

## La microficción en las antologías: un balance crítico Microfiction through anthologies: a critical balance



Anna Boccuti

Università di Torino

[anna.boccuti@unito.it](mailto:anna.boccuti@unito.it)

ID ORCID: [orcid.org/0000-0001-5079-8397](https://orcid.org/0000-0001-5079-8397)

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

*Directora*  
Ana Calvo Revilla

*Editor adjunto*  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
**Abril 2018**  
Artículo aceptado:  
**Mayo 2018**

**Número 3 pp. 1-18**

**DOI:**

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n3a1>

**ISSN: 2530-8297**



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

### RESUMEN

Como es sabido, en las últimas décadas la microficción se ha difundido ampliamente en las letras hispánicas imponiéndose como objeto de reflexión en la crítica académica, que ha destacado su inclasificabilidad. Al cruce entre aforismo, chiste, anécdota, fragmento, la variedad de denominaciones utilizadas para indicar estos textos brevísimos – “cuentos pigmeos”, “textos hiperbreves”, “microficciones”, “minirrelatos”, “microcuentos”, “cuentos de parpadeo” – refleja de manera evidente las fluctuaciones en la determinación de sus rasgos genéricos. En este trabajo nos proponemos indagar los límites de estas oscilaciones así como aparecen en algunas antologías de microficciones, pues toda antología – en tanto que constitución de un grupo de textos derivado de un proceso de selección y organización – entraña una postulación teórica sobre la naturaleza misma de la microficción y al tiempo fija itinerarios, determinando implícitamente procesos de canonización y definición del género.

**PALABRAS CLAVE:** literatura hispanoamericana, microficción, antologías, intertextualidad, canon.

### ABSTRACT

During the last decades, micro-fiction (or sudden fiction, or flash stories, or short short stories) has become very popular in Hispanic literature. The academic criticism focused on the intrinsic unclassifiability of this peculiar short form, that blends aphorisma, fragment, anecdote, joke, among others. The proliferation of anthologies provides inspiring materials for pondering on the structure of these very short texts. The curator, besides choosing the authors and fiction to include in the collection, also has to organize the selected texts into homogeneous sections, therefore establishing groups underlying a theoretical postulation on the nature of microfiction itself. So every anthology not only provides reading itineraries but also suggests processes of canonization and reveals different critical approaches. In this paper we will analyze a selection of the anthologies of Hispanic microfiction published in the last decades in order to point out if and how micro-fiction has been more rigidly defined and to what extent it is possible to talk about an Hispanic contemporary “micro-canon”.

**KEYWORDS:** Latin American literature, microfiction, anthologies, intertextuality, transtextuality, canon.

## 1. La microficción hispanoamericana entre tradición y ruptura

Para comprender el estatuto genérico de la microficción, puede ser útil insertar su génesis dentro del sistema de la literatura hispanoamericana y en particular dentro de los territorios de lo excéntrico y de lo atípico, así como Noé Jitrik los delimitó. Con el adjetivo “atípico”, el crítico argentino designó esas expresiones literarias que se contraponían a los códigos semióticos establecidos y que proliferaban al margen de las escrituras “típicas” (Jitrik 1997: 6). De escrituras atípicas y heterogéneas, por otra parte, abundaría la literatura hispanoamericana desde sus comienzos, y su canon literario también sería marcado por esa heterogeneidad constitutiva. La microficción entonces sería otra expresión de esa tensión entre tradición y renovación que Emir Rodríguez Monegal describe como un proceso constructivo permanente de las letras hispanoamericanas del siglo XX, un “doble movimiento [...] hacia el futuro y hacia el pasado, que permite integrar la ruptura dentro de la tradición” (1972: 139). Las formas breves o brevísimas serían por lo tanto un gesto de ruptura de la tradición, actuada esta vez contra (o dentro de) uno de los géneros más fecundo de las literaturas de América Latina, el cuento.

Como la crítica ha recordado, esa ruptura se realizaría en primer lugar mediante modificaciones formales a partir del Modernismo – manifestación hispanoamericana de la incipiente Modernidad, cuyos impulsos de renovación estética la forma breve encarnó<sup>1</sup> (Lagmanovich 2007, 50-52) – consolidándose en dos momentos sucesivos, ambos caracterizados por la experimentación con las formas y los géneros: las Vanguardias históricas y los años Sesenta (Siles 2007: 62-109; Noguero Jiménez 2008: 171-180). La crítica suele fijar en las décadas entre los Cincuenta y los Sesenta el nacimiento de la microficción así como hoy la entendemos: a estas brevedades atípicas se dedicarían, en aquel momento, autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, que con su escritura provocativamente desafiaban y reinventaban las convenciones y los códigos de los géneros.

Otra posibilidad para llegar a una comprensión más general de la microficción es leerla dentro de la categoría más amplia y múltiple de la forma breve, que en todas sus variadas manifestaciones históricas (es decir, el epigrama, la sentencia, el proverbio, el chiste, etc.) presentaría una misma indeterminación genérica, según lo que afirma Alain Montandon: “la forma breve tiene que ver con cierto número de textos más o menos largos [...] y comprende una realidad más amplia que la implicada por la noción de género, ya que atañe a numerosos estilos de escritura, codificados o no”. Añade el crítico francés: “La taxonomía de estas formas [...] es una tarea difícil porque la brevedad puede caracterizar formas diferentes, heterogéneas y numerosas. Toda clasificación carecerá de pertinencia porque las diferentes formas se sobreponen” (Montandon 1992: 5). Entonces, no sólo la microficción sino todas las formas breves serían anárquicas por antonomasia. Esta inclasificabilidad constitutiva parece ser lo que ha atraído la atención de la crítica, que ha tratado de identificar las características morfológicas y los procedimientos retóricos y discursivos, así como las prácticas de

---

<sup>1</sup> Entender el Modernismo como la manifestación hispanoamericana de las tensiones finiseculares que rondaban en el mundo occidental, así como Gutiérrez Girardot (2004) lo plantea, nos permite colocar los orígenes del microrrelato dentro de un proceso histórico-literario más general, o sea el cambio de la sensibilidad estética que afecta, entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la expresión literaria de diversos países.

lecturas e incluso las temáticas de la microficción, sin llegar, de todos modos, a teorizaciones unívocas. La multiplicidad del género, o mejor dicho, su poligenericidad, siempre en el cruce entre más formas y discursos, parece haber originado cierta entropía crítica.

## 2. De la herejía a la canonización

Partimos pues de la noción de microficción como literatura “atípica”. En el 2004 un artículo de Laura Pollastri, titulado “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”, exploraba y enumeraba detenidamente los canales y las sedes que habían posibilitado la “legibilidad estética” de la microficción y al mismo tiempo “instaurado su legitimación institucional” (Pollastri 2004: s.p.). Como explica Pollastri, este proceso de afianzamiento del género se daría en dos etapas paralelas: si la legibilidad estética se obtuvo gracias a la presencia en revistas y antologías, la legitimación se ganó solo con el reconocimiento por parte de los círculos académicos. A partir de ese momento, los estudios especializados no han dejado de relevar la creciente institucionalización y “normalización” del género, su difusión a través de congresos, encuentros, jornadas, publicaciones, que de hecho han permitido la creación y la ampliación de una especie de comunidad de microficcionalistas, siempre más numerosa.<sup>2</sup> Resulta claro que, casi quince años después de la aparición del artículo de Pollastri, el adjetivo “hereje” no es más adecuado para reflejar el prestigio crítico del que goza la microficción o calificar su estatuto genérico. Tras la labor de críticos, editoriales y escritores, la microficción ha ido perdiendo parte de la ya mencionada “atipicidad”, noción que Jitrik empleaba para clasificar algunos escritores y que se puede extender también a algunos textos:

serían [...] atípicos los escritores de ruptura. Pero no todos sino sólo aquellos cuya tentativa no ha sido aceptada y que, por lo tanto, residen en el sistema literario como tumores enquistados, como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico respecto del sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado (Jitrik 1997: 6).

Atípicos serían por lo tanto esos textos y esos autores de ruptura irreductibles al canon mismo, entendido éste como lista de “los textos que podemos considerar centrales en una cultura, los textos paradigmáticos, aquellos que mejor reflejan la visión del mundo de nuestros creadores en un momento histórico determinado” (Lagmanovich,

---

<sup>2</sup>Una reseña de los canales editoriales y académicos que han permitido la difusión de la microficción se encuentra en Pollastri, 2010, Calvo Revilla, Navascués (2012: 28-30), y en Espinosa, 2012. A propósito de esta canonización del género, Rojo en el 2014 comentaba: “En el 2008 Lauro Zavala organizó en Primer Congreso de Minificción. Fue magnífico porque éramos muy pocos y podíamos todo el tiempo escuchar todas las ponencias. Cuando rememoro aquel congreso, no puedo no pensar que éramos unos excéntricos hablando de un tema que solo habíamos trabajado muy poca gente, y nos interesaba a nosotros y a pocos más. De ese congreso a este, lo que ha sucedido es una eclosión. No sólo más escritores se dedican a lo que en ese momento se consideraba una forma inclasificable, sino también que somos muchos más lo que lo estudiamos. Ahora, cuando veo los últimos congresos (con cientos de personas, mesas simultáneas, cantidad de publicaciones y cada vez más especialistas) no puedo sino sentirme feliz pero también suspicaz de hastío porque nosotros, tan raros que éramos, resulta que ahora nos dedicamos a algo 'cool', 'trendy', totalmente a la moda, pero este auge ha tenido un precio y a veces pienso que está resultando muy alto” (Rojo, 2014: 14).

2007: 29), o bien como “un entramado donde [...] algunos autores y obras revisten la capacidad de cargar con una serie de atributos que las vuelven parte de “la memoria colectiva de la humanidad” (Pollastri 2004: 53). No podemos afirmar que la microficción forma parte, en la actualidad, de la memoria colectiva de la humanidad, pero sin duda ciertas microficciones se están encaminando a formar parte de la memoriacolectiva del mundo de habla hispana gracias a las numerosas antologías de textos “herejes” publicadas en las últimas décadas. Me refiero, por ejemplo, a las recopilaciones de Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación* (1976); Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), Guillermo Zamudio Bustamante e Harold Kremer, *Antología del cuento corto colombiano*, (1994); Raúl Brasca, Luis Chitarroni, *Dos veces bueno*, (1996); Juan Armando Epple, *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1999); Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos* (2000); Clara Obligado, *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001); Juan Armando Epple, *Cien microcuentos chilenos* (2002); Lauro Zavala, *La minificción en México* (2002), David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005); Giovanna Minardi, *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana* (2005); Fernando Valls y Neus Rotger, *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005); Laura Pollastri, *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007); Violeta Rojo, *Mínima Expresión. Muestra de la microficción venezolana* (2009); Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011); Sandra Bianchi, *Arden Andes. Microficciones argentino-chilenas* (2011); Inés Andrés-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género* (2012); Rogelio Guedea, *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana* (2013).

Los títulos que acabo de listar permiten intuir la trayectoria de consolidación de la microficción entre Hispanoamérica y España en las últimas cuatro décadas. No se trata, por supuesto, de un catálogo exhaustivo de las compilaciones de ámbito hispánico, sino de una selección de las que me parecen más significativas (en particular dentro del ámbito hispanoamericano, donde la publicación de antologías fue más precoz y abundante), por las razones que más adelante explicaré. El propósito de este trabajo es indagar el conjunto macrotextual que estas antologías componen para verificar en qué medida estas publicaciones han contribuido a la definición del estatuto genérico de la microficción y si han inaugurado procesos de “visibilización” y canonización del género. Mi intención es también comprobar si de alguna manera las antologías ayudan a superar la entropía crítica de la que hablé más arriba.

Claramente, una conciencia de ese estatuto genérico puede aflorar siempre y cuando el antólogo conozca bien los textos que maneja y sólo cuando el criterio editorial no prevalezca sobre otros criterios como, por ejemplo, la calidad literaria del texto. Como bien señala Bustamante, las antologías que no han sido cuidadosamente seleccionadas conducen a resultados muy discutibles:

selecciones elaboradas sin un criterio genérico claro, en que se ofrece como microrrelato cualquier forma literaria breve o cualquier relato no demasiado largo; que se promocionan como si fueran panaceas para conocer el género “picoteando” unos cuantos textos, sin aludir tampoco a su procedencia, o que proyectan algunos falsos tópicos como la facilidad de su elaboración y la ligereza de su lectura como reclamo. Es evidente que estas actitudes contribuyen a devaluar tanto el microrrelato como las antologías que lo recogen, y son en parte responsables de

cierto desprestigio del género (2013: 3)

El análisis de antologías rigurosas, en cambio, permite trabajar sobre un corpus microficcional bien limitado y razonar sobre las propuestas teóricas con las que este corpus ha sido seleccionado y organizado, iluminando las posibles intersecciones con el sistema literario del que forma parte. En este sentido, resultan más eficaces esas antologías que conjugan el criterio documental – que consiste, como explica Rojo, en ofrecer “una muestra”, o sea, “una suma de textos representativos del proceso de desarrollo del género” (Rojo 2009: 156) – con el criterio de la ejemplaridad, implícita en el acto de escoger “entre la multitud de textos existentes aquellos que más límpidamente expresan todos los demás” (Campra 1987: 38). El buen antólogo, por lo tanto, no se limita a restituir una panorámica del género, un simple “estado de la cuestión”, sino que intenta exhibir los rasgos principales del objeto antologizado. Como recuerda Claudio Guillén, el antólogo debe convertirse en un “crítico” y un “superlector”:

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector, y sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez: crítico por cuanto califica y define lo dado, superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará. La opción entonces es ser o no ser un antólogo, es decir, un «yo» que deja de ser privado y aspira a ser nosotros. (Guillén 1985: 417)

Los antólogos de las compilaciones que he seleccionado responden a las características enumeradas por Guillén: casi todos son estudiosos que han participado en el debate teórico sobre la microficción, y algunos son también autores de microrrelatos (por ejemplo, los chilenos Sandra Bianchi e Juan Armando Epple, los argentinos Raúl Brasca y David Lagmanovich, los mexicanos Edmundo Valadés y Rogelio Guedea), por estas razones los considero también compiladores “confiables”.

Varios críticos han subrayado el poder de modelización genérica de las antologías: Epple, en la bibliografía del prólogo a su *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999) hace un listado de las antologías que consideraba relevantes para orientarse en la literatura brevísima de su época; Rojo trata de la relación entre antologías y elaboraciones teóricas (2004: 131-136); Zavala ofrece indicaciones de método para las compilaciones antológicas, que considera también excelentes herramientas didácticas en virtud de la ejemplaridad de los textos que reúnen (Zavala, 2004: 299-307). En tiempos más recientes, los estudios de Pollastri (2010), y sobre todo los de Bustamante (2012, 2013) han tomado las antologías como punto de partida para reflexionar, entre otras cosas, sobre el todavía incierto estatuto genérico de la microficción. Dialogaré por lo tanto con estos estudios para esbozar mi propuesta de balance crítico.

### 3. ¿Una expresión transatlántica?

Salvo los volúmenes pioneros de Valadés (1976) y de Fernández Ferrer (1990), que incluyen, como se verá, brevedades “universales”, casi todos los títulos que aquí he

seleccionado muestran la dimensión pan-hispánica que la microficción ha ido adquiriendo en el tiempo. Al lado de antologías que recogen textos provenientes de América Latina (donde, como es sabido, la escritura microficcional se visibilizó precozmente) o de un único ámbito nacional (del continente latinoamericano o español), encontramos varios volúmenes que reúnen textos de autores españoles e hispanoamericanos. Al primer grupo – dimensión pan-hispanoamericana – pertenecen las antologías de Brasca (1996); Epple (1999); Minardi (2005); al segundo grupo – dimensión nacional – las de Kremer (1994), Epple (2002), Zavala (2002), Rojo (2004), Pollastri (2005), Bianchi (2011); Andrés-Suárez (2011), Guedea (2013); al tercer grupo – dimensión pan-hispánica – Obligado (2001), Lagmanovich (2005), Valls-Rotger (2005), Encinar-Valcárcel (2011) y a éstas habría que agregar la selección de textos que cierra el volumen *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* de Francisca Noguero (2004), donde se reúnen autores de las dos orillas. Como puede verse, la microficción en las últimas décadas se ha afirmado como uno de esos géneros que se desarrolla “en la tradición [...] del idioma, de la lengua literaria común” (Valls 2005: 14), en perspectiva transatlántica.

También esta elección, en apariencia aporosa, encierra contradicciones e implica una postura teórica. Como vimos, Valls y Rotger realizan su selección dentro del territorio de la lengua y eligen los textos “más allá de las nacionalidades de los autores [...] trascendiendo las literaturas nacionales o ese ente más artificial aún que es la literatura hispanoamericana” (Valls 2005: 14).<sup>3</sup> Ahora bien, este planteamiento es radicalmente opuesto al que, apenas seis años antes, había propuesto el chileno Juan Armando Epple, quien identificaba en el microrrelato “opciones discursivas que textualizan las hibridaciones multiculturales de la sociedad postmoderna y particularmente el estatuto heterogéneo del mundo latinoamericano” (Epple 1999: 12).<sup>4</sup> El microrrelato, entonces, se pondría aquí en relación, aunque de manera general, con esa especificidad hispanoamericana que he mencionado al comienzo.<sup>5</sup> No se trata, por supuesto, de trazar fronteras o de adjudicar el género a una literatura, todo lo contrario. Creo que bajo estas orientaciones antitéticas puede intuirse un movimiento común a ambas, en el que se invierte la dirección tradicional de la circulación de las ideas entre Hispanoamérica y Europa. Considerada subalterna ante los modelos europeos durante siglos, la literatura hispanoamericana habría encontrado en la microficción centralidad y originalidad propias, unificando las letras hispánicas en un fenómeno que no se manifiesta con igual intensidad, persistencia y fuerza de irradiación en las literaturas de otras latitudes.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Según Noguero Jiménez, la naturaleza transatlántica de la microficción es postulable a raíz de la dimensión igualmente transatlántica de los dos factores que facilitaron la consolidación del género en la contemporaneidad: la circulación de ideas en época vanguardista y la difusión del microrrelato hispanoamericano por parte de editoriales españolas en la actualidad (Noguero Jiménez 2012, 79-100).

<sup>4</sup> Tal vez en el título de su compilación se esconde un guiño de ojo al lector latinoamericano. Su *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* evoca otra famosa “brevísima relación”: la de Bartolomé de las Casas, donde se narra la destrucción de las Indias.

<sup>5</sup> En esta misma línea iban también las reflexiones que relacionaban el microrrelato y el cuento, género cuya larga tradición en las letras hispanoamericanas Epple había destacado también en el artículo “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo” (1996).

<sup>6</sup> Un ejemplo de esta asimetría la ofrece el caso de la literatura italiana, donde la microficción (a la que, por supuesto, todavía no se ha asignado algún nombre) es un fenómeno casi inexistente y escasamente visible como género autónomo: no posee legibilidad estética ni legitimación institucional. Se suele equipararlo a las formas de escrituras promovidas por la web o a la “twitterliteratura” – esto por lo menos

## De las nomenclaturas y sus alrededores

El primer problema teórico que estas antologías ponen surge de las denominaciones utilizadas para designar los cuentos brevísimos, cuestión sobre la que la crítica se ha detenido repetidamente.<sup>7</sup> Parecería ser, sin embargo, una preocupación menor para los antólogos, ya que no todos aclaran los motivos por lo que adoptan una definición en lugar de otra. Nos encontraremos, por lo tanto, con antologías de “minificciones” (Minardi 2005), “microficciones” (Bianchi 2011), “micro-cuento” (Epple 1999), “microrrelato” (Lagmanovich, 2005, Valls 2005, Pollastri 2007, Encinar-Valcárcel 2011), “cuento corto” (Kremer y Bustamante 1994), “hiperbrevés” (Obligado 2001). Algunos volúmenes utilizan también denominaciones metafóricas más sugerentes: “cuentos pigmeos” (Minardi 2005), “relatos vertiginosos” (Zavala 2000), “ciempiés” (Valls 2005). Todas las denominaciones, como es obvio, enfatizan la brevedad, pero “cuento”, “ficción” y “relato” aluden a propiedades textuales y discursivas diferentes. Como sabemos, “cuento” se refiere a una forma cerrada a nivel estructural, articulada en tres momentos – comienzo, desenlace, final – y bien codificada dentro de los géneros; “ficción” se puede aplicar para referirse a un conjunto más heterogéneos de textos cuyo denominador común es su naturaleza ficticia; “relato” subraya en cambio el carácter narrativo del texto. En realidad, ninguna denominación es más correcta que las otras, como puntualiza Lagmanovich, quien señala brevedad, narratividad y ficcionalidad como coordenadas imprescindibles para reconocer los microrrelatos:

Si [un texto] ostenta brevedad y narratividad, pero los hechos mostrados no son ficcionales, puede tratarse de un texto periodístico [...], 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 lo 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. (Lagmanovich 2009: 87-88)

Existen sin embargo microficciones en las que la estructura del texto gnómico o factico está al servicio de la ficción, como puede verse en el decálogo lúdico de Fernando Aínsa “Los diez mandamientos del escritor”, incluido en la antología de Valls:

1. Te amarás a ti mismo sobre todas las cosas.

---

hacia el suplemento cultural del *Sole24ore* on line del 14/11/2009. Las cosas no han cambiado mucho en los años: el programa del “Primo Festival di Letteratura Breve” ([www.fleb2015.it](http://www.fleb2015.it)), que tuvo lugar en el 2015, insistía de manera genérica en la relación entre brevedades y escrituras de la web: “un programma ricco di eventi per riflettere su quanto e come i social media hanno modificato la nostra vita tutto all'insegna della rapidità”. Pero no faltan, en las letras italianas del siglo XX y XXI, autores que se han enfrentado con el desafío que la extrema brevedad conlleva: me refiero a Dino Buzzati, Achille Campanile, Giorgio Manganelli, Ennio Flaiano, o bien, en épocas más recientes, Gianni Toti, Gabriele Romagnoli, Eliana Elia; ellos también “atípicos” que valdría la pena poner en diálogo bajo el signo de la brevedad, si bien esta responda en sus obras a intenciones, poéticas y estéticas diferentes.

<sup>7</sup> Se vean, entre otros, Koch, 2004; García Medina, 2017.

2. No mencionarás el nombre de Borges en vano.
3. Seis días descansarás y uno escribirás.
4. Te inventarás tu propia filiación literaria.
5. Si cometes parricidio generacional, será con pudor y disimulo.
6. No seducirás a la poetisa en busca de prólogo.
7. No robarás las metáforas del poeta inédito.
8. No llamarás palimpsesto intertextual a la simple copia banal.
9. No desearás el éxito de ventas del prójimo escritor.
10. No eliminarás las comillas de las citas ajenas. (Valls, 2005: 40)

Este microrrelato (o mejor, esta microficción) no puede no resultar problemático, sobre todo a la luz de lo que los mismos antólogos han afirmado en el prólogo: “El microrrelato [...] podría decirse que es un texto narrativo breve en el que se cuenta una historia de la manera más concisa e intensa posible, y en el que la narratividad se impone incluso ante la brevedad [...] debe contar”. Lo que no aparece del todo claro, en este caso, es la noción de narratividad a la que se hace referencia. La extrema heterogeneidad –incluso a costa de la narratividad misma– parece ser al mismo tiempo un límite de todas las compilaciones y una característica ineludible del género. Esta misma ambigüedad se vuelve a encontrar, por ejemplo, en la introducción de la antología de la minificción mexicana *El canto de la salamandra*, de Rogelio Guedea. El autor aclara en un primer momento que se ha dejado guiar en su selección por los elementos mínimos de la narratividad, salvo corregir enseguida su misma afirmación: “Procuré, en pocas palabras, que en los microtextos elegidos apareciera movimiento, personaje o personajes, tiempo y lugar. No todos, como se verá, cumplen con estas características, ni siquiera en un mismo autor” (Guedea 2017: 96/2063, KindleEdition).

Sobre las incoherencias entre premisas teóricas y selección concreta del corpus en las antologías de Fernández Ferrer (1990), Lagmanovich (2005), y en la selección de Noguerol Jiménez (2004) se detiene también Bustamante (2012: 346, 351, 365, 390) que evidencia la dificultad de delimitar con uniformidad el estatuto genérico de los microtextos. Resulta evidente que en estas antologías se reúnen las dos tendencias opuestas identificadas por la crítica: la que privilegia “una estética transgénica, que le asigna a estos textos una condición de descentramiento e hibridación” (Epple 2004: 24), abierta a una pluralidad ecléctica de textos breves, y la línea “narrativista”, inaugurada por Lagmanovich, que se preocupa por separar los microrrelatos de todos los otros minitextos en prosa (chistes, parábolas, fábulas, apólogos, etc.). Como veremos, estas dos líneas, pese a ser divergentes, conviven, se superponen, se contaminan, dando lugar a la indomable heterogeneidad que caracteriza las antologías que aquí estamos analizando.

## 5. ¿Brevedad o rapidez? Efectos y pactos de lectura

Lo que todos estos textos comparten es, por supuesto, la extrema brevedad, sin embargo, también esta obvia propiedad de la microficción se revela problemática. La brevedad puede entenderse sea como reducida extensión material del texto – de aquí la definición de “cuentos pigmeos” – sea como estrategia de construcción sintáctica y formal del texto. En este caso, la brevedad coincidiría con la concisión, o sea con la exactitud de la palabra invocada por esos primeros teóricos y maestros del cuento, como

Poe, Quiroga, Cortázar.

Además, la brevedad como mera extensión del texto no conlleva siempre las mismas características formales ni produce los mismos efectos de lectura, como prueban las diferencias que separan el fragmento y el microrrelato. Lo ha recordado Roas citando a Pedro Aullón de Haro:

El breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, en tanka, el si-yo, el llamado microrrelato, la greguería, son géneros por completo ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos [...] y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya que ser fragmentario. (Roas 2012: 59)

Esto puede verse claramente a partir del texto de Charles Simic “Traveller in a strange land”, que forma parte de *The dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*, colección de escritos, todos de extensión inferior a una página (por lo tanto ellos también microtextos) inspirados en la obra del artista estadounidense Joseph Cornell:

A white pigeon pecking on the marble steps of the library watched over by two stone lions. It's like a dream, I thought. / Next, I saw it on the table of the storefront fortuneteller pecking the eyes of the king of hearts. / Next, it perched on the shoulder of a black man riding a bicycle at daybreak down Sixth Avenue. (Charles Simic 1992: 5)

El texto registra las sugerencias despertadas en el autor por una imagen, la de la paloma entre dos leones de piedra sobre una escalera, y no hace sino seguir mentalmente los desplazamientos del pájaro. El efecto causado por la traducción de una imagen en palabras es sin duda literario, sobre todo cuando se la transmite con conciencia y voluntad estética. Lo que un tiempo se llamaba “prosa poética”, ahora cabe dentro de la categoría, ya etiquetada como híbrida y transgénica, de la microficción. Lo que Simic hace, en realidad, es simplemente sacar una instantánea, formular un fragmento de narración que, sin embargo, no llega a narrar una acción, como lo indica la serie de gerundios y los tiempos verbales en forma durativa, ni tampoco a constituir una unidad orgánica dotada de significado narrativo autónomo. Más que contar un suceso, Simic ilumina de manera estática un detalle e igualmente estática resulta la construcción del texto: más que la narración, entonces, aquí lo que parece predominar es la visión, como en la fotografía.

En cambio, para la microficción, como recuerda Lagmanovich (2006), más que de brevedad se debe hablar de “rapidez” en la acepción de Calvino, poniendo el énfasis no tanto en la materialidad del texto sino en su recepción, entendida como el acto de la lectura y sus efectos: los microrrelatos no serían otra cosa que “relatos vertiginosos”. Esta rapidez se obtiene mediante una cuidadosa construcción formal, gracias a la que el texto parece “precipitar” hacia el final, o implicar el final desde el comienzo. Serían aliadas de la rapidez la construcción elíptica del tiempo narrativo (y, más en general, la preferencia por un estilo elíptico jugado en la omisión de descripciones o detalles de la historia), la utilización ambigua de los deícticos – que se aclaran sólo en el final, para garantizar un efecto sorpresivo – así como el discurso sustituido, el recurso a la intertextualidad o a la parodia y la preferencia por el registro irónico: todas estrategias

que, mediante la alusión a otros discursos y otros textos – siempre visibles a contraluz – aseguran la economía del texto.<sup>8</sup>

Me parece un buen ejemplo de esta rapidez el microrrelato “Historia”, de escritor argentino Mario Goloboff, antologizado por Laura Pollastri:

Clava la daga el aqueo en el cuello del troyano, mientras Tulio Josefo se alza para defenderse y, una vez salvado, ocupar con sus huestes las tierras galas. De allí partirán cruzados que, cuando vuelvan, serán destruidos por la armada inglesa a la que diezmarán bombas nazis. Responderán los aliados y, al desembarcar en Sicilia, destruirán, en el fragor de la lucha, un villorrio con una vieja casona en cuyo principal friso el troyano Eneas clava su puñal en el pecho del griego. (Pollastri 2007: 136)

La brevedad, se ha dicho, es el rasgo distintivo de la microficción, pero también la medida de esta brevedad en las antologías conoce oscilaciones. La extensión de los textos seleccionados es, por lo general, homogénea – de poco más de una página a una línea – pero no faltan las excepciones. En la antología de Kremer (1994), por ejemplo, encontramos textos que superan las dos páginas. Estas fluctuaciones – por exceso o por defecto – contradicen la medida áurea de la página que Fernández Ferrer, en el prólogo *La mano de la hormiga* – la primera antología que divulgó la forma breve en España – indicaba como la más adecuada al “cuento microscópico” (Ferrer 1990: 6):

La unidad básica [...] no es otra que la página, la abismal y legendaria página en blanco. La página única como respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de “un tirón”, abarcadora de todo un relámpago narrativo que sepercibe en su mínima expresión posible, pero con la máxima intensidad. (Fernández Ferrer 1990: 6)<sup>9</sup>

La “página en blanco” de Fernández Ferrer reenvía evidentemente a un soporte material de la escritura y a una práctica misma de escritura que han ido modificándose en las primeras décadas del siglo XXI, cuando se empieza a explorar la influencia de los medios digitales y del web en la constitución del microrrelato. Estas relaciones se han demostrado fecundas a tal punto que, en el 2010, Valls afirmaba: “es probable que el microrrelato haya encontrado en internet su hábitat natural” (Valls 2010:13).

De hecho, una progresiva reducción de la dimensión del texto respecto de la unidad de la página es teorizada en las elaboraciones críticas del principio del siglo XXI: “la forma compacta de un párrafo de extensión variable que contiene el comienzo, el medio y el fin de la narración, parece ser una solución favorita para muchos de sus cultores”, afirma Lagmanovich (2007: 48). Con el estudioso y antólogo argentino coincide también Zavala, quien en el prólogo de *Relatos vertiginosos* fija la medida ideal del microrrelato en las 400 palabras, esa unidad que puede atraparse con una sola mirada (Zavala 2000: 13). La preocupación por la pragmática textual que asoma en estas declaraciones teóricas le otorga nueva centralidad a la función lectora, que sería imprescindible para la activación del sentido del microtexto.

Pero el catálogo de las brevedades incluye también textos hiperbreves, que

<sup>8</sup> Para una reflexión más detallada sobre las propiedades discursivas del microrrelato, ver Álamo Felices, 2010.

<sup>9</sup> Ver Delafosse 2013.

constan de una o dos líneas, o sea de 20 a 40 palabras.<sup>10</sup> Uno de los interrogantes que plantean estos textos es cómo logran mantener la narratividad pese a su hiperbrevedad, puesto que la narratividad, como vimos con Lagmanovich, puede revelarse fundamental a la hora de separar las microficciones de las otras formas breves.<sup>11</sup> Un ejemplos de los riesgos de la extrema brevedad pueden verse en esta microficción del venezolano Miguel Gomes, recopilada en la antología que cierra los estudios recogidos *Modelos disconformes*, de Noguerol Jiménez:

Psicoterapia (I)

– ... ya basta de preliminares. Abra el inconciente y diga aaaaaaa...

(Noguerol Jiménez 2004. 363)

No me parece inapropiado clasificar esta microficción entre los chistes: una vez descifrado el juego de la superposición de discursos que aquí se propone, y que desemboca en una colisión humorística, el texto no se abre a ulteriores irradiaciones.<sup>12</sup>

Pero tampoco es cierto que la extrema brevedad comprometa inevitablemente la narratividad: tan es así que el más conocido de los microrrelatos, probablemente el más antologizado y parodiado, solo tiene 9 palabras (título incluido). Me refiero al célebre “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. La concisión en este texto se alcanza gracias a una construcción elíptica que garantiza la explosión del sentido y su persistencia: el lector se ve obligado a formular las inferencias indispensables para descifrar un contexto y una acción que aquí, sapientemente, sólo se aluden, manteniendo una ambigüedad semántica y sintáctica que sugiere realidades desconcertantes... Se debe a este desconcierto y a la perfección de esa que Monterroso consideraba una “micronovela” (como recuerda Fernández Ferrer, 1990: 5), si “El dinosaurio” es hoy un clásico de las formas hiperbreves, evocado, citado, parodiado por muchísimas formas brevísimas contemporáneas.

## 6. Antologías y micro-canon

Pese a todas estas oscilaciones, las antologías trazan una trayectoria que deja intuir el proceso de consolidación, sistematización e institucionalización que el “género” microficción ha conocido en las últimas cuatro décadas. Esta consolidación del género se nota también en la mayor selectividad y rigurosidad de los criterios que los antólogos han ido adoptando para la selección. Se trata, digamos, de un círculo virtuoso: las antologías pioneras han favorecido la emergencia del “objeto” microficción

---

<sup>10</sup> Ver Lagmanovich 2006.

<sup>11</sup> Siempre que no se asuma la abertura transgénica como marca distintiva de la microficción: en este caso, la narratividad, como hemos visto, puede pasar a segundo plano.

<sup>12</sup> De hecho, el chiste y el microrrelato comparten algunos rasgos discursivos y estructurales, por ejemplo, el final sorpresivo, más eficaz en aquellos textos que desvían de las premisas iniciales e infringen las expectativas de los lectores. Se debe tal vez a estas similitudes si en nuestras antologías aparecen textos que, sin vacilaciones, podríamos etiquetar como chistes. Se vea como ejemplo, entre otros, el microrrelato “De literatura nipona”, del argentino Roberto Fontanarrosa, antologado en *Dos veces bueno*, de Brasca (1996: 46).

y lo han vuelto reconocible, y a partir de este reconocimiento los antólogos han podido perfeccionar los criterios de sus selecciones. Las publicaciones más antiguas tienen por lo tanto el mérito de haber trazado el camino en el medio de la selva de microtextos, iluminando afinidades y posibles modelos de lectura entre textos a veces muy distantes – cronológicamente y geográficamente – y en principio muy diferentes desde el punto de vista estructural y discursivo.

Esto es lo que hacen *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés, ya fundador de la revista mexicana *El Cuento*, y *La mano de la hormiga* (1990) de Antonio Fernández Ferrer. Como veremos, ambos toman como modelo implícito la colección *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, donde se recogían, como explicaba la nota preliminar, “algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad a condición de ser breves. Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Borges, Bioy Casares, 1993: 7).

Lo que se exhibía en esta primera antología era, de cierta manera, la existencia misma de la forma breve, sin mayor preocupación por su delimitación como género – aunque se destacaba la brevedad en el título. Otra, me parece, era la intención de esta compilación, muy parecida a la primera y más célebre antología compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, la *Antología de la literatura fantástica* (1940), donde también se reunían varios textos breves, como ha destacado Navascués (2004: 121-130).

El planteamiento de *El Libro de la imaginación* es análogo al de la antología de Borges y Bioy: algunas microficciones se obtienen gracias a la extrapolación de trozos de textos de obras de dimensiones “canónicas”, a los que se asigna un título original. De esta manera, según Pollastri, los textos están “puestos en relato” (2010), adquiriendo autonomía semántica y formal. De hecho, estos textos decontextualizados se deslizan de un género a otro y pueden por lo tanto leerse según las normas y el horizonte de otros géneros, cargándose de nuevos significados. Es un ejemplo de esta “puesta en relato” el microrrelato “Paginas asesinas”, de Julio Cortázar, que es en realidad una extrapolación del cuento “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo”, incluido en *Historias de cronopios y de famas* (1962): “En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere” (Valadés 1976: 9). El que leemos en la antología es, efectivamente, un texto radicalmente nuevo. Pero surge una duda: ¿hasta qué punto es legítima tanta novedad? A partir de la constatación de que la estructura del cuento entendida como sintaxis, la intención de autor y el efecto en el lector son tres elementos interrelacionados, Roas plantea un interrogante que muestra los límites de la “puesta en relato”:

¿Dónde está tal intención y efecto en un fragmento que no ha sido diseñado así?  
 ¿Para qué insistir en la detallada determinación de las convenciones genéricas que identifican y distinguen al microrrelato, si finalmente el lector puede actuar a su capricho y convertir “cualquier cosa” en una muestra de este tipo de narraciones? La arbitrariedad asoma por el horizonte (Roas 2012: 60).

Este tipo de operación, que se encuentra también en algunas antologías más recientes, como las de Brasca y de Zavala, no sería de gran utilidad por la definición del estatuto

genérico del microrrelato. Incluso, mediante el recorte de textos, se convertirían en “microrrelatistas” ocasionales autores que se suele asociar con otros géneros, como James Joyce o Gabriel García Márquez...

Indudablemente, en estos últimos cuarenta años las selecciones antológicas han propuesto con más insistencia algunos autores y algunos textos y han dejado de lado otros, generando así una suerte de micro-canon que ha transitado de antología enantología, conociendo ampliaciones, variaciones o eliminaciones según el contexto y el proyecto editorial. Una lectura más detallada de algunas las antologías que he mencionado permite entrever “itinerarios de consagración” dentro del siempre más vasto número de microficciones y microficcionalistas: me parece oportuno, por lo tanto, recorrerlos brevemente e intentar cotejarlos.

*El libro de la imaginación* de Valadés (México D.F., 1976), no obstante, las limitaciones “operativas” que acabamos de ver, ofrece una selección muy representativa, ya que en ella aparecen casi todos esos autores que las antologías posteriores indicarán como “clásicos”. El autor más representado es el español- transatlántico Ramón Gómez de la Serna (8 textos), siguen Julio Cortázar (7), Álvaro Menen Desleal, Jorge Luis Borges (5), Juan José Arreola, Alfonso Reyes (4), Salvador Novo, Julio Torri, Francisco Tario y el antólogo mismo (3); Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Enrique Anderson Imbert, Alejandro Jodorowski (2),<sup>13</sup> y con un solo texto Rubén Darío, Virgilio Piñera, Marco Denevi, José de la Colina, José Gorostiza, René Avilés Fabila, entre otros.

Fernández Ferrer, en *La mano de la hormiga* (Madrid, 1990) explicita sus autores de referencia en la introducción: entre los latinoamericanos menciona a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Julio Cortázar, Marco Denevi, Elíseo Diego, Eduardo Galeano, Álvaro Menen Desleal, Augusto Monterroso, Julio Torri; entre los españoles Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Fernández Molina, Luis Mateo Díez. El número de textos antologizado por cada autor es bastante variable: se recopilan 19 textos de Gómez de la Serna, 13 de Antonio Fernández Molina, 12 de Menen Desleal, 11 de Anderson Imbert, 9 de Max Aub, 10 de Torri, Arreola, Avilés Fabila, Luis Mateo Díez, 9 de Monterroso, 8 de Bioy Casares y 8 Borges (más 2 firmados por los dos autores), 7 de Cortázar, 5 de Juan Ramón Jiménez y 5 Piñera, 4 de Darío y 4 de Denevi, 2 de Tario, Elizondo, Reyes, Novo, Alejandro Jodorowski y en realidad muchos autores más, incluidos con dos o un texto solo: se trata, por otra parte, de un volumen de casi 500 páginas, donde Fernández Ferrer reúne en orden alfabético a 160 autores “universales”. El micro-canon hispanoamericano sugerido por Valadés se abre ahora a un buen número de autores españoles, como era previsible dado que, tal como recuerda Bustamante, esta antología marcó “un hito de inflexión que supuso el impulso definitivo para que se consolidara y normalizara el microrrelato en España” (2012: 346).

En *Brevísima relación* (Santiago de Chile, 1999), Epple presenta en el prólogo a sus autores “imprescindibles” –Torri, Borges, Arreola, Anderson Imbert, Denevi, Monterroso– y en la selección confirma el canon provisorio delineado por las antologías anteriores (de hecho, una de ellas, la de Valadés, se cita en el prólogo). Pero la selección de Epple se extiende también a la contemporaneidad, por eso mezcla autores de

---

<sup>13</sup> Estos autores conviven con otros provenientes de tradiciones y épocas distantes, a la manera de los *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy Casares.

trayectoria “micro-literaria” más consolidada con autores “emergentes” en aquella época: al lado de Monterroso (9 textos), Borges (7 textos), Bioy Casares (6 textos), Arreola, Cortázar, Denevi (5 textos), Huidobro, Eliseo Diego, Menen Desleal (3 textos), que ya se consideraban autores clásicos, encontramos a Ana María Shua (8 textos), Luisa Valenzuela (6 textos), Pía Barros, Andrés Gallardo (3 textos), sin duda menos conocidos en esa época. Muchos de los autores presentes con un solo texto –entre ellos, Jaime Valdivieso, Alejandro y Raquel Jodorowski, Poli Délano, Alfonso Alcalde, Hernán Lavín Cerda, José Leandro Urbina– volverán en la antología *Cien microcuentos chilenos* que Epple publicará en el 2002.

De otro tipo la propuesta de *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* (Barcelona, 2005). Aquí Fernando Valls realiza una selección de los microrrelatos publicados en la revista española *Quimera* desde febrero de 2003 hasta noviembre de 2005, por esta razón el corpus que se propone al lector se limita a la producción hispánica microficcional más reciente. Valls escoge 28 escritores y los ordena cronológicamente, como puede verse en el índice de *Ciempíes*, donde aparecen Antonio Fernández Molina, David Lagmanovich, Fernando Aínsa, Luisa Valenzuela, José Balza, Pablo Urbanyi, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Juan Armando Epple, Noni Benegas, Guillermo Samperio, Raúl Brasca, Armando José Sequera, Julia Otxoa, León Febres-Cordero, Harold Kremer, Hipólito G. Navarro, Ángel Olgoso, Juan Sabia, Juan Romagnoli, Carmela Greciet, José Manuel Benítez Ariza, Diego Golombek, José Alberto García Avilés, David Roas, Fabián Vique y Andrés Neuman. Esta selección coincide en buena parte con la que ha efectuado Lagmanovich en la última sección de su antología, siempre del 2005, titulada *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, que considero muy diferente de todas las que hemos visto hasta ahora.

La antología de Lagmanovich pone de manifiesto la existencia de dos tipos de microrrelatos (y de microrrelatista): los que se escribieron (y escribieron) antes de que el microrrelato ganara legibilidad estética y legitimación institucional, y los que se escribieron (y escribieron) después de este proceso. Lagmanovich, de hecho, intenta delinear una periodización del microrrelato por etapas y cada etapa, creo, exhibe una conciencia del estatuto literario y genérico del microrrelato mayor que la anterior: “Precursores e iniciadores”, “Los clásicos del microrrelato”, “Hacia el microrrelato contemporáneo”, “El microrrelato hoy”. Lagmanovich realiza significativas agregaciones a los micro-cánones que acabamos de ver: en la sección “Precursores e iniciadores”, por ejemplo, al lado de Darío, Gómez de la Serna, Ramón Jiménez, Torri, Reyes, incluye los textos de los modernistas Leopoldo Lugones y Ramón López Velarde, y los de los vanguardistas Macedonio Fernández y Vicente Huidobro. En la sección “El microrrelato hoy” se presentan los textos de 33 autores, casi todos vivientes en el momento de la publicación del libro y diez de ellos ya antologizados por Valls. Comparando las antologías de Ferrer, Epple, Valls y Lagmanovich es posible identificar un primer grupo de autores contemporáneos que resultan especialmente representativos; entre ellos recordamos a José María Merinos, Gabriel Jiménez Emán, Juan Armando Epple, Antonio Fernández Molina, Guillermo Samperio, Luis Mateo Díez, Julia Otxoa, Armando José Sequera, Pía Barros, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Raúl Brasca, Hipólito G. Navarro, Pablo Urbanyi, Luis Britto García, Eduardo Galeano, René Avilés Fabila<sup>14</sup>. Por cierto, en *La otra mirada* se nota una voluntad sistematizadora ausente en

<sup>14</sup> El corpus de 38 autores propuestos en la antología de Encinar-Valcárcel, *Más por menos* (2011) desciende solo en parte de estas selecciones antológicas, que renueva mediante la incorporación de 19

otras antologías: el ordenamiento adoptado es cronológico y la intención del antólogo es restituir una visión general pero rigurosa del desarrollo del microrrelato, desde sus orígenes hasta la contemporaneidad, tanto en España como en América Latina. La antología se convierte, en este caso, en un verdadero instrumento de penetración y comprensión del género.

Otros antólogos dejan de lado la cronología y la periodización literaria y optan, en cambio, por la organización temática, que también plantea algunas cuestiones teóricas. Esto es lo que hacen, por ejemplo, Valadés o Epple y, en cierta medida, Zavala (2000). Las similitudes en el tipo de secciones temáticas que estas antologías presentan no pueden no llamar la atención. Los títulos de las 35 secciones en las que se articula *El libro de la imaginación* muestran de inmediato la preferencia por el modo fantástico: “Algunos sueños”, “Insomnios”, “De fantasmas”, “Espejos”, “Insólita”, “Fantasía varia”, “Brujas, brujos, embrujos”, “Zoología quimérica”, “Transfiguraciones”, “Demagias y magos”, “Prodigios” insisten claramente en la abolición de fronteras entre real / irreal, vigilia / sueño, realidad / ficción. Agrupamientos parecidos son los que vuelven en la antología de Epple – donde encontramos la secciones “Del tiempo”, “De ritos y transformaciones”, “De extraños sucesos”, “De la cotidianidad alterada”, “De ciertas cosmovisiones”, entre las otras – y en la segunda parte de la antología de Zavala, *Relatos vertiginosos*. Aquí los cuentos se dividen por agrupamientos temáticos – “Historias de amor”, “Retratos”, “Sirenas” – y agrupamientos que implican también ciertas características formales y discursivas, como parecen indicar los títulos de las secciones “Dinosaurios” y “Cuentos sobre cuentos”, que aluden a los juegos intertextuales. La preferencia por los temas fantásticos y el registro irónico, comenta Bustamante (2013:12), serían ellas también típicas de las formas brevísimas, porque mejor expresaría la visión inestable y escéptica del mundo postmoderno, de cuyas tensiones el microrrelato sería un producto.

Por la homogeneidad de los autores seleccionados, como por la recurrencia de los temas y de los rasgos formales y discursivos que hemos visto a lo largo de nuestro sondeo en las antologías, creo que es plausible defender la existencia de un micro-canon en construcción, múltiple, provisorio, proteico, des-generado, como el género mismo. Me parece, sin embargo, que la microficción, ya entrada en su etapa de “normalización”, tiene ahora que evitar el peligro de cristalizar la voluntad transgresora de códigos discursivos y expectativas de lectura en que se fundaba el género. Como bien explicó Jauss, lo que en principio resultaba placentero y sorprendente porque producía una ruptura en el horizonte de expectativa del lector, para los lectores posteriores ya familiarizados con ciertos mecanismos, puede volverse obvio y desaparecer: la sorpresa, convertida en un efecto esperado y, en muchos casos, hasta previsible, pierde toda su gracia.

Como vimos en este breve recorrido, las selecciones de las antologías no permiten resolver esa entropía crítica de la que hablé en el comienzo. La extrema heterogeneidad es definitivamente lo que caracteriza la microficción, por eso delimitar su estatuto genérico de manera excluyente y unívoca se convierte en una tarea casi imposible. Esto es lo que piensa también Rojo, quien cierra su balance crítico con una consideración irónica que quiero proponer al lector de estas páginas para concluir: “De manera que la analizaremos mucho, le daremos vueltas, desentrañaremos mecanismos internos, vislumbraremos vertientes, estableceremos diferencias (a la larga el análisis

---

escritores.

literario es otro género y posiblemente uno ficcional) pero todas las características que nos parecen tan específicas quizás no lo sean: la minificción es igual que cualquier otra forma literaria, pero más corta” (Rojo 2016: 384).

## Referencias bibliográficas

- Álamo Felices, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Revista Signa*. 19 (2010): 161-180.
- Andrés-Suárez, Inés, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, eds. *Cuentos breves y extraordinarios*. Madrid: Losada, 1993.
- Brasca, Raúl, Luis Chitarroni, eds. *Dos veces bueno*. Buenos Aires: Desde la gente, Buenos Aires 1996.
- Bustamante Valbuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid: 2012 (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1029>, consultado el 15/03/2018).
- Bustamante Valbuena, Leticia. “Microrrelatos y antologías en España. La consolidación de un género”. *Orillas*, 2 (2013)  
[online:[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_2/28Ventura\\_diariodeabord\\_o.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/28Ventura_diariodeabord_o.pdf) (consultado el 15/03/ 2018)].
- Campra, Rosalba. “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX”. *Casa de las Américas*, 162 (1987): 37-46.
- Delafosse, Émilie. “Internet y el microrrelato español contemporáneo”. *Letral*, 11 (2013): 70-81.
- Encinar, Ángeles y Carmen Valcárcel, eds. *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial 2011.
- Epple, Juan Armando. “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo”. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4 (1996), s.p. [online: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo1/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx), consultado el 15/03/2018].
- Epple, Juan Armando, ed. *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 1999.
- Epple, Juan Armando, ed. *Cien microcuentos chilenos*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Epple, Juan Armando. “La minificción y la crítica”. Noguero Jiméneez, Francisca. Ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 14-24.
- Espinosa, Gabriela Mariel. “Canon y microrrelato en Hispanoamérica”. *Proceedings of the 10<sup>th</sup> International World Congress of the International Association for Semiotic Studies*, (IASS/AIS), Universidade da A Coruña, 2012 [online: [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13460/CC-130\\_art\\_161.pdf?sequence=1](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13460/CC-130_art_161.pdf?sequence=1), consultado el 15/03/ 2018].
- Fernández Ferrer, Antonio, ed. *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid: Fugaz, 1990.
- Guedea, Rogelio, ed. *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima*

- mexicana*, Zapopán: Arlequín, 2013 [2017, Kindle Edition].
- García Medina de, Yobani. “Microrrelato o minificción: de la nomenclatura a la estructura de un género literario”. *Microtextualidades*, 2 (2017): 89-102 [online, <http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/27/29>, consultado el 15/03/2018].
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *El Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México D.F.: FCE, 2004 [1983].
- Jitrik, Noé, ed. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Koch, Dolores. “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?”. Francisca Noguerol Jiménez. Ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 45-52.
- Kremer, Harold, Guillermo Zamudio Bustamante, eds. *Antología del cuento corto colombiano*. Colombia: Universidad del Valle, 1994.
- Lagmanovich, David, ed. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Lagmanovich, David. “La extrema brevedad. Microrrelatos de una o dos líneas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. XI (32), 2006 [online: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>, consultado el 15/03/2018].
- Lagmanovich, David. *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007.
- Minardi, Giovanna, ed. *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*. Lima: Santo Oficio, 2005.
- Montandon, Alain. *Le forme brevi* (1992). Roma: Armando 2001.
- Noguerol Jiménez, Francisca, ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Argentina-España: hacia una lectura transatlántica de la minificción”. Ana Gallego Cuiñas. Ed. *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid-Berlín: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 79- 100.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- Pollastri, Laura. “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”. Actas del II Congreso Internacional CeLeHis de Literatura, Mar del Plata, 25-27 noviembre 2004 [https://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre\\_obra\\_raf/canon\\_hereje\\_minificcion\\_hispanoamericana\\_laura\\_pollastri.html](https://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minificcion_hispanoamericana_laura_pollastri.html), consultado el 15/03/2018]
- Pollastri, Laura, ed. *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- Pollastri, Laura. “Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación”, *Cuad. del CILHA*, Mendoza, XI, 2 (dic. 2010): 30-37 [online: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200005), consultado el 10/03/2018].
- Roas, David. “Pragmática del microrrelato: el lector ante la brevedad”. Calvo Revilla, Ana y Javier de Navascués, eds. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del relato español e hispanoamericano*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Vervuert. 53-64.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación” en Fernández Moreno, César. Ed. *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI. 139-166.

- Rojo, Violeta. "De las antologías de minicuentos como instrumentos para la definición teórica". Noguerol Jiménez Francisca, ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 131-136.
- Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 2009.
- Rojo, Violeta. *Mínima Expresión. Muestra de la microficción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- Rojo, Violeta. "La minificción atrapada en la red. La escritura mínima banalizada", *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 22 (enero-diciembre, 2014): 13-26.
- Rojo, Violeta. "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de Literatura*. XX, 39 (enero-junio 2016): 374-386.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Simic, Charles. *The dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*. New York: New York Review Books, 1992.
- Valadés, Edmundo, ed. *El libro de la imaginación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Guillén, Jorge. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Valls, Fernando y Neus Rotger, eds. *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Madrid: Montesinos, 2005.
- Valls, Fernando, ed. *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía. 2010.
- Zavala, Lauro, ed. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.
- Zavala, Lauro, ed. *La minificción en México. 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.
- Zavala Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.