El microrrelato. Teoría e historia

Posted on 1 de septiembre de 2007 by José María Merino

La invención verbal brevísima es seguramente tan antigua como la ficción –es decir, tan vieja como nuestra especie– y por escrito ya aparece en los imaginarios hindú, chino y egipcio. En España, en *Calila e Dimna* (1265), que llega al castellano desde el persa a través del árabe, hay estupendos relatos de poca extensión, y a lo largo de los siglos posteriores, sin hablar de la fábula ni del aforismo, se multiplican las colecciones de relatos muy cortos de autores como Juan Timoneda, Luis Zapata de Chaves, Esteban de Garibay, Juan de Arguijo o Bernardino Fernández de Velasco, además de algunos libros misceláneos proscritos inquisitorialmente, como *Jardín de flores curiosas,* de Antonio de Torquemada. Sin duda, tales colecciones buscaban esa «sobremesa y alivio de caminantes» que proclama Timoneda en uno de sus libros, y se adscribían al entretenimiento instantáneo, fácilmente comunicable, fomentado por medio de anécdotas chistosas, pintorescas o fabulosas. A principios del siglo xx, y en el ámbito hispánico, uno de los primeros escritores que recuperan el gusto por el texto breve es Rubén Darío, precursor en tantas cosas, aunque desde una perspectiva de creación que no tiene ya el gusto directo por el chiste o la anécdota divertida o chocante. A partir de entonces, el cultivo de este tipo de texto sintético, entre lo extravagante, lo misterioso y lo poético, empieza a tener relevancia en el mundo hispanoamericano. Leopoldo Lugones, Julio Torri, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Julio Cortázar o Marco Denevi, por no citar sino unos cuantos nombres, sirven de referencia para una manera de escribir textos de muy poca extensión, intensos y significativos en su lenguaje y trama, que apuntan, no tanto el renacimiento de aquellas breves prosas antiguas, sino la aparición de un género de naturaleza peculiar, diferente, propio de la modernidad.

Hasta finales del siglo xx, en el espacio de la lengua española y en torno a este tipo de invención literaria, para el que los especialistas no han encontrado todavía hoy un nombre definitivo –microcuento, minificción, microrrelato, relato instantáneo, vertiginoso, ultracorto, hiperbreve, ficción súbita, textículo y otras varias denominaciones se le atribuyen–, fue en los países hispanoamericanos donde la intensidad del cultivo pareció determinar también su exclusividad, y los antólogos que se acercaron a este campo parecían reconocer solamente la obra de los autores latinoamericanos. Sin embargo, en España habían practicado el género hasta la Guerra Civil Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Max Aub, por lo menos, y en la segunda mitad del siglo han ido apareciendo bastantes autores que también lo han atendido. En la actualidad, aunque la producción de relatos muy breves es abundantísima en todo el mundo de habla española, su misma brevedad es también su

servidumbre mayor, pues facilita, o estimula, la escritura de demasiados textos inertes que, con el pretexto o la coartada de la pequeña extensión y de su naturaleza escurridiza, aparecen publicados sin que en ellos se produzca el movimiento dramático que debería ser característica central de cualquier espécimen que quiera formar parte del mundo narrativo. Por otra parte, el microrrelato, que no debe ser la sinopsis de un relato mayor, suele tener puntos en común con el viejo apólogo y con ciertas formas poemáticas, de manera que no resulta fácil establecer claramente cuáles deberían ser sus requisitos sustativos.

Aunque desde la vertiente española hay estudiosos que llevan analizando el género varios años (citaré por lo menos a los profesores Irene Andrés-Suárez y Fernando Valls), *El microrrelato. Teoría e historia*, del profesor argentino David Lagmanovich, autor de una amplia obra de crítica literaria y también poeta y escritor de ficciones, es la primera aproximación de envergadura al fenómeno, con la pretensión de marcar unas elementales estipulaciones canónicas con rigor exento de dogmatismo, y con un planteamiento abarcador de todas las creaciones en lengua española, sin establecer cotos según las fronteras políticas ni las correspondientes orillas del océano. Todo ello supone una formulación novedosa, tanto en lo teórico como en lo recopilador. Hay que señalar que este libro ha estado precedido por otro del mismo autor, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), publicado por el mismo editor, Menoscuarto, en una colección dirigida por el citado profesor Valls, que a estas alturas ofrece uno de los catálogos sobre el cuento literario más escogidos de nuestro panorama editorial.

La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, tras hacer un estudio de este tipo de ficción en el último siglo dentro de la cultura en lengua española, presentaba una estructura cronológica, agrupando, por un lado, los precursores e iniciadores y, por otro, autores contemporáneos. Dicha antología, en la que conviven pacíficamente autores de muchos países hispanoamericanos y de la propia España, ha debido de ser un precedente reflexivo, y no sólo textual, para *El microrrelato. Teoría e historia*. En una nota preliminar, Lagmanovich declara que, aunque «quisiera retener del discurso académico la preocupación por la exactitud», busca «el tono de la conversación, no el de la cátedra», identificándose con E. M. Forster, autor hace ochenta años de un libro, *Aspectos de la novela*, del que Lagmanovich resalta «la evidente virtud de la sencillez». Lo cierto es que la actitud que él pretende homenajear en Forster está presente en su obra que, lejos del oscuro mamotreto académico y sin perder profundidad ni coherencia, presenta una estructura y un discurso tan creativo como estimulante y, sobre todo, claro, porque es evidente lo arduo de intentar establecer precisiones canónicas en una materia tan proteica y polifacética como ésta. Sin embargo, la extraordinaria abundancia de textos permite que el autor acuda con frecuencia al ejemplo

concreto, con lo que la propia teoría se ve entreverada de gran número de microrrelatos, y el libro constituye en sí mismo una peculiar antología.

Hay que señalar que la obra de Lagmanovich enfoca esta forma narrativa desde el siglo xx, aunque con la referencia también al Baudelaire de *Pequeños poemas en prosa*, que sería el libro inaugural de una mirada nueva sobre el texto brevísimo, y al Darío de *Azul*, tan importante, como apunté al principio, para la literatura moderna del mundo hispánico, en un contexto histórico-cultural que relaciona esta nueva especie de ficción con las llamadas vanguardias de las décadas primera y segunda del siglo xx, y en el ámbito hispánico con el modernismo, «vinculado con la última fase del movimiento europeo del simbolismo». En este contexto histórico, Lagmanovich establece relaciones con las tendencias a la brevedad en materia musical y a la austeridad decorativa en lo arquitectónico, resaltando en el microrrelato la peculiaridad de su respuesta a la retórica tradicional desde la limitación de lo accesorio o innecesario.

El modelo inicial que Lagmanovich propone para el microrrelato moderno es el *Prometeo* de Kafka, valorándolo no sólo desde su vertiente de reescritura sintética de un mito tradicional, sino también desde el punto de vista de la concisión y de sus límites. En el caso de los textos de Kafka, Lagmanovich propone varias «claves de lectura»: ciertas posibles deudas con el poema en prosa de Baudelaire; la presencia de una realidad absurda; la recuperación de personajes clásicos considerados de forma distinta a la tradicional, la despersonalización del personaje y, por último, la «reescritura» de las fábulas tradicionales. Es cierto que no puede entenderse a Borges sin Kafka, por ejemplo, y que buena parte de los microrrelatos contemporáneos reciben la herencia de ambos. Pero Lagmanovich sabe apartarse de las literaturas hispánicas para abrir las perspectivas del género, demostrar aires de familia indiscutibles y subrayar «la integración de la minificción en la cultura contemporánea», aproximándose a la obra breve de cuatro escritores nacidos antes de la Segunda Guerra Mundial: dos autores de lengua alemana, Kafka y Bertolt Brecht, uno de lengua inglesa, Ernest Hemingway, y otro de lengua húngara, István Örkeny. En todos ellos encuentra Lagmanovich precedentes conceptuales para los autores hispánicos de microrrelatos del siglo xx: Brecht, en sus *Historias de almanaque*, presenta textos paradigmáticos de la narratividad propia del microrrelato, entre la ironía y la paradoja; Hemingway es considerado por Lagmanovich como otro precursor, aunque sus ficciones breves no lo fueron nunca tanto como las de los autores anteriormente citados, pero en él resalta la austeridad del estilo y su menosprecio de la «escritura bonita»; por último, los microrrelatos que construye Örkény «tienen mucho que ver con las situaciones absurdas, inexplicables o crueles que han caracterizado el siglo xx».

El microrrelato tiene «géneros próximos» que Lagmanovich va deslindando: el aforismo, el

poema en prosa, ciertas formas y estilos periodísticos, la fábula, la anécdota y el «caso», es decir, una serie de microtextos que no son estrictamente microrrelatos, aunque participen de algunas de sus características. El esfuerzo matizador profundiza al considerar la relación entre microrrelatos y poemas. Según el autor, los tipos fundamentales de microrrelatos serían los que reelaboran temas clásicos («reescritura y parodia»), los que alteran la sustancia lingüística del texto en la estela de ciertas vanguardias («el discurso sustituido»), los que parten de una anécdota intrascendente para darle categoría mítica («la escritura emblemática»), los que revisitan géneros tradicionales con un propósito irónico («la fábula y el bestiario») y los que exasperan el lenguaje cotidiano, ordinario («el discurso mimético»). En su afán esclarecedor, Lagmanovich insiste en que la brevedad no debe perder la narratividad propia de la ficción, lo que distinguiría el microrrelato del aforismo, el haiku y otros textos brevísimos en los que dicha narratividad no es elemento sustantivo.

Precisamente el propio concepto de brevedad, aunque matizado desde el punto de vista de la concisión, que no significa abreviatura, y de la propia configuración física, forma en el libro un núcleo significativo, en el que se presentan más de cien ejemplos concretos de microrrelatos de entre veinte y cuarenta y dos palabras, entre ellos el famoso «El dinosaurio»de Augusto Monterroso (nueve palabras), cuya virtud indiscutible ha sido el haber originado la vigorización actual del género a partir del interés y el debate que suscitó entre tantos lectores y escritores. Aprovechando la propuesta de conversación que abre el libro de Lagmanovich, podría hacerse observar que, en esta distancia tan corta, es necesario un lector dispuesto a poner de su parte lo que la extrema síntesis del relato escamotea, un lector capaz de descubrir ese tipo de literatura que huye de las prolijidades y de las reiteraciones de la escritura más común o del *best seller*. Circula el tópico de que el cuento literario es muy adecuado a los tiempos de prisas, aeropuertos y autobuses que vivimos, pero lo cierto es que el cuento literario es un espécimen para cuyo verdadero disfrute es necesaria una previa formación en lo que el género tiene de elipsis y condensación expresiva, que se agudiza en el caso de los relatos brevísimos. Es ingenuo pensar que un lector primerizo o poco hecho puede enfrentarse sin aviso a un cuento literario, y no digamos a un microrrelato. Por ejemplo, veamos *Amor* de Julio Cortázar: «Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son». O «69» de Ana María Shua: «Despiértese, que es tarde, me grita desde la puerta un hombre extraño. Despiértese usted, que buena falta le hace, le contesto yo. Pero el muy obstinado me sigue soñando». Relatos que requieren sin duda un lector preparado para que sean captados en toda su intensidad e ironía en el momento mismo en que transcurren. A menudo, el microrrelato tiene una referencia metaliteraria, como *La culta dama*, de José de la Colina: «Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”. –Ah, es una delicia –me respondió–, ya estoy

leyéndolo», que exige inexcusablemente en el lector el conocimiento del cuento citado. Incluso alguno como *Sueño*, de Luis Mateo Díez, que tiene como asunto personajes de fábula, puede resultar huraño para el lector no formado: «Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato».

No obstante, no sólo los microrrelatos brevísimos, cuyo efecto suele ser único y basarse sobre todo en la instantánea sorpresa de un lector bien formado para el cuento, componen la antología recogida en el libro, pues Lagmanovich presenta una amplia historia del género, documentada con meticulosidad, desde los que considera autores precursores hasta el momento actual, completando la obra con un breve *Manual de instrucciones: cómo leer, escribir y analizar microrrelatos*, una cuidada *Crono-bibliografía del microrrelato hispánico 1888-2006* –es decir, desde el año en que se publicó *Azul*, de Rubén Darío, hasta el año de elaboración del libro, en el que tuvieron lugar dos congresos significativos sobre el asunto, el I Encuentro de Microficción en Buenos Aires y el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel, en Suiza– y la obligada «bibliografía selecta».

Este libro de David Lagmanovich es inaugural por muchas razones. De un lado, como he señalado anteriormente, enfoca el género desde todo el ámbito hispánico, analizando la creación de ficciones literarias de pequeña extensión con el criterio de los límites de la lengua, superando con ello no sólo limitaciones estéticas y culturales, sino también los posibles prejuicios restrictivos que, al menos al otro lado del océano, solían ignorar la creación española en esta materia. De otro lado, y esto es conceptualmente muy importante, significa un esfuerzo lleno de formulaciones sugerentes, para establecer lo que pudiéramos llamar un «canon» inicial, en una materia donde ha llegado a imponerse demasiada confusión, pues, como antes apunté, en el innumerable conjunto de textos acogidos a la denominación de «microrrelatos» han ido a parar hasta ahora muchos marcados exclusivamente por lo breve de su extensión, lo que ha permitido hacer pasar como productos estimables del género bastantes piezas que tienen más que ver con lo caprichoso o la pura banalidad retórica que con el campo de la narrativa literaria. Además, la existencia excesiva de tales «pseudomicrorrelatos» ha propiciado en algunos cierto menosprecio hacia el género, como si en el panorama literario, aparte de abundar microrrelatos demasiado endebles narrativamente, no existiese también un número excesivo de relatos «canónicos» de escasa calidad y en las librerías no se ofreciesen bastantes novelas prescindibles de muchísimas páginas.

El microrrelato. Teoría e historia, de David Lagmanovich, ha sido publicado por Menoscuatro Ediciones.