



## Cuestiones de microbiología literaria Literary microbiology issues

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

Rosa María NAVARRO  
*Universidad Alfonso X el Sabio*  
mail: [rnavarom@uax.es](mailto:rnavarom@uax.es)  
ID ORCID: [orcid.org/0000-0001-9172-8993](https://orcid.org/0000-0001-9172-8993)

**Directora**  
Ana Calvo Revilla

**Editor adjunto**  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
**Marzo 2017**  
Artículo aceptado:  
**Mayo 2017**

**Número 1, pp. 13-25**  
**DOI:**

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n1a2>

**ISSN: 2530-8297**



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

### RESUMEN

Entre los rasgos temáticos y pragmáticos de la microficción, junto a la intertextualidad, el juego lingüístico, lo fantástico o la parodia, la metafiction, relacionada casi siempre con la ironía y el humor, aparece frecuentemente como estrategia narrativa. El microrrelato es un género que reflexiona sobre sí mismo, sobre la literatura en general y la ficcionalidad del mundo. Aborda cuestiones tales como las clasificaciones genéricas, los procesos de creación y recepción y las limitaciones del lenguaje. Tiende a mostrar sus técnicas y mecanismos de composición a través de la propia narración, poniendo ante los ojos del lector los elementos que forman parte del proceso creativo. Además, cuestiona los códigos tradicionales y la oposición entre realidad y ficción. La estrategia metanarrativa busca un lector que sea capaz de contribuir al relato, que comparta las reflexiones del narrador y que desentrañe la pluralidad significativa del texto.

**PALABRAS CLAVE:** microficción,  
lector activo, metafiction.

### ABSTRACT

Among the thematic and pragmatic features of microfiction, along with intertextuality, linguistic play, fantasy or parody, metafiction, almost always related to irony and humor, frequently appears as a narrative strategy. The microtale is a genre that reflects on itself, on the literature in general and the fictionality of the world. It addresses issues such as generic classifications, creation and reception processes, and language limitations. It tends to show its techniques and mechanisms of composition through the narration itself and shows the reader the elements that are part of the creative process. Besides, it questions traditional codes and the opposition between reality and fiction. Metanarrative strategy seeks a reader who is able to contribute to the story, who shares the narrator's reflections and understands the meaningful plurality of the text.

**KEYWORDS:** microfiction, active reader, metafiction.

## 1. Pandemia<sup>1</sup>

En la década de los 80 del pasado siglo saltaron las alertas: un nuevo microbio narrativo estaba infectando a la población literaria española sin remedio. Las primeras investigaciones hablaban de mutaciones genéricas que daban como resultado organismos híbridos, seres que tenían que ver con el aforismo o la poesía, y que no pertenecían a una especie determinada. Otros expertos se empeñaban en negar los hechos y achacaban las nuevas anatomías a una simple desnutrición del cuento, al efecto de una dieta hipocalórica en el género clásico. Sin embargo, el número de contagiados iba en aumento y algunos testimonios empezaron a hablar de “Plaga”:

En poco tiempo, la casa se le llenó de microrrelatos. Se multiplicaban incesantemente, y empezaron a ser muy dañinos en la biblioteca. Ni trampas ni venenos pudieron exterminarlos, y tuvo que trasladarse a otra vivienda. Ahora cree que sus libros están a salvo, sin saber que miles de microrrelatos están rodeando la casa y que nada podrá evitar la invasión. (Merino, 228)

Esta escalofriante declaración es solo una de las miles de noticias que empezaron a sembrar el pánico entre la población. Los científicos se pusieron manos a la obra y rastrearon el origen de la infección: se descubrieron brotes de la bacteria ya en la época del Modernismo y las vanguardias. Los primeros estudios demostraron que Borges, Ramón Gómez de la Serna o Ana María Matute, entre otros muchos, ya presentaban síntomas. Mientras tanto, en Hispanoamérica ya se hablaba de pandemia, y los investigadores de allá nos enviaban informes alertando de que era algo imparable: absurdo buscar antídoto. Había un nuevo microorganismo entre nosotros y estaba dispuesto a quedarse. Los infectados más graves fueron, por citar algunos, Ana María Shua, Andrés Neuman, Juan Pedro Aparicio o Raúl Brasca. Se optó por no ponerlos en cuarentena.

Dada la situación, se organizaron congresos, las editoriales empezaron a publicar estudios y a cazar muestras, los teóricos se interesaron, los estudiantes sintieron curiosidad, y el virus llegó a las aulas. Por si eso fuera poco, se descubrió que se propagaba muy bien por internet, y comenzaron a surgir concursos donde se exhibían todo tipo de ejemplares.

En un principio, biólogos, teóricos, escritores y, en fin, todos los damnificados, no se pusieron de acuerdo en cómo bautizar a la criatura (pigmeo, cuentículo, anticuento, textículo, etc.), pero los síntomas estaban claros: en un pequeño espasmo, en apenas unas líneas, brotaba una narración de lenguaje preciso que, en muchas ocasiones, estaba marcada por episodios de ironía y humor. Observando bajo el microscopio, se podía ver que las células ocultas se multiplican irremediamente y daban lugar a lo que después se conoció como el síndrome de la elipsis. Además, se advertían ciclos de intertextualidad y reescritura, erupciones fantásticas y fiebres paródicas. Con el tiempo,

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA, de Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

no solo se hablaba del reducido volumen de la especie, sino también de una muy significativa pérdida de descripciones y diálogos y de una clara sintetización de los elementos del texto.

Las autoridades, por cuestiones de prevención, publicaron pautas para identificarlos. Entre ellas, señalaron la importancia de fijarse bien en el título y en los finales, casi siempre sorprendentes y enigmáticos, adictivos y enloquecedores hasta el punto de provocar la relectura compulsiva. Pero fue inútil: en poco tiempo fuimos testigos de la consolidación de la nueva especie. Bautizado por fin como microrrelato, el nuevo género alteró las jerarquías establecidas y, capitaneadas por un pequeño dinosaurio, esas inconmensurables criaturas consiguieron, entre otras cosas, la emancipación de Penélope y Cenicienta, que los vampiros fueran al dentista, que Houdini cambiara el truco por la pluma y que Lázaro muriera para siempre.

## 2. Reconocimiento

Durante los primeros años de la propagación pocos científicos se ocuparon del virus. Fueron fundamentales los estudios de Lauro Zavala, David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez y Francisca Noguero, entre otros. Sin embargo, la crítica tardó un tiempo en fijarse en esta criatura y, quizá por eso, los propios portadores de la enfermedad fueron valientes y se atrevieron a confesar públicamente lo que les estaba sucediendo. El ejemplo más claro se dio en IV Congreso Internacional de Minificción celebrado en Neuchâtel en 2006, donde una serie de escritores hablaron sobre el género. Sus testimonios quedaron recogidos en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (2008). Algunas de las teorías expuestas por los escritores son bastante interesantes: Juan Pedro Aparicio habla de una *Poética cuántica* en la que lo implícito, la materia oscura, es fundamental. Su teoría se basa en la elipsis: “El cuántico más pequeño es el que contiene la materia oscura más grande” (Aparicio 493). Otra autora que teoriza sobre el género es Julia Otxoa, que señala el ejercicio metaliterario del Quijote como una innovación que representa “los procesos internos de creación ficcional, presentando ante los ojos del lector todos los elementos textuales, sintácticos y temáticos utilizados en el proceso creativo” (Otxoa 563).

El microrrelato es un género que se ha dado mucho a la reflexión, no solo literaria. Irene Andres-Suárez distinguió, al hablar de formas fronterizas, dos categorías principales. Por un lado, los microtextos de naturaleza teatral o minipiezas teatrales de naturaleza narrativa y, por otro, los microtextos en los que el discurso narrativo interactúa con el discurso argumentativo. Con el primer tipo se refiere a textos breves que, aunque presentan forma teatral, han sido concebidos para la lectura y no para la representación. En el segundo grupo tenemos los microtextos de naturaleza ensayística. Al hablar de ellos, Andres-Suárez se refiere a una variedad discursiva mestiza que tiene un carácter especulativo sobre una idea, pero que no renuncia del todo a la narración. Encontramos ya esta modalidad en algunos microtextos de Ramón Gómez de la Serna “en los que el discurso descriptivo-argumentativo no solo influye en la configuración ficcional, sino que se interfiere claramente en el discurso narrativo” (Andres-Suárez 2010, 157). Como ejemplo, la autora señala a José María Merino porque “incorpora a menudo elementos formales y expresivos propios de la prosa de ideas, incluso del debate, porque, según sus propias declaraciones, el relato hiperbreve se adapta muy bien a la exposición de una teoría” (Andres-Suárez 2010, 158). En *La glorieta de los fugitivos* (2007) el autor incluye su aportación al IV Congreso Internacional de Minificción antes citado, una poética del género en veinticinco pasos, titulada “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)”. En estos textos, protagonizados por el profesor Souto, el autor

reflexiona sobre el origen del género, sus limitaciones, características y demás problemática.

Son muchos los escritores de microficción que han desarrollado su poética del género, bien en forma de decálogo, de miniensayo o de en artículo científico. Pero lo que más nos interesa, en esta ocasión, es detenernos en los ejemplos en los que la teoría literaria aparece diseminada en los textos ficcionales, es decir, al análisis de los ejemplos autorreferenciales, entendidos como aquellos en los que se inserta, en el propio relato, las reflexiones acerca del texto.

### 3. Exhibición

La metaficción es una técnica muy utilizada en el microrrelato, entre otras cosas, porque está muy ligada a la ironía, al humor y a la intertextualidad. En este trabajo hablaremos de metaficción, metanarración y metaliteratura, pero no nos centraremos en la intertextualidad. El objeto de estudio son los textos que hablan de sí mismos, es decir, los relatos que reflexionan sobre su propia condición, que se miran a sí mismos y muestran su estructura y funcionamiento. No nos detendremos en aquellos que dialogan con otras obras literarias o que remiten a ellas; con esto estaríamos hablando de intertextualidad, concepto que entendemos como José Enrique Martínez Fernández:

Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*. La intertextualidad (externa) será *endoliteraria* o *exoliteraria* según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas o no). (Martínez 81)

El concepto fue acuñado por Julia Kristeva partiendo de las teorías sobre el enunciado dialógico o polifónico de Batjín. En su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, publicado en 1967<sup>2</sup>, Kristeva propone el texto literario como texto abierto a otros textos, con carácter dinámico, un texto que no es autónomo ni único. A partir de Kristeva el concepto evolucionó y sufrió muchas reelaboraciones, ampliando o limitando su significado e, incluso, originando nuevos términos. Una de las aportaciones más influyentes es la de Genette (1989) que habla de transtextualidad o transcendencia textual del texto y establece cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Para el concepto de intertextualidad parte de las teorías de Julia Kristeva y la define como “[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10). Desde su punto de vista, la forma más rotunda y literal de la intertextualidad es la cita; en forma menos explícita es el plagio (o copia literal); y menos explícita aún sería la alusión. Así que la intertextualidad es la relación más precisa de un texto con otros y, además, ocupa el campo más amplio de la transtextualidad.

---

<sup>2</sup> Se publicó el artículo en la revista *Critique*, pero dos años más tarde lo incluyó en su obra *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.

Con respecto al término metarrelato, Tomás Albaladejo lo define como “el relato en el que el relatar es relatado, es decir, el relato del relato” (Albaladejo 23). Sin embargo, señala que no es metaficción todo metarrelato, ya que esta es “la ficción dentro de la cual hay, como objeto de relato, otra ficción”. Albaladejo advierte que, además, la metaficción “también puede ser entendida, sobre todo en el ámbito anglosajón, en el sentido de una reflexión sobre la narración ficcional y sus técnicas que es llevada a cabo en la propia narración, además de una reflexión sobre la ficcionalidad del mundo” (Albaladejo 23). Esta acepción es de la que partimos en nuestro trabajo, de la metaficción como “ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición” (Lodge 304). Además, nos interesan los textos en los que se incluye al lector en la reflexión literaria, es decir, los casos de metanarratividad, definida por Eco como la “reflexión que el texto hace sobre sí mismo y la propia naturaleza, o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta sus reflexiones” (Eco 2005, 224).

#### 4. Científicos y literarios

Dos de los autores más destacados en la elaboración de una poética del género a través de textos ficcionales son José María Merino y Ana María Shua<sup>3</sup>. El primero, a través de su ensayo “La glorieta miniatura”, mencionado anteriormente, nos presenta una poética del género. La mayoría de los textos están protagonizados por el profesor Souto, investigador que ha dedicado más de veinticinco años a observar estos pequeños ejemplares. El resultado de su trabajo “alcanza la suma de diez mil y uno caracteres (con espacios), es decir ¡casi siete folios completos!” (Merino 206). Los veinticinco textos que componen su glorieta no son microrrelatos, ya que casi todos carecen de la característica de la narratividad. Según Andres-Suárez, solo tres son textos narrativos, en los demás “no hay resto de sustancia narrativa ni tampoco hay un sujeto actor, ni una acción, ni un cambio de situación o de tiempo; por lo tanto, estamos en presencia de un microensayo puro” (Andres-Suárez 2010, 161). En el caso de Ana María Shua sí encontramos numerosos casos de microrrelatos puros metaficcionales. En realidad, toda su microficción supone una reflexión constante en torno al microrrelato y a la literatura en general, sobre todo a partir de *Casa de geishas* (1992), obra en la que la experimentación lleva a la autora a cuestionarse aspectos relacionados con la literatura, el género y el propio acto de escribir. De hecho, el primer texto de este libro, titulado “El reclutamiento”, intenta explicar cómo se organiza un libro de microficciones. Los textos son las mujeres que van a habitar la casa y, aunque todas parecen diferentes, no son elegidas al azar, sino que “la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan” (Shua 2009, 263). Shua muestra una preocupación constante por las cuestiones del género, por su descripción y sus límites y por la problemática que, en algunas ocasiones, representa el hecho de pertenecer a una u otra categoría:

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga o de un golpe en la cabeza. En un

---

<sup>3</sup> Para citar los textos de Ana María Shua seguiremos la edición de su microficción reunida, *Cazadores de letras* (2009), exceptuando los que pertenecen a *Fenómenos de Circo* (2011), que no se encuentran recogidos en dicha edición.

cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novella existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente a una sensación extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito. (Shua 2009, 411)

Efectivamente, en el mundo literario la publicación depende en muchas ocasiones no de la calidad literaria, sino del género al que pertenece la obra. Javier Tomeo confiesa que sabía que sus *Historias Mínimas* no iban a ser publicadas porque en España dominaba, por aquel entonces, el realismo social:

Los principales editores del país consideraban entonces que cualquier otro tipo de literatura era una frivolidad literaria imperdonable, es decir, una deserción al sacrosanto compromiso social que entendía que la literatura, concretamente la novela, debía ser un instrumento de acoso y derribo de la dictadura [...] Y menos aún podía sospechar, en unos años dominados por el realismo a ultranza, que aquellos minúsculos y extraños latidos literarios podían un día ser agrupados y publicados en un solo libro, traducidos a otros idiomas e incluso representados. (Tomeo 2008, 587-88)

El microrrelato, al principio, era eso que no era cuento ni poema, que podía ser aforismo, que a lo mejor era un chiste. O, mejor, un *naufragio literario*, como el del “Robinson desafortunado” de Ana María Shua, que no encuentra en la orilla materiales adecuados para construir una novela y tiene que conformarse con “estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario” (Shua 2009, 450). Por su parte, José María Merino señala también la desorientación inicial de muchos al entrar en el terreno de la microficción, pues “los relatos diminutos no les permiten ver el inmenso bosque de la ficción pequeñísima” (Merino 204). El poder de la palabra es inmenso y parece que, hasta que no se llegó a un acuerdo sobre el nombre del género, no se consolidó como tal. En “Discusión científica” encontramos una reflexión sobre el caos terminológico alrededor del microrrelato:

Es un virus, dice uno. Es una clara, evidente bacteria, afirma otro, con más títulos. Llamémoslo microorganismo, propone, conciliador, un tercero. En todo caso no hay dudas de que se trata de un microorganismo pequeño pero bien formado, con características capaces de enloquecer a cualquier científico. En este momento está haciendo un estriptís. (Shua 2009, 389)

Como muestra el texto, lo importante, más allá de la nomenclatura, es que es un género bien formado que, en este momento, está ante nuestros ojos. José María Merino también se plantea desde el punto de vista científico los tipos de ficciones que podemos encontrar y, al igual que en el texto anterior, pone de manifiesto que, en ese mismo momento, nos encontramos ante uno de esos ejemplares: “Un minicuento podría brotar incluso de este mismo texto, si es que no ha brotado ya” (Merino 213). Una de las

cuestiones que más se ha discutido en torno al microrrelato es la de la extensión. En nuestra opinión, la extensión, la mayor o menor brevedad del microrrelato, no es tan significativa como la elipsis o la concisión. De hecho, la extensión es una consecuencia de la elipsis, que sí es fundamental en el género. A esta cuestión hace referencia Shua en “Los Freaks”, poniendo en tela de juicio los límites que algunos críticos y lectores imponían al género: “Yo misma me hamaco con violencia en las palabras y escucho al lector suspirar con alivio cuando evito por milímetros, en cada envío, ser arrojada fuera del límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género” (Shua 2011, 91). La brevedad no lo es todo, “el microcuento más largo y el cuento literario más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir incluso a los especialistas” (Merino 207). El microrrelato es breve porque así lo exige su estructura referencial: “La brevedad está en función de la intencionalidad del autor, del propósito que persigue, y de sus contenidos referenciales, de su estructura de conjunto referencial” (Rodríguez Pequeño, 121). Entra en juego pues el propósito del autor, que seguirá una serie de operaciones poéticas en las que, antes de la plasmación textual, elegirá el género. La importancia de la competencia del autor en la elección del género, de su intencionalidad y del proceso de creación, frente a las limitaciones de los rasgos discursivos y formales queda patente en el texto “Enanismo”:

Como bien lo saben los empresarios circenses, el tamaño no es un destino sino una elección. Cualquier persona adulta puede convertirse en un enano siguiendo una serie de instrucciones sencillas que exigen, eso sí, una alta concentración. Por ejemplo, este minúsculo hombrecillo que ven ustedes aquí fue hasta hace dos meses un robusto mocetón de un metro ochenta y dos centímetros de altura y noventa y un kilos de peso. Por ejemplo, este microrrelato que está usted leyendo, fue hasta ayer mismo una novela de seiscientos veintiocho páginas. (Shua 2011, 22)

El microrrelato no es un cuento que se ha quedado corto, y la autora lo tiene claro cuando afirma: “Y no, como uno, como yo misma, una escritora que precisa de su bruta voluntad (voy a escribir), afincada en un tiempo ahora voy a escribir) y enfocada. Incluso, en un género en particular (ahora voy a escribir una minificción, carajo). (Shua 2008, 583). Pero no todo lo breve es microrrelato, y el profesor Souto lo advierte claramente: “Ojo, entre las formas de la ficción brevísima hay algunas carnívoras [...] solo se las puede identificar desde la experiencia” (Merino, 212). Ana María Shua duda, se plantea si lo que ella escribe está o no dentro de los límites establecidos:

La proliferación de espectáculos que se dan el nombre de circenses y son sin embargo muy distintos del circo clásico ha obligado a la pregunta por los límites. Si la destreza de acróbatas y trapeceistas está en función de un número operístico o teatral, si la emoción de la ficción supera a la emoción real, ¿es esto un circo o no lo es?, me pregunto, mirándome al espejo. (Shua 2011, 152)

En “Quién fue” el problema de los géneros se presenta a través de un detective desesperado porque está acostumbrado a los rasgos de la novela policiaca, mucho más definidos que los del cuento fantástico: “el género policial al que está habituado tampoco es realista, pero tiene reglas más precisas”. (Shua 2011, 35).

En *Botánica del Caos* (2000), Shua nos sitúa desde el título en un escenario analítico, dispuesta a llevar al lector a observar y examinar esos pequeños ejemplares que brotan en el mundo literario. El libro se abre con una “Introducción al Caos”, firmada por Hermes Linneus, *El Clasificador*. Este nombre encierra una oposición cargada de significado: el contraste entre el mundo de la literatura y de la ciencia. Hermes, en la literatura griega, es el dios mensajero, el dios de los viajeros, los ladrones y los mentirosos. De Hermes, además, procede la palabra *hermenéutica* para referirse al arte de interpretar los textos. Por el contrario, Linneus alude a Carl Nilsson Linnæus, científico sueco considerado el padre de la taxonomía, ya que desarrolló el sistema de nomenclatura binomial para clasificar a los seres vivos. Este sistema consistía en nombrar primero el género y después la especie. Por tanto, a través de ese *Clasificador*, empeñado en ordenar el caos y catalogar las especies, la autora habla del lenguaje, del problema del género, de la necesidad de clasificar y, además, pone sobre la mesa la existencia y la función de la figura autorial (Siles 2007). A través de esa oposición entre la botánica, entendida como la ciencia que estudia la estructura, las características, las propiedades y las relaciones de los vegetales, y el desorden y la confusión de las especies, formula ya una poética del universo literario. Para la autora “Ningún texto teórico puede expresar con más precisión mi poética en el caso de las minificciones” (Shua 2008, 586):

La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos.

El lenguaje nos consuela con la falsa, platónica certeza de una Mesa que representa todas las mesas, un concepto de Hombre que antecede a los múltiples hombres. En la realidad multiforme y heteróclita solo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes.

Cuando un niño dibuja por primera vez una cosa que nunca vio pero que significa todas las cosas, ha conseguido escapar a la verdad, se ha tapado los ojos para siempre con las convenciones de su cultura y sale del caos, que es también el Paraíso, para entrar al mundo creado.

La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo.

En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro.

Hermes Linneus

*El Clasificador*. (Shua 2009, 487)

El caos y el orden conviven, y es el lenguaje el encargado de estructurar esa anarquía, porque “las minificciones existen en una vida previa a la letra” (Shua 2008, 582). Pero existe también una desconfianza en el lenguaje, pues los significados cambian, se transforman y alteran las jerarquías. De hecho, el mismísimo profesor Souto, lingüista y semiótico, es víctima de un delirio al no ser “capaz de encontrar en las palabras otro significado que su mero sonido” (Merino 195). El autor no crea, cosecha. Su labor es suprimir, talar: “solo el talento del jardinero, que también debe



saber lo suyo de biología, permite que encontremos un minicuento nuevo y sorprendente” (Merino 215). El autor es un jardinero cuya misión es podar y recortar lo que sobra, lo que no permite ver la esencia: “Para el vigoroso crecimiento del cuento minúsculo es muy conveniente el arte de la poda: hay jardineros enloquecidos que sueñan con conseguir un minicuento que no precise texto, ni título” (Merino 208). Y es en ese proceso de quitar la hojarasca donde se encuentran estos “Ejemplares raros”, a los que hay que darles unos cuidados específicos, puesto que sufren una transformación que resulta una metáfora del género:

Se les frota el cuerpo con agua de Alibur para que caigan las costras falsas dejando las llagas al descubierto. Se aplica sobre ellas una pomada antiséptica.

En la mayor parte de los casos, cicatrizan bien. Sólo en algunos pacientes las llagas siguen abiertas y toman un color terroso. Se las cubre, entonces, con un emplasto de algas marinas.

En la mayor parte de los casos se cierran sin dejar marcas al cabo de unos días. Sólo en algunos pacientes las llagas se inflaman y surgen unas raicillas blancas, móviles, que podrían confundirse con larvas. Su movimiento, sin embargo, se debe sólo a la velocidad con la que crecen. Se las rocía con abundante alcohol y se cubren con una gasa limpia y seca.

En la mayor parte de los casos los brotes mueren y las heridas cierran definitivamente. Sólo en algunos pacientes estas raicillas, ramificadas, profundamente hundidas, desarrollan una planta de hojas grandes, color ámbar, aterciopeladas, con gruesas nervaduras, que resultan deliciosas en la ensalada. (Shua 2009, 575)

El género es hibridación, es cambio, variación: “Lo más sorprendente del jardín de los microrrelatos es cómo son capaces de polinizarse, o diseminar sus esporas, para conseguir infinitas hibridaciones” (Merino 214). Ana María Shua opina que en la creación literaria conviven la tradición y la experiencia. La tradición será la que marque la estructura, bien para respetarla, bien para dismantelarla. Y, puesto que solo se puede escribir sobre lo que se conoce, la experiencia es fundamental. Por tanto, la autora piensa que para el creador no existe lo exótico, que apenas se puede crear nada, porque solo contamos con viejos materiales y estructuras clásicas, tradicionales. Por su parte, el profesor Souto afirma que “Las buenas ficciones mínimas pueden recordar notablemente a los abuelos, pero jamás deben tener sus mismos rasgos” (Merino 217).

Entonces, ¿dónde está la creación? En la imaginación: en saber destruir los pilares de lo establecido, en esa mirada desviada que descubre pequeños nexos entre las partes, en atrapar lo imprevisible. Son los mismos materiales, sí. Pero el juego está en las combinaciones, en las redistribuciones. Shua compara la literatura con la pornografía o el patinaje artístico, porque estas disciplinas “repiten una y otra vez las mismas figuras en distintas combinaciones” (Shua 2011, 44). Por su parte, el profesor Souto señala que estos ejemplares tienden “a vivir de las energías y de la memoria del lector [...] el lector pone casi toda la sustancia. En el proceso de lectura, el minicuento segrega un peculiar fluido hipnótico, de manera que tal vez el lector está leyendo algo ya conocido que, bajo la forma de tal minificción, tiene sabor de primera lectura” (Merino 210). Al final, lo que nos presentan son los mismos mitos, pero bajo una apariencia diferente. En “Sorprender” encontramos a una artista angustiada, pues ya no hay nada nuevo que

hacer porque el público, que ya lo ha visto y leído todo, que nunca tiene suficiente:

Los artistas de circo nos preguntamos con desesperación cómo sorprender a los espectadores. Ser perfectos en la tradición no basta. Intentamos, entonces, el exceso en las conocidas: un salto mortal con cinco vueltas en el aire, malabares con diez yunques y diez plumas, tragarnos un paraguas, o un poste de alumbrado, sostener en la cuerda floja una pirámide humana del tamaño de una pirámide egipcia, entrar a una jaula con trescientos cincuenta leones y dos tigres, hacer desaparecer para siempre a los enemigos de una persona del público elegida al azar. ¿Cómo sorprender a los espectadores? En los nuevos circos, adornamos los viejos trucos con el vestuario, con la coreografía, con las luces, con la actuación.

Pero a medida que envejecemos nuestros cuerpos ya no resisten los excesos, y ya no somos lo bastante bellos, lo bastante cómicos, lo bastante elásticos, lo bastante ingeniosos para formar parte de los nuevos circos. ¿Cómo sorprender a los malditos, a los cínicos espectadores que ya lo han visto todo? En un intento de brindar el espectáculo supremo, nos dejamos morir entre aplausos sobre la arena y no es suficiente, no es suficiente. Eso lo hace cualquiera. (Shua 2011, 39)

Y es que, si no hay nada que crear, solo queda la intertextualidad, interna o externa, y el autor, con el paso del tiempo, acaba plagiándose incluso a sí mismo, incapaz de concebir un espectáculo verdaderamente novedoso:

Con los años, el trapecista no puede ignorar que se repite, que se plagia a sí mismo. Como a todo artista, esta certeza le duele. En busca de la originalidad se lanza por el aire sin red, sin cable de seguridad, y finalmente sin trapecio. Pero qué es un trapecista sin trapecio sino un montón informe, sanguinolento sobre el aserrín del circo y aun así, qué pena, nada original. (Shua 2011, 52)

En su siguiente libro, *Temporada de fantasmas* (2004), Ana María Shua vuelve a incluir una introducción en la que nos habla de los ejemplares que vamos a encontrar en dentro:

No vienen a buscar pareja, ni para desovar. No necesitan reproducirse. Tampoco es posible cazarlos. No tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica, los atraviesan las redes de la razón. Breves, esenciales, despojados de su carne, vienen aquí a mostrarse, vienen para agitar ante los observadores sus húmedos sudarios. Y sin embargo, no se exhiben ante los ojos de cualquiera. El experto observador de fantasmas sabe que debe optar por una mirada indiferente, nunca directa, aceptar esa percepción imprecisa, de costado, sin tratar de apropiarse de un significado evanescente que se deshace entre los dedos: textos translúcidos, medusas del sentido.

Se abre la temporada de fantasmas. (Shua 2009, 709)

Nos encontramos otra vez ante una definición del género, breve, esencial, hecho para lectores capaces de mirar de otra manera, de aceptar ciertas reglas imprecisas. Shua huye de las descripciones formales porque “En lugar de expresarlo mediante fórmulas teóricas, prefiero acercarme a mi idea del cuento brevísimo a través de fragmentos que se acercan a la ficción, que pivotean en la frontera, como corresponde a su género” (Shua 2008, 584). Así, a través de juegos lingüísticos y metáforas desarrolla su teoría

del cuento y de la literatura, siempre con una mirada desconfiada, poniendo en duda los códigos tradicionales y reflexionando sobre la capacidad del lenguaje para nombrar la realidad.

La reflexión literaria es más evidente en los textos metanarrativos en los que aparece el narratario, entendido como personaje al que se dirige el narrador. Gerald Prince (1973) catalogó como narratario al destinatario intratextual que es una construcción del propio texto, es decir, es una entidad ficticia y no debe confundirse con el lector real, virtual o ideal. Es cierto que una de las características del microrrelato, debido sobre todo al uso extremo de la elipsis y de la intertextualidad, es que necesita un lector activo, capaz de interpretar y completar el significado del texto. La pluralidad significativa impone un lector capaz de construir significados, un lector experimentado y dispuesto a tener un papel creador; hablaríamos aquí de los modelos propuestos por Fish (1980) y su idea de lector informado y, sobre todo, de Iser (1978) con el lector implícito inscrito en el texto como estructura, y el lector modelo propuesto por Eco (1975), que entienden que en el proceso de lectura la interpretación más productiva se da con la colaboración protagónica y eficaz del receptor. Los conceptos de lector implícito y lector modelo son semejantes y, además, suelen confundirse con la idea de narratario de Prince. Según Pozuelo “[...] en la mayor parte de los relatos la oposición lector implícito representado-narratario está neutralizada” (Pozuelo 240), ya que Prince asigna al narratario muchas de las funciones que son propias del lector implícito. Por otro lado, Lodge describe el narratario como “un modo de controlar y de complicar las reacciones del lector real que permanece fuera del texto” (Lodge 127). Nosotros, partiendo de que el pacto narrativo implica que la situación Enunciación-Recepción que se da dentro del texto es diferente a la situación fuera de él (Pozuelo 1987), vamos a distinguir entre autor/narrador y lector/narratario, como entidades emisoras y receptoras dentro y fuera del relato, y nos referiremos al narratario como el lector-personaje al que se dirige el narrador del texto y que, en la mayoría de los casos, coincide con el autor implícito. Veamos como ejemplo el microrrelato “La más absoluta certeza”, donde el relato pone de manifiesto que existe una situación dentro del texto, en la lectura, y otra diferente fuera de ese acto comunicativo:

Y sin embargo yo sé que en este momento usted, una persona a la que no puedo ver, a la que no conozco ni imagino, una persona cuya realidad (fuera de este pequeño acto que nos compete) me es completamente indiferente, cuya existencia habré olvidado apenas termine de escribir estas líneas, usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo. (Shua 2009, 623)

La oposición realidad-ficción está presente desde el título y la autora, una vez más, pone en duda lo que damos por sentado. Nada es real, solo el proceso de lectura. Lo mismo ocurre en “El orden de las personas”, donde el autor y el lector, de nuevo como personajes, no son más que el resultado de la estructura y las exigencias del texto:

Elige la primera persona, cree elegirla, cuando en realidad es la primera persona quien lo elige a él, que al fin no es más que la tercera, y no te rías de su confusión de pobre tipo, de último orejón del tarro que se cree el ombligo del mundo si a vos, pobre infeliz, te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo. (Shua 2009, 629)

Según Eco, el autor modelo es una voz que se dirige a nosotros, “que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo” (Eco 1996, 23). Entonces, ¿el lector siempre va a estar sometido a las disposiciones del autor? Eso se pregunta la autora en “¿Quién es la víctima?”:

Los payasos actúan en parejas. Por lo general uno de ellos es víctima de las bromas, trucos y tramoyas del otro: el que recibe las bofetadas. Las parejas pueden ser Augusto y Carablanca, Pierrot y Arlequín, Penasar y Kartala, el tonto y el inteligente, el gordo y el flaco, el torpe y el ágil, el autor y el lector. (Shua 2011, 82)

El autor es, ante todo, lector. Si el autor de microrrelatos no fuera sobre todo un gran lector, sería imposible activar los engranajes de la intertextualidad. Y el lector activo es, también, autor, ya que pone en marcha una serie de mecanismos que consiguen completar los espacios vacíos del texto, rematando su significado:

En todo número de acrobacia hay ágiles y portores. Los portores se llaman también bases, los ágiles se llaman también volteadores. Los portores sostienen y sujetan, los ágiles dan volteretas. Los portores ejercen fuerza de propulsión, los ágiles emprenden fases aéreas. Los portores son las bases de las pirámides, los ágiles realizan en lo alto figuras de equilibrio. En la recepción, el portor captura, el ágil es capturado. En este momento, yo soy el portor, usted es el ágil. Este es el único circo en el que se nos permite intercambiar papeles. (Shua 2011, 42)

Entre las funciones del narratario que examina Prince (1973), una de ellas es la de contribuir a la verosimilitud del relato. Además, actúa como mediador entre el narrador y el lector, muchas veces usando la ironía. Puede actuar como narrador, resaltar el relato como tema, inquietar e incluso, como en este caso, poner en evidencia la figura del autor: “Vaya usted a saber los amores que nos perdemos cada día por culpa de nuestro autor” (Shua 2009, 634).

Del mismo modo que se cuestiona la oposición entre lector y autor, se ponen en duda los conceptos de realidad y ficción, de mimesis y de verosimilitud, de pacto ficcional. Para Ana María Shua, la literatura no puede existir sin simulacro, del mismo modo que la existencia de la ficcionalidad es imprescindible para definir un texto como literario (Pozuelo 1988, Rodríguez Pequeño 1995). Por eso, en “La mujer que vuela” (Shua 2011, 62), la protagonista no es admitida en el circo, ya que no realiza trampa alguna, el vuelo no es una ilusión, es real. Paradójicamente, al receptor no le convence lo real, porque está preparado para ver un artificio. Por eso, cuando la realidad aparece ante sus ojos, desconfía:

Una vez en cada función, en ocasiones dos veces por día, Belerofonte, montado en Pegaso, mata a Quimera.

Belerofonte es atractivo y usa prendas que dejan al descubierto sus músculos de héroe griego. La parte trasera del cuerpo de Quimera es de serpiente, el torso y las patas delanteras son de león, su incongruente cabeza de cabra despide llamas.

Belerofonte coloca un trozo de plomo en la punta de su lanza. Las llamas que despide la boca de Quimera derriten el plomo, que se cuele líquido por su garganta y la mata.

La lucha, por supuesto, es fingida. Exiliados de su lugar y su tiempo, Belerofonte y Quimera tienen muchos recuerdos en común. Una y otra vez, la bestia finge morir ante los aplausos del público tonto, que tampoco cree que Pegaso sea capaz de volar, a pesar de verlo con sus propios ojos. (Shua 2011, 45).

Todo reside en la medida justa, hay que saber cuánto se enseña al lector y cuánto se oculta. Aunque a veces es inútil porque, a pesar de formar parte del espectáculo, el lector siempre va a creer que es una ilusión: “Enciendan la luz. Esto es un truco” (Shua 2011, 50). Ese lector es ficción, y así lo afirma el profesor Souto en su “Paradoja fundacional”: “No fue el ser humano quien inventó la ficción, fue la ficción lo que inventó al ser humano, pensó el profesor Souto, y se sintió más cuerdo que nunca” (Merino 197). Y se refiere a la ficción como “la primera forma comprensible de la realidad” (Merino 196). La literatura es ficción, pero la literatura forma parte del mundo, por tanto puede actuar como referente en el relato. La metaficción hace al lector consciente de que está ante un simulacro de realidad, una artimaña verbal. El texto se cuestiona a sí mismo y advierte al lector sobre el proceso de lectura: “Tome sus precauciones antes de dar vuelta esta página” (Shua 2009, 800). Con estos procedimientos metaficticiales los textos reconocen su carácter artificial, se anticipan a la crítica y ponen al receptor al mismo nivel que el emisor (Lodge 1998), pero siempre es el autor-narrador el que, al final, dará las pautas que guiarán el comportamiento del lector: “El público es usted, el espectáculo es unipersonal, por favor, elogíe las fieras y no les cuente nada a los que están esperando fuera” (Shua 2011, 26).

## 5. Bibliografía citada

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. “La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago”. *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Eds. Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y María del Carmen Ruiz de la Cierva. Madrid: CEU Ediciones, 2011. 23-30.
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Aparicio, Juan Pedro. “Poética cuántica”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 491-95.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Merino, José María. *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- Otxoa, Julia. “Literatura de la brevedad. Nuevas representaciones contemporáneas”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 559-67.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Prince, Gerald. “Introduction à l'étude du narrataire”. *Poétique* nº14 (1973): 178-96.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Ficción y géneros literarios*. Madrid: UAM, 1995.
- Shua, Ana María. “Esas feroces criaturas”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 581-86.
- Shua, Ana María. *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Shua, Ana María. *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo X.*, Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Tomeo, Javier. “A propósito de mis historias mínimas”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 587-90.