedarse entre nosotros, como un miembro más de la familia literaria, al lado del poema y del ensayo o en medio de ambos.

Quisiera terminar citando unas palabras del escritor español Luis Landero, quien dice así en el prólogo a una antología de microrrelatos de Extremadura (Landero 2007: 10-11):

Hablo, luego cuento. Miro, luego cuento. Oigo, luego cuento. Cuento, luego existo. Ese es el oficio de todos, escritores y oradores en general: convertir en relato el mundo, la vida. Recordar y soñar son también modos de narración. Entren y vean. Miniaturas, unas pocas líneas que aspiran a contener un pedacito propio de realidad, sugerencias, trazos sintácticos que le dan forma a lo que en su origen fue quizá una mirada –porque ahí está todo lo que uno necesita saber para escribir o para entender algo del mundo: mirar, con atención, con paciencia, con acuidad. Y así, la realidad, el diario vivir, está lleno de relatitos, de relámpagos que iluminan en la noche del alma historias posibles, de esbozos donde no falta nunca un personaje, un conflicto, un tiempo y un espacio, un principio de trama.

Concluye Landero:

Entren y vean. Estos cuentecitos son por un lado el fruto más antiguo del viejo oficio de narrar, y por otro, el pan nuestro narrativo de cada día. Y cuando leamos este libro, levantemos los ojos de él para seguir leyendo en el libro del mundo. He ahí un modo posible de salvación.

Los apuntes aquí presentados son una aportación necesariamente modesta a la exploración del tema: un tema muy extenso que gira en derredor de relatos muy cortos. Hay algo que sabemos, y es que nunca nos faltarán aspectos que investigar, como tampoco careceremos de nuevos y viejos microrrelatos que conocer, e incluso de otros que podemos encontrar disimulados entre las páginas de libros mucho más extensos. Siempre tendremos de qué ocuparnos, porque esta bella forma literaria está destinada a perdurar, y en ella encontraremos un espejo –no el único, pero sí uno muy significativo, atractivo y veraz– de la literatura de nuestro tiempo.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1966): *Filosofía de la nueva música*, versión castellana de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Sur.

- Borges, Jorge Luis (1973): "Nuestro pobre individualismo". *Otras inquisiciones*. En: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, pp. 658-659.
- Debussy, Claude (1937): *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Gallimard.
- Epple, Juan Armando (selección y prólogo) (2005): *MicroQuijotes*. Barcelona: Thule.
- Howe, Irving/Howe, Ilana (eds.) (1982): *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. Boston: David R. Godine.
- Landero, Luis (2007): *Relatos relámpago*. Mérida: Junta de Extremadura.
- Monzón, Hugo *et al.* (1987): *40 dibujantes argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Actualidad en el Arte.
- Örkeny, István (1970): *Minimythes*, traducción de Tibor Tardos. Paris: Gallimard.
- (2006): *Cuentos de un minuto*, selección de Zoltán Fráter, traducción de Judit Gerendas. Barcelona: Thule.