

El microrrelato: una poética de la intertextualidad Microfiction: a poetics of intertextuality

Ana María ALONSO FERNÁNDEZ

Investigadora Independiente

anamafe@educastur.org

ID ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6899-8829>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Septiembre 2018
Artículo aceptado:
Noviembre 2018

Número 5, pp. 93-105

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a6>

ISSN: 2530-8297



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

RESUMEN

El género del microrrelato, cuya eclosión y desarrollo tuvo lugar durante el siglo XX, presenta afinidad con otros discursos, como el poema, el aforismo o las fábulas. Como características de los microrrelatos se suelen citar la brevedad, la narratividad, la elipsis, la presencia de un lector activo y la intertextualidad, objeto de estudio del presente artículo. Partimos de la noción de intertextualidad como la relación de un texto con otros a distintos niveles, sobre todo el temático y el formal. El microrrelato, por su poder sugeridor y connotativo, remite a otros textos y motivos de la literatura universal, por lo que se caracteriza por la intertextualidad a nivel temático (el mito y la leyenda, personajes y autores literarios) y también en el plano formal (el discurso fantástico, policiaco, etc.). A menudo las referencias intertextuales se tiñen de ironía, en una visión paródica o desmitificadora ante los discursos originales. En cualquier caso, el microrrelato tiene como esencia la referencia a otros textos y formas literarias. El criterio para la selección de los microrrelatos, además de su carácter intertextual, es la brevedad y la narratividad. Hemos escogido autores y textos escritos en español exceptuando otros casos, como el de Franz Kafka.

PALABRAS

intertextualidad,
hibridismo, género.

CLAVE:

microrrelato,
narratividad, ficción,

ABSTRACT

The genre of microfiction, whose emergence and development took place during the 20th century, has affinity with other genres, such as poetry, aphorism or fable. The features of the microfiction are brevity, narrativity, ellipsis, the presence of an active reader and, most of all, intertextuality, which is the main subject of this article. First we will define intertextuality as the relationship of a text with others at different levels, especially thematic and formal. The microfiction, due to its suggestive and connotative power, refers to other texts and topics of universal literature, and because of that, it is characterized by intertextuality at a thematic level (literary myth and legend, characters and authors) but also at a formal level (the fantastic and police discourse...). The intertextual references are often stained with irony, in a parodic or demystifying vision of the original. In any case, microfiction refers to other texts and literary forms. The criterion for the selection of the short tales, besides their intertextual character, is brevity and narrativity. We have chosen authors and texts written in Spanish, excepting other examples, such as Franz Kafka.

KEYWORDS:

microfiction,
intertextuality, narrativity, fiction,
hybridism, genre.

“Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformándolas” (Jorge Luis Borges, *El oro de los tigres*, 1972)

1. Introducción

El objetivo del presente estudio es demostrar cómo la intertextualidad en sus distintas manifestaciones es uno de los elementos básicos del microrrelato. Se parte de la hipótesis de que la referencia a otros discursos previos constituye la esencia de este género literario. En cuanto a la estructura del artículo, en primer lugar se explicita el origen y los rasgos del microrrelato; a continuación se señala la intertextualidad como elemento esencial del mismo y se especifican las formas de intertextualidad a nivel temático y formal en diversos textos. Finalmente, se exponen las conclusiones en relación con la hipótesis inicial.

El microrrelato es uno de los géneros surgidos en el siglo XX, aunque como señala Lagmanovich, ya existen textos de estas características en la *Biblia* o en *Las mil y una noches*. No obstante, es a principios del XX cuando se desarrolla, coincidiendo con la aparición de los ismos que se manifiestan en la música, la arquitectura y las artes en general.

Dejando de lado las múltiples definiciones del microrrelato (minificción, microtexto, etc.), los rasgos definitorios de este género son, según Lagmanovich (2006) y Andres-Suárez (2010), la narratividad, la brevedad y la concisión, puesto que el escritor, afirma Lagmanovich, sigue el criterio no de poner menos palabras, sino el de no poner palabras de más.

Se ha señalado la relación del microrrelato con otros géneros, como el poema, pues en ambos la ficción “está rodeada de silencio” (Lagmanovich 41), u otros textos breves no necesariamente literarios (periodísticos y grafittis), entre los que se suelen citar los aforismos, el poema en prosa, la fábula, la escena, el bestiario, etc. Precisamente, la hibridez genérica se señala como uno de los rasgos formales del microrrelato, junto con la descripción mínima de los personajes, la ausencia de complejidad estructural o la escasez de descripciones (Roas, 2010).

Aunque se suele indicar como rasgo de los microrrelatos su dimensión fragmentaria, este género posee una unidad estructural completa y cerrada, y provoca en su brevedad el ideal estético del que hablaba Poe, la unidad de efecto, porque la brevedad apunta a la máxima elisión y crea una tensión entre lo que se silencia y lo que se dice, como indica Andres-Suárez (2010). El microrrelato exige un lector activo, puesto que la anécdota y su recodificación final operan en un espacio textual elíptico que requiere de la participación del lector.

Un fenómeno destacado por la crítica es la expansión de los microrrelatos en internet, debido a que este género “por sus inherentes cualidades (tales como el fragmentarismo o la intertextualidad) parecen funcionar extraordinariamente bien en un contexto de red”. (Gómez Trueba 134)

2. El microrrelato, un género intertextual

2.1. La intertextualidad

Tanto en los iniciadores del género, influidos por las corrientes del Modernismo (con su tendencia a la depuración) y las vanguardias, como en los escritores posteriores, que permitieron la consolidación y normalización del género, la intertextualidad es uno de los rasgos comunes de los microrrelatos. Ello se debe precisamente a la concepción del mismo como “género de géneros”, o “género de-generado”, en palabras de Violeta Rojo (2010), y a su carácter proteico que, paradójicamente, contiene en su brevedad, la esencia del mundo y su complejidad.

La intertextualidad puede ser entendida, en sentido amplio, como la relación que un texto mantiene con otros en distintos niveles, sobre todo temático (mitos, historias o personajes conocidos) y formal. En su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Gérard Genette define la intertextualidad como la producción y comprensión de textos partiendo de otros, con lo cual se generan nuevos significados y relaciones intertextuales (Genette, 1989). Por otra parte, la hipertextualidad es la relación entre un texto (hipertexto) con otro anterior (hipotexto). Otro referente es Julia Kristeva (1972), para quien la intertextualidad se genera tanto en el eje horizontal (el sujeto de la escritura) como en el vertical (los textos anteriores). Según Kristeva, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190).

La crítica ha considerado la intertextualidad como una estrategia para reducir el microrrelato a su mínima expresión o bien como un rasgo temático (Roas, 2010). En cualquier caso, creemos que la intertextualidad es uno de los elementos esenciales del género, junto con la narratividad, la concisión y la brevedad.

Según Andres-Suarez (2010), la intertextualidad desempeña las funciones de someter a la tradición a una reelaboración novedosa, establecer con el canon una relación dialógica y llevar el texto de partida hasta sus últimas consecuencias. El microrrelato tiene por tanto como uno de sus rasgos esenciales la reescritura, que es una manifestación de la intertextualidad, a veces de forma paródica.

Los microrrelatos se dirigen a un receptor que llene los vacíos de información, sobre todo aquellos textos que se basan “específicamente en el juego intertextual, que exigen a un lector capaz de identificar e interpretar dicho juego”. (Roas 2012, 57). Además, en la literatura contemporánea el microrrelato se sigue caracterizando por la intertextualidad, explorando “las posibilidades de contaminación y mixtura con otros discursos, con otros géneros literarios, con otros códigos expresivos y con otras artes. Más que nunca, estamos ante una forma literaria dúctil, proteica, permeable y transgresora”. (Bustamante Valbuena 165)

2.2. Criterios de selección de los textos

Los microrrelatos seleccionados para este artículo contienen una extensión de tan solo unas líneas, presentan una naturaleza intertextual y una breve historia, es decir, cumplen con otro de los requisitos del género, la narratividad. Con respecto a los autores, la mayoría son narradores hispanos de distintas épocas, aunque también citamos algunos textos de Franz Kafka. Analizaremos en los textos seleccionados diferentes formas de intertextualidad a nivel temático y formal, sin olvidar que algunos de ellos contienen varias referencias textuales simultáneamente. Hemos preferido los microrrelatos de extensión reducida porque contienen en su brevedad y elisión muchas posibilidades y “vacíos” que apelan a un lector activo y no rompen en absoluto, al contrario, potencian, la esencia del texto narrativo. Coincidimos con Celma Valero (2009), para quien un texto de la brevedad extrema como “El sueño” de Juan Pedro Aparicio cumple las condiciones de todo relato, es decir, narrador omnisciente,

protagonista y marco espacio-temporal, además de una referencia intertextual a Calderón: “Murió y no supo que había despertado de un sueño”. (citado en Celma Valero 80)

3. Formas de intertextualidad en los microrrelatos

3.1. *Intertextualidad temática*

En primer lugar, podemos citar los textos que remiten a los mitos de la humanidad y proponen una visión trascendente de la realidad. Es lo que Lagmanovich (2006) denomina escritura emblemática. Como sucederá en muchos de los microrrelatos, a menudo el autor invierte el mito o lo actualiza, tiñéndolo de una mirada irónica y desmitificadora: “Las breves frases que conforman el microcuento contemporáneo aportan habitualmente una perspectiva nueva, desde la cual el relato mítico y sus interpretaciones a lo largo de la historia cobran un sentido diferente del tradicional” (Fernández Urtasun 77). Así se destaca por una parte lo versátil de los mitos y por otra parte rasgos de la cultura contemporánea como “su afán desmitificador y su interés por el lenguaje”. (Fernández Urtasun 77)

Un ejemplo lo tenemos en “De Narciso”, de José de la Colina, en donde están ausentes atributos como la belleza y el agua se sustituye por un juego de espejos, aunque sí se conserva del mito la idea de automutilación de algunas versiones canónicas: “Contemplándose en la luna del armario, se apuñaló el pecho y cayó muerto. Pero como el puñal del reflejo no era concreto, el Narciso del espejo permaneció vivo y en pie” (Colina, citado en Bermejo Rodríguez 13). Más irónica es la visión de Caronte en “La barca de Caronte” de Juan Pedro Aparicio: “Iba en autocar hacia el avión. Le pareció notar aprensión en los pasajeros que le rodeaban. Subió la escalerilla hasta la puerta delantera y miró al interior de la cabina. Había dos hombres en mangas de camisa. Notó que habían discutido y advirtió la gravedad de sus semblantes. Inventó una excusa y se bajó del avión”. (Juan Pedro Aparicio, citado en Pinton 88)

Por su parte, en el texto de Kafka “Prometeo” se observa una “derivación o usura del mito de Prometeo” (Durán, citado en Araújo 93), puesto que se aleja progresivamente en las diferentes versiones del mito clásico, aunque sí mantiene la presencia eterna y misteriosa de la piedra, uno de los elementos esenciales. El significado del mito se traslada al mundo actual, y muestra “el olvido de nuestra humanidad y la ausencia de significado. La conciencia del misterio molesta y nos lleva a la antigua pregunta: ¿qué significa ser humano?”. (Araújo 97) Leemos en el texto kafkiano:

De Prometeo nos hablan cuatro leyendas. Según la primera, lo amarraron al Cáucaso por haber dado a conocer a los hombres los secretos divinos, y los dioses enviaron numerosas águilas a devorar su hígado, en continua renovación.

De acuerdo con la segunda, Prometeo, deshecho por el dolor que le producían los picos desgarradores, se fue empotrando en la roca hasta llegar a fundirse con ella.

Conforme a la tercera, su traición paso al olvido con el correr de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas, lo olvidaron, el mismo se olvidó.

Con arreglo a la cuarta, todos se aburrían de esa historia absurda. Se aburrían los dioses, se aburrían las águilas y la herida se cerró de tedio.

Solo permaneció el inexplicable peñasco.

La leyenda pretende descifrar lo indescifrable.

Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrable. (Kafka 49)

En otros microrrelatos el mito de Prometeo se utiliza para criticar a la sociedad actual y sus formas de entretenimiento, como en “Prometeo de circo” de Ana María Shua:

¿Arte o entretenimiento? Si el buitre escarba hondamente con su pico en el hígado de Prometeo, ¿es arte o entretenimiento?

Es arte si es sangre verdadera el líquido que tiñe el pico del pájaro, si es sangre la que brota a borbotones y se derrama por el costado del cuerpo, si es sangre la que colorea de rojo las rocas a las que está maniatado el hombre. Pero si es una mezcla de glicerina con *ketchup*, es sólo entretenimiento, puro circo. Por supuesto, hay quien opina precisamente lo contrario.

Entretanto, como a esta distancia no es posible comprobarlo, habrá que limitarse a disfrutar del espectáculo. Hay funciones todos los días. (Shua, 2011 35)

Otra fuente para la referencia intertextual son aquellas obras que tienen una inspiración bíblica, a menudo también tamizados por la intención paródica; por ejemplo, “Adán y Eva” de Marco Denevi: “Recordando lo que él hizo con el amor de Dios, Adán siempre recelará del amor de Eva” (Denevi, citado en). Un texto de similares características y ya paródico desde el título es “Nunca segundas partes fueron buenas” de Juan Pedro Aparicio: “La hermana de Lázaro acudió de nuevo a Jesús. ‘Señor, mi hermano está triste’. Jesús interrogó a Lázaro. ‘Ya lo había resuelto, Señor, y ahora tengo que pasar de nuevo por el duro trance de morir’”. (Aparicio 2006 151)

En muchos microrrelatos se subvierte el modelo “a partir de la adopción de una lógica de inversión, en un gesto enunciativo desmitificador” (Fernández Pérez 147). Por ejemplo, en “Helena y Menelao” de Marco Denevi leemos lo siguiente: “Helena jamás volverá junto a Menelao. Un marido que para vengar su honor complica a tanta gente y a tantos dioses demuestra que tiene más amor propio que amor”. (citado en Fernández Pérez 147)

Otro ejemplo de intertextualidad son los microrrelatos basados en personajes literarios en los que en ocasiones se cambian los atributos que tradicionalmente tienen los caracteres. Proponemos como muestra el texto titulado “La Bella Durmiente del Bosque y el Príncipe” de Marco Denevi: “La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al Príncipe. Y cuando lo oye acercarse simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos” (citado en Fernández Pérez 147). En este microrrelato se advierte además otro de los rasgos del género, los finales sorprendentes y diferentes al texto del que parten.

Podemos citar además el relato “Don Quijote cuerdo” de Marco Denevi, donde se invierten los roles de cordura y locura atribuidos a los personajes cervantinos: “El único momento en que Sancho Panza no dudó de la cordura de don Quijote fue cuando lo nombraron (a él, a Sancho) gobernador de la ínsula Barataria” (citado en Lagmadovich 34). En el microrrelato de Kafka “La verdad sobre Sancho Panza”, el escritor presenta a Sancho Panza como el creador de su amo:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin. (Kafka 59) ’

Algunos microrrelatos inspirados en personajes literarios funden dos protagonistas en el mismo texto, como sucede con Cenicienta y Alicia en el microrrelato de José María Merino titulado “Ni colorín ni colorado”:

Cenicienta, que no era rencorosa, perdonó a la madrastra y a sus dos hijas y comenzó a recibirlas en Palacio. Las jóvenes no eran demasiado agraciadas, pero empezaron a tener mucha familiaridad con el príncipe, y pronto los tres se hacían bromas, jugueteaban. A partir de unos días de verano especialmente favorables al marasmo, ambas hermanas tenían con el príncipe una intimidad que despertaba murmuraciones entre la servidumbre. El otoño siguiente, la madrastra y sus hijas ya se habían instalado en Palacio. La madrastra acabó ejerciendo una dirección despótica de los asuntos domésticos. Tres años más tarde, la princesa Cenicienta hizo público su malestar y su propósito de divorciarse, lo que acarrió graves consecuencias políticas. Cuando le cortaron la cabeza al príncipe, Cenicienta hacía ya tiempo que vivía con su madrina, retirada en el País de las Maravillas. (Merino 60)

En ocasiones las referencias literarias intertextuales son múltiples, como sucede en el texto “Cien”, también de Merino, en el que conviven Augusto Monterroso, convertido en dinosaurio, con el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka: “Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. ‘Te noto mala cara’, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina” (citado en Raúl Brasca 45). En este caso conviven lo literario, las referencias míticas al dinosaurio y lo cotidiano, en el marco espacial de la cocina.

3.2. *La intertextualidad en los géneros literarios y a nivel formal*

Son muchos los microrrelatos cuya referencia explícita son otros géneros, como “Cuento de horror” de Juan José Arreola: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (citado en Lagmanovich 30). La presencia de lo onírico, la confusión entre realidad y sueño está presente en un buen número de microrrelatos, por ejemplo, “Lo maté en sueños” de Max Aub: “Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio” (Aub 2005 29). En este sentido, uno de los microrrelatos más famosos de la historia del género, “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, puede ser considerado como una de las obras de referencia del género, por el uso de las formas verbales, la inquietante presencia del dinosaurio y el valor connotativo de los adverbios, que lo convierte en un ejemplo de economía lingüística y poder de sugerencia: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. (Monterroso 2006 20)

En algunas ocasiones el final del microrrelato supone un quiebro sorpresivo y cambia las convenciones del género, como sucede con el policiaco en “El marido enamorado” de Juan Pedro Aparicio: “Al estudiar minuciosamente la posición del cadáver, y tras hacerle la autopsia, la policía científica llegó a una extraña conclusión. Su marido propiamente no se suicidó, señora –le dijeron–, sino que mató a quien se había propuesto acabar con usted ...”. (Aparicio, 2008 56)

Uno de los géneros preferidos de los escritores de microrrelatos es el fantástico. En muchos textos se produce la intrusión de un elemento inquietante y perturbador en la realidad, con la intención de cuestionar los parámetros con los que se mide la realidad. Se plantean cuestiones como la identidad, la realidad, la locura frente a la cordura, etc. El género fantástico, así pues, “se convierte en el instrumento ideal para satisfacer una de las máximas aspiraciones de los escritores de microrrelatos: reducir al máximo la extensión del texto”. (Andrés-Suárez 147)

Efectivamente, el fantástico ha sido muy cultivado por los autores de microrrelatos, en textos que potencian la ambigüedad y la “omisión de buen parte de la información que necesitamos para interpretar la historia que leemos” (Andrés-Suárez 107). Aparecen temas como el doble, el sueño, lo onírico. Un microrrelato de estas características es “La pluma” de Antonio Fernández Molina:

Había escrito varias hojas de papel cuando advirtió que desde hacía un rato la pluma escribía con tinta roja. Siguió adelante y un poco después aquella tinta le pareció sangre. Y era sangre en efecto. Pero continuó porque tenía ideas felices y las palabras fluían con naturalidad. Así siguió hasta redondear lo escrito al tiempo de acabársele la sangre a la pluma y caer muerta entre sus dedos. (citado en Andrés-Suárez 110)

Otro texto del mismo autor que explora el motivo del doble es “Otro”: “No soy yo pero sus conocidos me saludan en la calle. Como en su misma mesa. A la noche me acuesto en su cama. Su mujer no le es infiel. Realmente somos iguales y yo mismo podría confundirme”. (citado en Andrés-Suárez 113)

El tema de los miembros del cuerpo que adquieren vida propia está presente en algunos microrrelatos, entre los que podemos citar “La mano” de Gómez de la Serna, que es además un ejemplo de narratividad, puesto que muestra en unas líneas toda una compleja historia con narrador omnisciente, diferentes tipos de personajes (planos y redondos, individuales y colectivos), un marco espacio-temporal, saltos en el tiempo, estructura *in medias res* y un desarrollo y desenlace impecables y a la vez sorprendentes:

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había *mirado*, las había *visto*, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. Llenos de terror, acudieron la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos le agarraron un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano? Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: “Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. ‘He hecho justicia’”. (Gómez de la Serna 29)

La inconsistencia del cuerpo y su transformación están presentes en microrrelatos como “La mujer transparente” de Ángel Olgoso: “La mujer se desnuda, unta de miel todo su cuerpo con minuciosidad, se revuelca a conciencia en un montón de trigo dispuesto en el pajar, recoge parsimoniosamente los granos pegados a la piel, uno por uno, y elabora con ellos una sabrosa tarta que dará a comer al hombre cuando regrese”. (citado en Andrés-Suárez 120)

En otras ocasiones los textos aluden a los vampiros; así sucede en el relato “Anestesia” de Ángel Olgoso: “Aquel dentista de prestigio sintió un pánico irreprimible ante la presencia de su paciente. Era algo incongruente, inaudito en la historia de la práctica médica. El dentista sudaba, cabeceaba, le temblaban las manos. Sentado bajo la luz blanca, con la boca desmesuradamente abierta, húmeda, colmillada, pavorosa, el vampiro también temblaba”. (citado en Andrés-Suárez 125)

Otra modalidad de lo fantástico es la confusión entre lo humano y lo animal, como presenta Luis Mateo Díez en el microrrelato “El sueño”: “Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato” (Mateo Díez 89). Otro ejemplo de confusión entre lo humano y lo animal con un final sorpresivo es “El viajero” de Julia Otxoa: “El viajero no acaba de llegar. Sus familiares le esperan nerviosos. No se explican su tardanza. Se habían gastado una buena suma de dinero en la compra de aquella trampa y en adornarla con aquel pedazo de queso de la mejor calidad”. (Otxoa 94)

En algunos microrrelatos se produce la personificación de los objetos, lo que desconcierta y crea inquietud en el lector. Por ejemplo, “El cigarrillo” de Enrique Anderson Imbert, en el que leemos:

El nuevo cigarrero —flaco, astuto— lo miró burlonamente al venderle el atado. Juan entró en su cuarto, se tendió en la oscuridad y encendió en la boca un cigarrillo. Se sintió furiosamente chupado. No pudo resistir. El cigarro lo fue fumando con violencia; y lanzaba espantosas bocanadas de pedazos de hombre convertidos en humo. Encima de la cama el cuerpo se le fue desmoronando en ceniza, desde los pies, mientras la habitación se llenaba de
nubes violáceas. (Anderson Imbert 43)

El género de la leyenda ha sido recreado en muchos microrrelatos, que desde el título aluden de manera metaliteraria al mismo, y utilizan los rasgos temáticos y personajes de este discurso literario. Hemos seleccionado el texto “Leyenda” de José María Merino:

En aquel tiempo el dragón tenía forma, cuerpo escamoso, grandes alas, garras poderosas, fauces de infinitos colmillos por los que arrojaba fuego. Contra lo que se cuenta, ninguno de los caballeros predestinados para abatirlo lo consiguió, y todos cayeron intentándolo. Aquel dragón murió de viejo. Se han sucedido los dragones cada vez más informes, menos reconocibles en su aspecto externo, y muchos caballeros han muerto luchando contra ellos, pero todos los dragones mueren de viejos. Sin embargo, las estrellas siguen marcando el nacimiento de aquellos que nacen con el deseo de matar al dragón. Tú eres uno de ellos. (Merino 2006 44)

En este microrrelato, de sorprendente y abrupto final, se adoptan elementos de las leyendas pero se invierte la resolución que dominaba las leyendas clásicas con la muerte del dragón a manos del héroe, que muere de viejo mientras que nosotros, ese “yo” dirigido al lector, perecemos en el intento de destruir a las fuerzas del mal.

La fábula y el bestiario son dos géneros recuperados por los escritores de microrrelatos. A menudo tienen un final inesperado y cambian los roles atribuidos a los animales en los textos clásicos. Proponemos algunos ejemplos ilustrativos: “La hormiga escritora” de David Lagmanovich: “Si una hormiga resultará escritora, ¿qué podría escribir sino minificción?” (Lagmanovich 21), así como “Fabulilla” de Kafka, en donde se reformula el género de manera brillante desde el punto de vista narrativo:

¡Ay! —decía el ratón— El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.- Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha - dijo el gato, y se lo comió. (Kafka 20)

En este grupo de microrrelatos que remiten a las fábulas citamos un texto de Gómez de la Serna en el que el autor recrea el origen de las hormigas y a la vez reivindica

valores como “la absurdidad y la rebeldía, frente al orden y la disciplina” (Hernández Hernández 207):

Las hormigas fueron un pueblo de sabios que llegaron a la superhombría. Al principio eran del tamaño de los hombres y eran ultravertebradas. Pero tanto se ordenaron, se disciplinaron y regularon perfectamente su vida que se volvieron un pueblo pequeño y rutinario. La muerte de la absurdidad, de la rebeldía, de la negación arbitraria, de la pereza extraordinaria y del exceso entusiasta las disminuyó hasta ser ese pueblo visto al microscopio que son. (Gómez de la Serna, citado en Hernández Hernández 207)

Algunos microrrelatos se basan en modismos, refranes o colocaciones lingüísticas y se caracterizan por la agudeza e ingenio, como si de greguerías se tratase. Un texto que ejemplifica estos rasgos es “Lengua de víbora” de Jaime Valdivieso: “No tuvo que apretar el gatillo: bastó que lo forzara a morderse la lengua”. (citado en Epple 19)

En otras ocasiones se recrean de forma irónica temas tratados en la literatura como la venganza reparadora de la honra ultrajada, como en el conciso texto de Max Aub “La uña”:

El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de la pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña. (Aub, 1972 36)

Muchos microrrelatos responden al esquema narrativo característico de los cuentos tradicionales y su fórmula del “había una vez”, como el siguiente de Augusto Monterroso titulado “El rayo que cayó dos veces en el mismo sitio”: “Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera vez había hecho suficiente daño, que no era necesario, y se deprimió mucho” (Monterroso, 1997 41). En este caso, además de la intención paródica se cambia levemente la fórmula narrativa, al sustituir el imperfecto canónico por el indefinido.

3.3. *El humor y la parodia*

Son numerosos los microrrelatos que se basan en la comicidad. En muchas ocasiones esta procede de la introducción de lo insólito o incluso lo absurdo en la vida cotidiana, como sucede en “Deudas” de Carmela Greciet:

Apurada por las deudas, mi madre vendió al vecino de al lado los 25 m2 de nuestro salón. El día que vinieron a poner el tabique, mi hermana y yo, hipnotizadas por las obras de albañilería, nos quedamos de este lado y ahora vivimos con un señor muy raro que no nos habla, pero nos deja ver todo el rato la televisión. A ella nos la cruzamos a veces en el descansillo. Parece más contenta y viste mucho mejor. (citado en Valls 57)

A veces la comicidad tiene un sentido metalingüístico, como en “Naufragio” de Ana María Shua:

¡Arriad el foque!, ordena el capitán. ¡Arriad el foque!, repite el segundo. ¡Orzad a estribor!, grita el capitán. ¡Orzad a estribor!, repite el segundo. ¡Cuidado con el bauprés!, grita el capitán. ¡El bauprés!, repite el segundo. ¡Abatid el palo de mesana!, grita el capitán. ¡El palo de mesana!, repite el segundo. Entretanto, la tormenta arrecia y los marineros corremos de un lado a otro de la cubierta, desconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio. (Shua, 2009 40)

La comicidad adopta en ocasiones un tono de humor negro que “requiere una dosis equilibrada de ironía y sarcasmo y suele estar acompañado de la provocación y de la subversión” (Andres-Suárez 122). Un microrrelato de estas características es “El suicida” de José M^a Peña Vázquez: “A la altura del sexto piso se angustió: había dejado el gas abierto” (citado en Lagmanovich 45). Otro ejemplo es “Un crimen” de Luis Mateo Díez, en donde el humor se basa en el equívoco y tiñe de tragedia una anécdota, al desplazar el crimen de una mosca a un ser humano, una mujer: “Bajo la luz del flexo la mosca se quedó quieta. Alargué con cuidado el dedo índice de la mano derecha. Poco antes de aplastarla se oyó un grito, después el golpe seco del cuerpo que caía. Enseguida llamaron a la puerta de mi habitación.

–La he matado– dijo mi vecino. –Yo también –musité para mí sin comprenderle– “. (Mateo Díez 54)

La carcajada se convierte también en mueca de horror para el lector en el microrrelato “El despistado” de José María Merino:

El avión ha aterrizado, han parado los motores, ya se apagó la señal que obligaba a usar el cinturón. Sin embargo, nadie se levanta. No comprendo cómo los demás no tienen ganas de abandonar este sitio después de haber experimentado el horroroso vuelo, los ruidos extraños, la explosión, el humo espeso, el terrible zarandeo. Me levanto yo, abro el maletero, saco mi cartera, mi abrigo. Acabo de descubrir que todos me están mirando. De repente me señalan y se echan a reír con una carcajada extraña, una carcajada que parece llena de dolor, y aquí estoy yo con la cartera en una mano y el abrigo en la otra, sin enterarme de lo que sucede. (Merino 50)

Lo grotesco como tema es el centro del relato “Desfile” de Julia Otxoa: “Todos ellos calzaban zapatos distintos a los de su talla. A unos les venían demasiado pequeños y a otros demasiado grandes. Debido a ello la mayor parte cojeaba o avanzaba con gran dificultad. Así las cosas, el desfile conmemorativo de la victoria en el que participaban resultaba grotesco” (Shua, 2004 73). En este microrrelato lo grotesco está al servicio de la crítica social.

Muy relacionados con el humor se encuentran la parodia y el gesto desmitificador: “El narrador de microcuentos prefiere incorporarse a la tradición desde la a periferia, interpelando el canon desde una postura crítica y lúdica” (Fernández Pérez 148), como es el caso del microrrelato “El pene de Polifemo” de Javier Tomeo:

Me llamo Polifemo. Posiblemente hayan oído hablar de mí. Soy un cíclope gigantesco y sólo tengo un ojo en mitad de la frente, pero mi vista es prodigiosa y desde la cima de una montaña siciliana puedo distinguir cómo galopan los jinetes africanos al otro lado del mar. No protesto, pues, por tener un solo ojo. Lo que más me fastidia es no poder yacer con la bella Galatea, de la que estoy locamente enamorado, por culpa de mi descomunal pene, excesivo para cualquier hija nacida de mujer. (Tomeo 50)

Otro ejemplo en el que la referencia intertextual se sitúa en el nivel de la ironía y la parodia es “Polvo enamorado” de Juan Pedro Aparicio, cuyo título recuerda al último verso del soneto quevediano “Amor constante más allá de la muerte” y “en el que los

tradicionales Eros y Thanatos se funden, con sus guiños intertextuales” (Celma Valero 82). El microrrelato es el siguiente: “No les habían dejado mantener relaciones. y el único día en que viajaban juntos murieron en el accidente. Los incineraron. A la salida del funeral hubo una fuerte discusión entre las familia. Las ánforas saltaron de las manos, cayeron al suelo, se derramaron las cenizas y ya no hubo forma de saber cuáles eran las de uno y cuáles las de otra”. (citado en Celma Valero 82)

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos destacado cómo la intertextualidad es uno de los elementos esenciales del género del microrrelato. En primer lugar, se dirige a un lector activo, que con sus referencias culturales y literarias debe “rellenar” los vacíos de significado. Además, se relaciona con otras formas literarias (poema, aforismo, cuento breve, greguería, etc.) y contiene a menudo alusiones temáticas y literarias, bien a textos anteriores (mitos, textos bíblicos, personajes literarios o históricos) o bien a géneros (leyenda, fábula, fantástico, policiaco, etc.) y formas narrativas características de dichos géneros.

En ocasiones las referencias intertextuales a los discursos de origen aportan una visión irónica y desmitificadora del original, de modo que el lector reinterpreta la tradición o la observa desde otro punto de vista, con lo que enriquece el discurso original y lo llena de matices.

En definitiva, además de los rasgos definitorios del microrrelato señalados por la crítica (brevedad y elipsis, narratividad, lector activo, densidad narrativa, humor e ironía), consideramos la intertextualidad en sus diferentes manifestaciones como uno de los elementos esenciales de este género sorprendente, proteico, versátil e híbrido. El escritor, como el protagonista de *El Aleph* de Borges, concibe microrrelatos y desde apenas unas líneas contempla un mundo infinito y abierto: el de la literatura.

5. Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Anderson Imbert, Enrique. *El gato de Cheshire. Cuentos*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- Aub. Max. *La uña y otras narraciones*. Barcelona: Picazo, 1972.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares*. Barcelona: Thule, 2005.
- Aparicio, Juan Pedro. *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Aparicio, Juan Pedro *El juego del diábolito*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Araújo, Alberto, José Augusto Ribeiro, y Fernando Azevedo. "Prometeo, de Franz Kafka. Un abordaje mitocrítico". *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences* 39 (1) (2017): 91-99.
- Bermejo Rodríguez, Laura. *La figura de Narciso en microrrelatos hispanos. Trabajo de fin de grado*. Universidad de Valladolid, 2017. Fecha de acceso: 23/08/2018.
- Brasca, Raúl, ed. *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Instituto movilizador de fondos cooperativos, 1996.
- Bustamante Valbuena, Leticia. “La contaminación como recurso creativo en el microrrelato”. *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Eds. Eva

- Álvarez Ramos y María Martínez Deyros. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2016. 151-168.
- Celma Valero, Pilar. "Nuevos espacios narrativos en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio". *Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 76-84.
- Epple, Juan Armando. *Cien microcuentos chilenos*. Providencia: Cuarto propio, 2002.
- Fernández Pérez, José Luis. "Hacia la conformación de una matriz genérica para el minicuento hispanoamericano". *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2010. 121-154.
- Fernández Urtasun, Rosa. "Reescrituras del mito en los microcuentos". *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012. 75-90.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Caprichos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- Gómez Trueba, Teresa. "Microrrelatos en red, redes de microrrelatos". *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Eds. Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2016. 133-150.
- Hernández Hernández, Darío. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Universidad de la Laguna: Servicio de Publicaciones, 2013.
- Kafka, Franz. *La muralla china y otros relatos*. Madrid: Alianza, 1999.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, v. 1. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Mateo Díez, Luis. *Los males menores*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Merino, José María. *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y otras fábulas*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Otxoa, Julia. *Un extraño envío*. Palencia: Menoscuarto, 2016.
- Navarro Romero, Rosa María. "El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua". *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (2013): 249-269.
- Pinton, Giulia. *El microrrelato hispánico y la tradición clásica. Trabajo de graduación*. Universidad de Padua, 2017. Fecha de acceso: 3/09/2018.
- Pujante Cascales, Basilio. "Microrrelato: la otra intertextualidad". *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato: actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008. Coord. Salvador Montesa Peydró. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009. 503-514.
- Roas, David, ed. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- Roas, David. "Pragmática del microrrelato; el lector ante la hiperbrevedad". *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert 2012. 53-64.
- Rojo, Violeta. "El minicuento, ese (de)generado". *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2010. 241-254.

Shua, Ana María. *Temporada de fantasmas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

Shua, Ana María. *Cazadores de letras. Minificciones reunidas*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

Shua, Ana María. *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Tomeo, Javier. *El fin de los dinosaurios*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.

Valls, Fernando, ed. *Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto, 2012.