

MICRORRELATO Y MICROMETRAJE: PARADIGMAS CONTEMPORÁNEOS DE LA
BREVEDAD EN LA LITERATURA Y EL CINE LATINOAMERICANO Y ESPAÑOL.
APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ÉTICAS.

by

ARY E. MALAVER COPARA

(Under the Direction of Luis Correa-Díaz)

ABSTRACT

This dissertation deals with two short forms in the contemporary literary and cinematic production in the Spanish-speaking world: *microrrelato* and *micrometraje*. Due to their acute brevity, these forms are known as examples of microfiction and microtextuality. The overall goal of the examination of these two forms is fourfold: to emphasize the need for more pragmatic studies in the analysis of microfiction; to highlight the contemporaneity and relevance of the micro cinematic/audiovisual forms; to advance the theoretical and critical language for the study of microfiction; and to present the case of a trend in microfiction of ethical orientation. Through the critical analysis of various literary and cinematic texts from Latin America and Spain, this research seeks to highlight the need to consider updated theoretical approaches in the study of microfiction.

INDEX WORDS: Literature, Short fiction, ‘Short writing’, Microfiction, Microtextuality, *Microrrelato*, Microcinema, Audiovisual microfiction, *Micrometraje*, *Wreader*, “Nanophilology”, “Knowledge for living”, Pragmatic approaches to microfiction, Ethical approaches in microfiction.

RESUMEN

Esta tesis doctoral se enfoca en el estudio de dos formas en la producción literaria y cinematográfica actual en el mundo castellanoparlante: el microrrelato y el micrometrage. Debido a su marcada brevedad, ambas formas constituyen casos de microficción y microtextualidad. El examen de estos dos géneros sigue un objetivo cuádruple: enfatizar la necesidad de más enfoques pragmáticos en el análisis de la microficción; resaltar la contemporaneidad y relevancia de las microformas cinematográficas/audiovisuales; expandir el lenguaje teórico-crítico para la microficción; y presentar el caso de un tipo de microficción de orientación ética. El análisis de una serie de textos literarios y cinematográficos de América Latina y España servirá para destacar la necesidad de nuevos enfoques teóricos para el estudio de la microficción.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Ficción breve, 'Escritura breve', Microtextualidad, Microficción, Microrrelato, Microcine, Microficción audiovisual, Micrometrage, *Wreather*, "Nanofilología", "Saber vivir", Enfoques pragmáticos para la microficción, Enfoques éticos en la microficción.

MICRORRELATO Y MICROMETRAJE: PARADIGMAS CONTEMPORÁNEOS DE LA
BREVEDAD EN LA LITERATURA Y EL CINE LATINOAMERICANO Y ESPAÑOL.
APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ÉTICAS.

by

ARY E. MALAVER COPARA

BA, Universidad Nacional de Trujillo, Perú, 2000

MA, University of Georgia, 2007

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2015

© 2015

Ary E. Malaver Copara

All Rights Reserved

MICRORRELATO Y MICROMETRAJE: PARADIGMAS CONTEMPORÁNEOS DE LA
BREVEDAD EN LA LITERATURA Y EL CINE LATINOAMERICANO Y ESPAÑOL.
APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ÉTICAS.

by

ARY E. MALAVER COPARA

Major Professor:	Luis Correa-Díaz
Committee:	Richard Gordon
	Nicolás Lucero

Electronic Version Approved:

Julie Coffield
Interim Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2015

DEDICATION

To Kate, thank you for the lights and the ∞ .

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to acknowledge the tireless dedication of my mentor, Luis Correa-Díaz, and the support and advice of my other two committee members, Richard Gordon and Nicolás Lucero. I am also very grateful for the inspiration that both, Gaby and Beto, my parents, have provided me with for all this time. Thank you all.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
INTRODUCCIÓN	1
CHAPTER	
I LA BREVEDAD EN LA IMAGEN Y LA ESCRITURA	5
La imagen breve.....	6
La escritura breve.....	31
Consideraciones finales	49
II EL MICRORRELATO	52
El microrrelato: Panorama introductorio	52
Evolución	55
Terminología	65
Conceptualización	66
Pragmática del microrrelato	68
Tipología	92
Algunas tendencias actuales predominantes: lo anecdótico, lo lírico, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, lo ecléctico	100
Estado actual de la cuestión	104
III EL MICROMETRAJE.....	139
El micrometraje: Panorama introductorio.....	139

Evolución	142
Terminología y conceptualización	145
Rasgos del micrometraje	148
Tipología.....	166
Algunas tendencias actuales dominantes: lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social	166
Estado actual de la cuestión	180
IV ACERCAMIENTOS TEÓRICO-CRÍTICOS Y ÉTICOS A LA	
MICROFICCIÓN	206
La formación de un lenguaje teórico-crítico para la microtextualidad	206
Nuevas visiones para la microtextualidad: Ottmar Ette, la nanofilología y el “saber vivir”	210
Expandiendo el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad.....	229
<i>Excursiones</i> sobre la microdiscursividad.....	237
Saber vivir en la microficción.....	261
CONCLUSIONES	312
OBRAS CITADAS	320
APÉNDICES	
A MICRORRELATOS REFLEXIVOS	342
B MICROMETRAJES ANALIZADOS	345
C LISTA COMPLETA DE TEMAS ANALIZADOS	352

INTRODUCCIÓN

En línea con la visión de Marshall McLuhan de que la naturaleza de las interacciones en una sociedad es determinada por las formas de comunicación que ésta emplea, las sociedades actuales exhiben una particular predilección por lo breve. En efecto, un gran sector de los medios de información y entretenimiento producen de manera activa todo tipo de visiones fragmentadas y condensadas de la realidad. Esta es, pues, la época en que resulta cada vez común la mención de lo *micro* y lo *nano*: microcanciones, microteatro, microcine, micrometrajés, microrrelatos, microboletines de noticias, *nanoblogging*, micropoesía, *twitteratura*, fenómenos que evidencian el interés por la producción y el consumo de la *microtextualidad*. Justamente en relación a esta fascinación contemporánea con lo micro/nano, una de las premisas más recurrentes en este trabajo es llamar la atención sobre lo breve y lo extenso, lo sucinto y lo verboso, como formas de expresión propias de un *continuum* cultural de muy larga data. Como se sabe, lo *micro* no es una invención de nuestras sociedades modernas. Antes bien, etiquetas como *micro* y *nano* deben pensarse como locuciones contemporáneas para designar distintitas manifestaciones de lo breve. Dentro de la miríada de expresiones de la brevedad, he decidido enfocarme en lo que en el marco cultural del mundo castellanoparlante ha venido a denominarse microrrelato y micrometraje. Ambas constituirían las microformas literarias y audiovisuales más practicadas en la actualidad, situación que por lo demás no hace sino confirmar la popularidad y el prestigio de la literatura y el cine.

A pesar de que términos como microrrelato y microficción llevan en uso casi cuatro décadas en el ámbito cultural castellano hablante, es recién a inicios del presente siglo cuando la

microficción alcanza una mayor exposición entre el público lector general y el especializado. Sin duda, uno de los puntos más altos en el reconocimiento que busca alcanzar la microficción se dio en el año 2012 con la primera publicación sobre el tema desde la prestigiosa editorial Cátedra: *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, volumen editado por Irene Andres-Suárez. Al igual que la obra de la estudiosa española, esta investigación busca contribuir al desarrollo de la microficción como un campo específico y propio en los estudios literarios y culturales. En relación a lo anterior, este trabajo abarca el estudio de cuatro aspectos que no han recibido suficiente atención en el campo de la microficción: la necesidad de enfoques pragmáticos para el análisis de la microficción; el análisis de la microficción audiovisual; el desarrollo de un lenguaje teórico-crítico para la microficción; así como el examen de un tipo de microficción de orientación ética.

El capítulo inicial de este trabajo, titulado “La brevedad en la imagen y la escritura”, constituye un recorrido histórico que analiza las distintas configuraciones de las formas breves en los planos pictorial y escritural. En cuanto esta sección se ocupa también de la imagen en movimiento, en realidad se observan tres planos dominantes: pictorial, escritural y audiovisual. Esta visión panorámica de una serie de configuraciones de la brevedad resulta imprescindible porque ayuda a destacar la coexistencia de las formas de comunicación breves con otras formas ‘mayores’ en distintos contextos donde, en más de una ocasión, las ‘brevedades’ han demostrado tener menor prestigio que sus contrapartes más extensas. Este primer capítulo, en su aspecto más básico sirve como recordatorio de la larga tradición de las formas breves, pero, sobre todo, permite contextualizar las configuraciones escriturales y audiovisuales más recientes de acuerdo a distintas perspectivas o enfoques para lo breve. Por ello, en esta sección se discute cómo la brevedad se ha articulado en distintas épocas de acuerdo a variadas necesidades *instructivas* (la

brevedad facilitando el proceso de enseñanza); *productivas* (las formas breves como productos de consumo); *narrativas* (en el campo de lo escritural, lo pictórico y lo audiovisual); *idiosincráticas* (la brevedad como práctica moldeada por cosmovisiones particulares); y *estéticas* (la brevedad como rasgo esencial en el objeto cultural, expresión que entra en distintos grados de relación con cada uno de los criterios antes mencionados).

El segundo capítulo, “El microrrelato”, contextualiza al microrrelato como una forma literaria heredera de una serie de prácticas discursivas presentes en formas breves anteriores. Al analizar este género se destaca la importancia de un enfoque pragmático para la microficción, como ya se mencionó, uno de los cuatro puntos centrales en este trabajo. La necesidad de enfoques pragmáticos se propone como un hecho vital para una disciplina con objetos de estudio proclives a operaciones sinecdocales y elípticas, procedimientos que suelen demandar una participación activa por parte del lector o, mejor, *wreader* (*writer-reader* o lector-escritor). Como se discute en esta sección, enfoques pragmáticos como el psiconarratológico ayudan a entender las estrategias de una serie de microrrelatos que se estructuran a partir de pocas marcas objetivas en el texto. Este capítulo considera también las tendencias más dominantes en la práctica del microrrelato en el mundo castellano hablante actual. Establecer los tipos de microrrelatos más producidos hoy en día permite contrastar la amplia popularidad de la microficción lúdico-hedonista con otra de orientación ética (tendencia que se analiza en detalle en el capítulo IV al discutir el *microrrelato reflexivo*) cuya práctica no ha recibido la misma atención. Esta mirada al microrrelato explora también algunos intentos por trascender la monomedialidad asociada con este género (la limitación al plano escritural) y examina algunas prácticas escriturales en la red (en medios tan ubicuos hoy como las redes sociales), como *posts* o *memes*, que funcionarían como microrrelatos en los que coexiste lo factual y lo ficticio.

“El micrometraje”, como queda claro desde el título, es el tema central del capítulo III. El objetivo general de esta sección –otro de los cuatro puntos centrales en este trabajo– es contribuir al estudio del microcine teniendo en cuenta la menor atención crítica que esta microforma ha recibido en comparación a su contraparte literaria. El capítulo se enfoca en el estudio del micrometraje como género de la brevedad en el cine digital discutiendo sus rasgos más significativos así como sus preferencias temáticas más recurrentes. Como forma estrechamente vinculada a la red, el micrometraje representa una de las formas más populares de la microficción multimodal. Otras formas breves que son consideradas en este capítulo incluyen tráilers, *teasers*, *vines* y *gifs*.

Finalmente, el cuarto capítulo, titulado “Acercamientos teórico-críticos y éticos a la microficción”, se articula en base a dos ejes principales: (a) la propuesta de enfoques y paradigmas nuevos para la microficción y (b) el examen de una microficción de orientación ética. Ambos ejes (los cuales representan las otras dos áreas centrales de mi investigación, según se mencionan en el segundo párrafo de esta introducción) consideran los planteamientos del profesor y teórico crítico alemán Ottmar Ette, prestando particular atención a lo que Ette ha denominado la “nanofilología” y el “saber vivir microficcional”. En relación al primer concepto, mi investigación propone nuevos paradigmas y enfoques que buscan expandir el lenguaje teórico-crítico para el estudio de la microficción. En cuanto al “saber vivir microficcional”, se considera la propuesta de Ette para contrastarla con un tipo de microficción que denomino *microrrelato reflexivo*, cuya dimensión ética lo distingue de tendencias dominantes como lo meta-irónico y lo lúdico-festivo. Por último, la noción del saber vivir es considerada también en el micrometraje en lo que planteo como el micrometraje de denuncia social.

Tras las conclusiones, este trabajo se cierra con una serie de apéndices pertinentes.

CAPÍTULO I

LA BREVEDAD EN LA IMAGEN Y LA ESCRITURA

En el principio era la palabra o el verbo, es decir el lenguaje hablado. La cuestión fue, luego, cómo representar la palabra. De acuerdo a las evidencias arqueológicas e históricas que se ha podido recuperar, mucho antes que la escritura, la imagen fue el modo de representación dominante empleado para registrar y comunicar información¹. Con la llegada de la escritura, miles de años después, se hace posible representaciones más detalladas y explícitas de las minucias y complejidades del pensamiento humano. Varias eras más tarde, ya en nuestra época, imagen y escritura siguen siendo modos de representación predominantes para registrar, almacenar, propagar e, incluso, dar forma ideológicamente a todo tipo de información.

Este capítulo ofrece una visión panorámica de la preponderancia de la imagen y la escritura como modos de representación en distintas civilizaciones a lo largo de la historia. En concordancia con el enfoque de mi tesis doctoral, mi propósito en este recorrido histórico es concentrarme en las formas breves o cortas de ambas formas de comunicación. Esto quiere decir que se deja de lado aquí mayor mención a murales, pinturas y demás composiciones pictográficas cuya medida se compute (y este es un dato meramente referencial) en metros y unidades mayores. De la misma manera, se excluye la discusión de obras escritas como epopeyas, cantos, novelas y otras formas de larga extensión. Uno de los propósitos de esta mirada panorámica es llamar la atención sobre el *continuum* en el que se emplazan las formas breves en la imagen y la escritura. Como se verá a lo largo de este capítulo, la práctica de la

¹ Para una visión más amplia consultar *Introduction to the History of Communication: Evolutions and Revolutions* (2010) de Terence Moran o *Signs, Symbols and Icons: Pre-history to the Computer Age* (1997) de Rosemary Sassoon y Albertine Gaur.

brevedad en la escritura y la imagen ha sido una constante desde los albores de la humanidad. Y en el análisis de dicha brevedad, en los distintos casos en los que me enfoco, saldrán a relucir una serie de aspectos relacionados a cómo y por qué ha ocurrido la brevedad en la imagen y la escritura en distintas épocas y tradiciones. Todas estas consideraciones, a su vez, han de ser altamente pertinentes para abordar los dos paradigmas contemporáneos de la brevedad en el que me enfoco en esta tesis doctoral: micrometraje y microrrelato.

En cuanto a la *imagen breve*, he de discutirla así de acuerdo a tres criterios que son los siguientes: condensación semántica, dimensión espacial y duración. Mientras que la sección sobre la escritura breve contempla la brevedad como un fenómeno que ocurre ya sea como recurso instructivo y didáctico; como práctica condicionada por los medios de producción; como disposición narrativa; como actitud frente a la vida; y como actitud estética.

La imagen breve

Así como la escritura, la imagen también puede ser breve. Sin embargo con el término ‘imagen breve’ no quiero decir necesariamente imagen pequeña. Hacemos la misma diferencia cuando decimos escritura breve o corta (máximas, epigramas, haikus, etc.) que es muy diferente a decir escritura pequeña (grafía o letra menuda). Con breve o corta se alude al grado de concisión de la composición escrita y con pequeña a la dimensión física externa de los caracteres en dicha composición. Esta misma distinción entre breve y pequeña funciona para la imagen. Una imagen pequeña es cualquier imagen de escasa dimensión espacial sin importar cuán compleja y detallada sea su composición ya que lo que se juzga es las medidas de su aspecto externo. Una imagen breve, en cambio, sería aquella cuya composición es corta o sucinta, por ejemplo esta: . Esta misma imagen magnificada, como en alguno de aquellos estandartes nazis de varios metros, sería, en cuanto a su dimensión espacial aumentada, una imagen ‘grande’. Pero puesto

que su composición sucinta (aun si ampliada) se mantiene inalterada, esta imagen, en esencia, seguiría siendo breve. Como se verá en detalle, la peculiaridad de este tipo de imagen reside en lo esquemático o sucinto de su composición que busca evocar un todo más complejo a partir de pocos elementos. Así, la brevedad en este caso es el resultado de un proceso de condensación de información.

Las consideraciones anteriores son las que informan mi uso del término imagen breve de acuerdo a los dos criterios aludidos hasta aquí: brevedad por dimensión espacial y brevedad por condensación semántica. El tercer criterio es el de duración, con el cual estimo la brevedad en otro grupo de imágenes: la imagen móvil. En las tres subsecciones siguientes he de explicar y ejemplificar esta tipología en mayor detalle. Pero antes llamo la atención sobre algunas consideraciones históricas en torno a la imagen breve.

La historia de la imagen se inicia en el Paleolítico con muestras de hasta 40000 años de antigüedad (Van Huyssteen 176). Los varios grabados y dibujos que plasmó el, así llamado, hombre prehistórico han sido clasificados en dos tipos de arte: el mural o rupestre y el mobiliario o portátil. Quizá sea la carga semántica del adjetivo ‘mural’ o las imágenes de los grandes animales en las cuevas de Altamira y Lascaux en el inconsciente colectivo lo que nos lleve a asumir que el arte rupestre se define por imágenes más bien grandes. El hecho es que el arte mural paleolítico ofrece también una gran cantidad de representaciones pictóricas *breves*. Así, en las famosas cuevas del triángulo franco-cantábrico, además de sus varias representaciones naturalistas de gran tamaño, se puede observar imágenes pequeñas de bisontes como aquellas en Altamira de tan sólo 12 centímetros (Kleiner 19). Lo mismo ocurre en la Sala de Toros en la cueva de Lascaux donde concurren imágenes a tamaño natural –o incluso mayor como la de los grandes toros negros de cinco metros– e imágenes de pocos centímetros. Fuera de Europa

tenemos las “micro figures” grabadas en piedra de *Giro giro* en Australia (Mathpal 12) y las “pinturas en miniatura de 2 milímetros de espesor” en la Patagonia argentina (Podestá et al. 30), por solo mencionar dos casos. En cuanto al arte *mobiliario* o *portátil*, también denominado *arte miniatura*, pues ya desde estas tres denominaciones se anuncia lo reducido de la escala de las obras consideradas bajo esta clasificación. Este arte se manifestaba a través de figurillas tridimensionales de animales y humanos (piénsese en las varias estatuillas de Venus), pero también incluye pequeñas piezas de madera, hueso o marfil cubiertas de representaciones gráficas o grabados de escasas dimensiones. Es importante resaltar que además de las imágenes naturalistas o figurativas que se pueden observar tanto en el arte mural como en el mobiliario, ambos tipos de arte incluyen muestras de imágenes abstractas como, por ejemplo, espirales, formas circulares, triangulares, rectangulares, así como distintas series de puntos y rayas. Estas imágenes abstractas son los símbolos –en cuanto representación pictográfica²– más antiguos de los que tenemos noticia. La descripción evolutiva de la imagen breve ha de incorporar por lo tanto imágenes naturalistas y abstractas.

En el párrafo anterior he aludido, sobre todo, a la brevedad en la imagen a partir del criterio más obvio: brevedad por dimensión espacial. Los otros dos criterios propuestos, se ha dicho ya, son la brevedad por duración y la brevedad por condensación semántica. Estas son pues las tres maneras de computar la brevedad de la imagen que considero en este trabajo. Los criterios que utilizo para examinar la brevedad en la imagen constituyen ciertamente una aproximación heurística que sin embargo facilita un análisis significativo de la cuestión. Por lo demás, hasta donde tengo conocimiento, esta aproximación a la imagen a partir de su brevedad ha sido poco atendida en contraste a acercamientos que exploran tipologías de imágenes a partir

² Aquí es necesario señalar que uso el término símbolo para referirme a toda pictografía que transmite uno o varios mensajes. Así, en concordancia con el énfasis en la imagen y la escritura en esta sección, otros símbolos, como aquellos que se manifiestan a través de gestos o sonidos, son excluidos de la discusión.

de criterios más globalizantes (imágenes bidimensionales y tridimensionales, para citar un caso) o de otros bastante específicos desde los que, por ejemplo, se proponen distintos tipos de imágenes de acuerdo a sus “estados” o relaciones con determinadas disciplinas: imágenes gráficas, ópticas, perceptuales, mentales y verbales (Mitchell 1986; Manghani 2013).

En este capítulo se atenderá a una serie de imágenes teniendo en cuenta dos aspectos: (1) su grado de dependencia con respecto a referencias visuales en el mundo exterior; vale decir imágenes abstractas y figurativas; y, sobre todo, (2) su condición de imágenes breves de acuerdo a los tres criterios aludidos. No sobra, a manera de clarificación, precisar que con imágenes abstractas me refiero a aquellas representaciones gráficas que, de manera intencional o porque el referente en sí es un elemento abstracto (una idea, por ejemplo), guardan escasa o ninguna similitud con algún referente físico. Las imágenes figurativas, en cambio, buscan plasmar el mundo que nos rodea tal como lo distinguimos desde su forma física externa. Tanto las imágenes abstractas como las figurativas pueden ser breves de acuerdo a su sujeción a al menos uno de los siguientes criterios: dimensión espacial, duración y condensación semántica.

Una imagen es breve en dimensión (es decir pequeña) por lo reducido del espacio o la superficie física externa que ocupa. De acuerdo a este criterio, tanto un paisaje en miniatura como un microfilm (microrreproducción de un documento) constituyen casos de imágenes breves sin importar que representen de manera detallada a elementos de mayor tamaño. En cuanto a la brevedad por duración, este es un criterio que se aplica a las imágenes móviles, sobre todo aquellas registradas en video analógico o digital. En este tipo de imágenes la brevedad se define de acuerdo al tiempo que cubre cada grabación. Por último, tenemos a las imágenes que resultan breves a partir de la condensación semántica que logran. Tal como lo veo, los símbolos son el mejor ejemplo de imágenes que se pueden considerar como breves debido a su capacidad

de concentrar significados, múltiples a menudo. Así, aun cuando un símbolo sea, a menudo, relativamente pequeño por la fisicalidad de su representación gráfica (es claro que este no siempre es el caso, recuérdese el ejemplo de una esvástica de varios metros), la brevedad en el símbolo se explica mejor en función a su capacidad de concentrar significado(s) a partir de una representación pictográfica esquemática.

De esta manera, de acuerdo a los tres criterios de brevedad a los que me ciño, las imágenes, abstractas y figurativas, en las que me detengo incluyen, por su dimensión, entre otras, ilustraciones en miniatura y fotografías. Por su duración, me enfoco en imágenes móviles registradas en video analógico y/o digital, vale decir filmes cortos y otros distintos tipos de grabaciones breves. Y por su condensación semántica, considero una serie de símbolos aunque también algunas otras representaciones gráficas como diagramas circulares, viñetas, emblemas, entre otras. Establecidos los criterios de brevedad para las imágenes que considero, repasemos su desarrollo en distintos momentos a través de las épocas siguiendo los criterios propuestos en el siguiente orden: condensación semántica, dimensión espacial y duración.

La imagen breve por condensación semántica

Desde su aparición, miles de años antes que surgiera la escritura, el símbolo ha sido una constante en los distintos sistemas de comunicación desarrollados a lo largo de la historia. Los símbolos más antiguos incluyen marcas o signos para comunicar propósitos como el registro de eventos importantes, datos numéricos, la celebración de distintos ciclos en la naturaleza, o, como especulan Sassoon y Gaur, con fines identificatorios, a manera de prototipo de la función que luego cumplirían las firmas o rúbricas (13). Desde el Paleolítico hasta nuestros tiempos, el símbolo ha servido para denotar los usos mencionados así como otros propuestos desde distintos campos del quehacer humano. De ahí la existencia de todo tipo de símbolos: religiosos, místicos,

alquímicos, astronómicos, químicos, matemáticos, corporativos (logos), entre otros. El símbolo sigue siendo un paradigma de brevedad pictográfica en cuanto a su alto poder de condensación semántica. Esta capacidad de concentrar significado es de lo más compleja en cuanto los significados a los que se aluden involucran tanto ideas (argumentos, razonamientos) como sensaciones (emociones). A manera de ejemplo, consideremos todos los pensamientos y sensaciones que puede provocar la lectura de los siguientes símbolos: ♀, ♂, ☉, ☿, ♣, ☎, ∞, ⚙, ♁, @.

Por su capacidad de invocar distintas ideas y sensaciones, la condensación semántica es quizá más evidente en los símbolos místicos y religiosos. Aunque se puede objetar que para algunas personas símbolos como estos ☿, † apelan directamente a la fe (sensaciones) y no a mayores razonamientos. Por otro lado, es obvio que la capacidad de invocar ideas y sensaciones no es exclusiva de los símbolos religiosos o místicos. Así, por ejemplo, en nuestras sociedades contemporáneas los logos corporativos – dos ejemplos:  ,  – constituyen símbolos que provocan una variada y compleja serie de razonamientos y emociones en el público, sean estos compradores potenciales o no. Y qué decir de este otro:  , capaz de concentrar gran parte de, sino *toda*, la historia de la Segunda Guerra Mundial en su breve representación esquemática.

En *Signs, Symbols and Icons*, al discutir el poder de comprensión de la imagen, Rosemary Sassoon y Albertine Gaur comparan al ícono (al que definen de acuerdo a su sentido original en griego, *eikon*; imagen, como la figura pictórica o abstracta que representa ideas, objetos y acciones) con el *kōan*³ del budismo zen en cuanto ambos impactarían de manera directa nuestro entendimiento de una cuestión (12). En efecto, gracias a su economía de referencia y capacidad

³ El *kōan* es una técnica espiritual que consiste en “presentar al discípulo una frase... [o] una historia paradójica o un breve diálogo entre maestro y discípulo... y de pedirle que resuelva el problema planteado por el único medio de su experiencia meditativa” (Cornu 261). El *kōan* fue concebido en un principio para beneficiar a la gente común en su vida diaria a través de una iluminación espiritual repentina (Flores 120).

de condensación semántica, el símbolo es capaz de transmitir significados a los que de otra manera tendríamos que acceder a través de una serie de varias grafías que citen significados específicos (la escritura). Visto así, el símbolo remite al *aleph* borgiano en cuanto a unidad que abriga vastedad en la brevedad. El *aleph* es la figura opuesta a otra también propuesta por el maestro argentino: la del mapa que reproduce los detalles del territorio en su totalidad para devenir así en una copia exacta al ‘original’; la contención de la vastedad en otra vastedad, es decir la duplicidad sin síntesis o la mimesis total.

Pero el símbolo no es el único caso de imagen breve a partir de la condensación semántica. En lo que sigue me refiero al mandala de las tradiciones hindúes y budistas así como también a otros casos los cuales se distinguen por una dependencia o coexistencia con respecto a la escritura, aunque el texto escrito acompañante suele ser mínimo o sucinto. Me refiero a los diagramas circulares medievales, mapamundis, emblemas y viñetas.

Revisemos primero los diagramas circulares medievales, o *rotae*, y los mapamundis, los cuales funcionaban de manera bastante similar. Los *rotae* consistían en esquemas circulares o ‘ruedas’ que contenían principios importantes de disciplinas como la astronomía, cosmología y cosmogonía. Los *rotae* buscaban destacar la interrelación entre el ser humano y el universo ejemplificando la visión medieval del ser humano como un microcosmos o mundo en miniatura (Mack 97), mientras que su diseño buscaba favorecer la explicación y retención de distintos principios. Por ejemplo, en el “Diagrama de la armonía microcósmica-macrocósmica” de Isidoro de Sevilla, *rota* incluido en el *De partibus mundi*, se representa la relación entre distintos fenómenos climáticos y principios alquímicos y su conexión con el hombre destacando, además, el rol central de lo divino (lo cristiano). O como se señala en una explicación del diagrama disponible en la página web del *Walters Art Museum*:

The wheel-shaped diagram in the bottom part of the page visualizes the idea that Man is a microcosm of the universe, and the universe a macrocosm of Man. Within the ring at center are the words (reading from top to bottom) “World,” “Man,” and “Year.” The eight intersecting arcs illustrate the relationships among the parts of the world – the four elements, the four bodily humors, and the four seasons. The cross shape created by the arcs expresses Christ’s role in restoring to nature its original harmony, order, and meaning, believed to have been disrupted by the Fall of Man. (n. pág.)

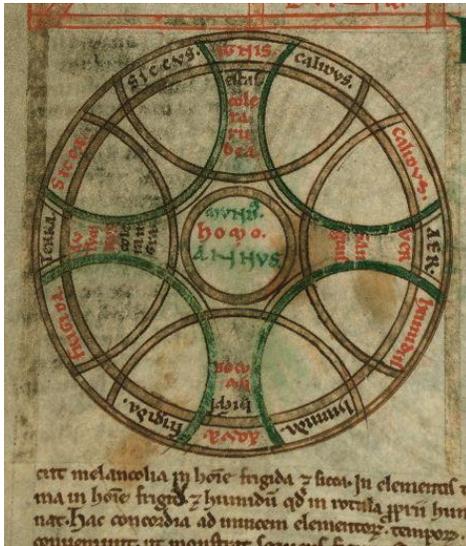


Fig. 1. “Diagrama de la armonía microcós mica-macrocós mica” de Isidoro de Sevilla. Folio 7v en la digitalización incluida en el *Digitized Walters Manuscripts* disponible en la página web del *Walters Art Museum*.

De manera similar, compuestos desde los primeros siglos de la era cristiana, con ejemplares sobrevivientes que datan del siglo VII, los mapamundis –del latín medieval *mappa mundi*, literalmente “napkin, or small sheet, of the world” (Partridge 380); es decir *el mundo en una servilleta* (en efecto, muchos de estos ‘mapas’ eran de pocos centímetros de diámetro) – constituyen otro caso que ilustra la condensación semántica de la imagen breve. Es de notar que, a diferencia del sentido que le asignamos a los mapas modernos, los primeros mapamundis no constituían estrictas representaciones cartográficas de territorios en particular, sino más bien elaboradas representaciones esquemáticas usadas para divulgar información con los mismos fines mnemónicos y pedagógicos que los *rotae*, enfatizando, a menudo, datos históricos,

mitológicos y naturales (Wheeldon and Åhlberg 22) así como referencias bíblicas y principios cosmológicos (Mack 97). Como el símbolo, los *rotae* y mapamundis proponen una representación esquemática que busca sintetizar o densificar significado. Por ello, aunque varios de ellos excedan el metro de superficie –El Mapamundi de Hereford, por ejemplo, mide 1.65 x 1.35 m (Allaby 37)– se pueden considerar como un caso de imagen breve en cuanto a la envergadura de su empresa: la condensación del mundo o cosmos (la totalidad de lo conocido) o al menos la de varios de sus aspectos esenciales (geográficos, históricos y teológicos). Vista así, esta condensación es efectiva al proporcionar una representación pictográfica bastante esquemática, aun si ésta coexiste con texto escrito, el cual, por lo demás, suele ser conciso.

Consideremos ahora al emblema medieval, otro ejemplo clásico de condensación semántica en el que concurren también la imagen y la escritura. Como se sabe, el emblema clásico consiste en una imagen acompañada de una frase o leyenda, en prosa o verso, más un título. Esta combinación, no siempre tripartita, destacaba una lección moral o espiritual. Nuevamente, más que destacar la breve dimensión física del emblema –la cual, sin embargo, si tenemos en cuenta los 14.3 x 8.4 cm del *Emblematum liber*⁴ original, es una realidad– lo que hay que enfatizar es la concentración de significado(s) que se logra a partir de su texto visual. Ciertamente, la *pictura* de un emblema es un elemento mucho más denso (en los detalles de su forma exterior) que una representación abstracta esquemática, pero estamos todavía frente a un medio de comunicación que apunta a la comprensión de una idea a partir de sus rasgos más esenciales. La misma observación se puede hacer con otras imágenes en tradiciones no europeas. Me refiero en concreto a aquellas como el árbol de la vida de la tradición cabalística judía o el

⁴ También conocido como el *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, el primer libro de emblemas.

mandala⁵ de distintas tradiciones hindúes y budistas.

Por lo esquemático e intricado de su diseño, ciertos mandalas recuerdan a los mapamundis y *rotae*. De hecho, en cuanto medios para expresar un significado metafísico del mundo, los mandalas, árboles de la vida, *rotae* y mapamundis constituyen ejemplos de *imago mundi*; representaciones simbólicas de la Tierra y el cosmos. Es así que, considerando a la condensación cósmica y metafísica a la que aspiran, todas las imágenes empleadas por estos diagramas y representaciones simbólicas constituyen ejemplos de imágenes breves. Por otro lado, las consideraciones metafísicas a propósito del mandala no le serían ajenas al emblema clásico europeo. Así, se ha observado la deliberada intención enigmática del emblema buscando recrear “an ambiance of meditation and mystery” como condición necesaria para acercarse y apreciar la naturaleza de la realidad y Dios (Raybould 250). A propósito de la mención de meditación y misterio, es útil referirse aquí a las reflexiones de John Mack, en *The Art of Small Things*, en torno a la miniatura y los secretos (“secrecy”) o elementos ocultos (“hidden things”) que se puede hallar en objetos físicamente pequeños. Primero, es de destacar el énfasis que hace en “the ‘pleasure’ of the miniature” (197); es decir la sensación de asombro o admiración ante lo pequeño. Este *placer* sería una de las respuestas más comunes que la imagen breve es capaz de suscitar. Por otro lado, su observación sobre cómo “the analysis of miniature objects and of secrecy converges round questions of what can be seen, by whom and in what circumstances” (119) nos permite contemplar una posible explicación para la práctica de la imagen breve: la imagen devendría breve para constituirse en un fenómeno a descifrar. Más allá de la maravilla

⁵ Anagarika Govinda explica que “[e]n el discurso religioso de la India, el término ‘Mandala’ se refiere a un área espiritual o sagrada, a un círculo, a un diagrama concéntrico o a un grupo de objetos –formas divinas y humanas, terrenales y cósmicas, ideas y símbolos– organizados en un patrón reunido alrededor de un punto central.... En un sentido más específico, un Mandala es una abstracción pictórica o geométrica con respecto a un esquema de meditación; dentro de éste puede profundizarse en la percepción espiritual de las formas simbólicas, las sílabas, las deidades sagradas o los seres iluminados” (15).

inicial que la microrreproducción causa al espectador, la imagen breve por condensación semántica buscaría plantearse como un desafío de interpretación en el que su forma breve habría de recordar que la visión y comprensión de lo complejo de los fenómenos que nos rodean sólo se ha de lograr con esfuerzo. Ciertamente, al observar un emblema, *rota* o mandala, podemos abarcar la composición entera en una sola mirada, pero la decodificación total de sus elementos visuales exige, literalmente, un gran esfuerzo si queremos abarcar y comprender los detalles y mensajes ahí representados.

Para terminar con la discusión de la brevedad en la imagen por condensación semántica, considero el caso de la viñeta, tanto en su forma clásica como aquella en el ámbito de la historieta. En su forma más antigua, la viñeta es aquel dibujo o estampa al principio o final de distintas secciones en un libro. Refiriéndose a las viñetas del siglo XIX, Jed Perl observa que “the vignettes have no fixed borders, they are pictures, often landscapes, that simply fade away at the edges” (179). Perl subraya también la fusión escrito-pictorial que ocurre cuando la viñeta “sometimes seem[s] to fade directly into the accompanying text” (179). Esta fusión de registros y el impacto en la transmisión del mensaje es un elemento que ha sido poco explorado en práctica de la escritura breve, incluyendo a formas actuales como el microrrelato. Volviendo a la viñeta, ésta se desarrolla en la Europa medieval y hacia finales del siglo XV su uso queda establecido como “an alternative to full-page illustrations” (Pollard 99). Lo reducido de su tamaño así como su enfoque en una propuesta particular en el texto parecen motivar a Perl cuando piensa en la viñeta como “a fragment, something incomplete”. Aunque agrega luego en la misma reflexión que las viñetas “can suggest a vast realm, an entire universe” (179), una observación que trae de vuelta tanto la noción del *placer* frente a la miniatura como los personajes borgeanos que se maravillan ante lo vasto densificado en lo breve. En cuanto a la viñeta como recuadro en una

historieta, como se sabe, ésta a menudo forma parte de una serie en la que se suele recurrir al dibujo y escritura para componer una historieta. Ciertamente, la serie de viñetas puede ser bastante corta y limitarse a cuatro o tres (según el formato clásico en el periódico), o incluso a una viñeta por historieta (en este caso el texto escrito suele ser imprescindible para ayudar a transmitir el mensaje), mientras que los diálogos suelen ser breves o estar ausentes, dejando, en este último caso, que la imagen narre. Un aspecto a resaltar sobre la viñeta en la historieta es que, en cuanto género narrativo, el artista en la historieta, por lo general, debe asegurarse que la imagen ayude a sustentar un momento particular en una historia. Así, la viñeta busca evitar mayor ambigüedad ya que su propósito es ofrecer una narración lo suficientemente discernible para el lector. La viñeta medieval, en cambio, en función a su énfasis ornamental, puede permitirse mayor ambigüedad o pluralidad semántica.

Resumiendo, las imágenes breves por condensación semántica se harían breves por distintas razones. Los símbolos y demás imágenes esquemáticas aquí revisadas buscarían maravillar al espectador, pero, sobre todo, desafiar su capacidad de análisis. Mientras que las viñetas, clásicas y contemporáneas, buscarían concentrar información esencial alrededor de una representación breve. La forma mínima de todas estas imágenes operaría de forma paradójica ya que lo esquemático y reducido buscaría, en realidad, contener y remitirnos a un todo mucho más amplio. Estas consideraciones, se verá más adelante, aplican también a la práctica del microrrelato y el micrometraje como formas inusuales que intrigan a lectores y espectadores. Estas formas, en ciertos casos, son también capaces de concentrar significados complejos configurándose así como objetos mínimos que resultan cautivantes no solo por su reducido aspecto externo sino también por su riqueza semántica. Continuemos ahora con el segundo criterio, el de la brevedad por dimensión espacial.

La imagen breve por dimensión espacial

But is large scale necessary to magnify the sensation of seeing? How historically and formally limited is this idea when we allow ourselves to consider the long history of art.

Alexandra Anderson-Spivy

Desde este enfoque, se juzga a una imagen como breve teniendo en cuenta su dimensión física exterior. Este es el criterio que seguimos cada vez que decimos ‘imagen pequeña’. Como he referido ya en la sección anterior, las pinturas y grabados del arte rupestre y mobiliario de la Edad de Piedra constituyen los ejemplos más antiguos de la imagen breve por dimensión espacial. Con sus figurines, utensilios y otros objetos grabados con distintos tipos de imágenes, algunos considerados como talismanes y amuletos (Cunningham 8; Eiroa 22), el arte mobiliario paleolítico inaugura la portabilidad de la imagen. La relación entre brevedad y portabilidad es un punto al que retorno más adelante en esta sección.

Con el desarrollo de los distintos soportes para escritura e imagen a través de la historia (tablillas de arcilla, madera, bambú, seda, papiros, etc.), la imagen breve se va adaptando a nuevos medios y modos de difusión. Así, hacia los primeros siglos de la era cristiana, comienzan a aparecer los manuscritos ilustrados y con ellos florecen las imágenes en miniatura, uno de los ejemplos más paradigmáticos de la práctica de la imagen breve⁶. En occidente, la pintura en miniatura se asocia con su práctica desde la Europa medieval aunque paralelamente se practicó en tradiciones como la persa, india y otomana. La tradición persa, de la cual se nutren la otomana y la india, se va forjando desde el siglo XIII y se deriva, a su vez, de una más antigua práctica árabe de ilustrar libros con escenas pintadas (Mack 26). Una mirada a la oposición de las cosmovisiones propias de las distintas tradiciones en las que se forman estos antiguos

⁶ La palabra miniatura (del latín *minium*; minio, óxido de plomo en polvo de color rojo algo anaranjado) originalmente designaba a la ilustración en un manuscrito medieval en la que se empleaba el minio como pigmento. Con el tiempo, su sentido cambió para referirse a pinturas y ornamentos de escaso tamaño (Salgado Ruelas 176-177).

miniaturistas sirve para iluminar ciertos aspectos que nos ayudan a entender algunas de las perspectivas que han influenciado la práctica de la brevedad pictográfica en distintas civilizaciones.

En relación a lo anterior, Sunil Manghani destaca la tendencia del miniaturista europeo renacentista a la mimesis es decir a modos de representación realistas. Mientras que para los miniaturistas otomanos de entonces la mimesis era una práctica a rechazar al considerar “that the appearance of worldly things was not permanent and worth devotion” (168). Seyyed Hossein Nasr observa este mismo desdén a la mimesis en el miniaturista persa (recuérdese la influencia de la tradición persa en otras tradiciones orientales) quien operaba influido de principios espirituales propios de la tradición sufí. Como explica Nasr, en la tradición sufí, el espacio es concebido más allá del espacio físico que occidente tradicionalmente reconoce. En la visión espiritual sufí –cosmovisión propia de muchos de los miniaturistas persas de la época– se concibe un espacio no físico y es justamente éste el cual busca recrearse en ciertas obras de arte sagrado, incluyendo el arte miniatura. En concreto, se busca representar “the intermediate world”, ubicado entre el mundo físico y el *mundus imaginalis*, o *‘ālam al-khayāl*, el cual representa la entrada a estados de ser más elevados (179-180). Imbuido de esta cosmovisión particular, el miniaturista persa se ceñía al principio de la representación bidimensional de la superficie desistiendo de la *perspectiva artificialis*; es decir el intento de la tridimensionalidad de la superficie como se da en la Europa renacentista (179). La *perspectiva artificialis* en la miniatura persa se deja de lado explícitamente porque no se busca una simple réplica del mundo físico (*mulk*) sino una representación del mundo intermedio (*malakút*) (181). La intención del miniaturista persa era que la bidimensionalidad de la miniatura se pusiera en contraste con el mundo físico que la rodea para así ayudar al individuo a proyectarse más allá de *mulk*, hacia

estados elevados de consciencia (179). Así, agrega Nasr, la miniatura persa busca representar de manera simbólica distintos aspectos de un orden metafísico para balancear un mundo físico de ilusión (184). Oliver Leaman hace eco de la reflexión anterior con su observación sobre la influencia del sufismo en el grado de realismo en la pintura en la tradición persa e islámica en general y se pregunta: “What need is there to represent things realistically if the principle of mysticism is that the meaning of the world lies behind the world?” (175). Así, la perspectiva sufi puede usarse también para explicar “the rather minimalist design ethos” que Leaman destaca en gran parte del arte islámico (33). Podemos concluir que la ‘simplicidad’ de la miniatura persa funcionaría de manera evocativa de lo esencial, diciendo más con menos. Operando de manera simbólica, en su abstracción se encerraría un significado amplio que remite a un orden trascendental. Sin duda, las representaciones bidimensionales, esquemáticas y poco realistas de las imágenes breves que se practican en la miniatura persa permiten establecer paralelos con algunas imágenes breves que discutimos en la sección anterior, no sólo por su tamaño sino, sobre todo, por la condensación semántica que practican. En particular, influenciadas por cosmovisiones metafísicas, la miniatura persa, el mandala, el emblema, los *rotae* y primeros mapamundis se acercan entre sí en su intento de *simbolizar* y no de *retratar* un todo más amplio.

Cabe resaltar aquí que, además de lo expuesto por Manghani, Nasr y Leaman sobre la influencia mística en el esencialismo que caracteriza a la miniatura persa, Mack nos recuerda que no debemos ignorar el papel de los factores de producción en las reducidas dimensiones de este tipo de miniatura (observación que abarca a la miniatura europea también). Como explica Mack, la imagen en la miniatura persa deviene breve explícitamente en función a su necesidad de adaptarse a la pequeña escala de álbumes y manuscritos en boga en aquel entonces (26). Sin duda, la brevedad, como cualquier otra tendencia cultural, es un fenómeno discernible desde

distintos ángulos. Al respecto Alexandra Anderson-Spivy, en “Thinking Small: Matters of Scale and Issues of Intimacy in Art”, propone un análisis revelador al destacar otros ejemplos de la imagen breve por dimensión espacial. Así, por ejemplo, nos informa como hacia el siglo XVI los retratos en miniatura (cuyo origen está vinculado a las breves ilustraciones en manuscritos y libros ilustrados medievales) gozan de gran popularidad en Europa, evidenciando así una nueva tendencia en la portabilidad de la imagen que va a agregarse a la ya practicada en talismanes y amuletos. Además de su uso en círculos más bien domésticos o personales, en los que eran usados como recuerdos de seres queridos, los retratos en miniatura llegaron a ser empleados a manera de tarjetas de presentación por parte de pretendientes durante el cortejo y también con fines propagandísticos en esferas políticas, como los cientos de retratos en miniatura que Napoleón mando a hacer para difundir su imagen por toda Europa (15). Anderson-Spivy destaca también que igual propósito de fácil portabilidad cumplió el daguerrotipo que sucede al retrato en miniatura hacia mediados del siglo XIX. La portabilidad de la imagen continúa durante la Revolución Industrial y se extiende más allá de los retratos para incluir imágenes a escala de paisajes, naturalezas muertas y escenas de género de gran demanda en contextos domésticos o como *souvenirs* de viajes. Ya hacia finales del siglo XX, el interés por lo breve se evidencia en las distintas producciones culturales que exploran lo diminuto y microscópico hasta llegar a la nanoescala (17).

Hoy, gracias a la ubicuidad de los aparatos electrónicos en nuestro día a día, la imagen breve ha encontrado nuevos soportes y así podemos acceder a ella desde las variadas y reducidas pantallas de teléfonos y relojes inteligentes, tabletas, reproductores de mp3 y demás objetos similares. Desde las primeras imágenes en los distintos objetos móviles prehistóricos a las pequeñas imágenes en un aparato electrónico, la imagen mínima se ha venido produciendo para

conformarse al del deseo humano de la portabilidad. Pero, ¿cuál es la finalidad de lo portátil? En su novela *A Painter of Our Time*, el crítico de arte, pintor y escritor John Berger ofrece algunas consideraciones que ayudan a dilucidar esta cuestión. En el diario del protagonista de dicha obra, un pintor húngaro llamado Janos Lavin, se destaca la cuestión de la escala de la obra de arte estableciendo una relación entre lo grande como “impersonal, unpossesable” y lo pequeño como marca de “private property” (124). Cito el pasaje completo por su relevancia para subrayar la relación entre tamaño, pertenencia y portabilidad:

Many paintings today are too big, inflated. If you want to paint a personal possession –and we can possess a cornfield, an apple, the face of a friend, a city skyline– then you must not over-enlarge it, for it will become vulgar, like all possessions that are made to appear more imposing than they are. But if you want to paint a legend that expresses a way of life that you cannot possess but only contribute to, then you must paint it large so that it remains impersonal, unpossessable. (123-124)

Con estas nociones de lo imposible y lo personal en mente, podemos conjeturar cómo los habitantes de la Edad de Piedra quisieron poder poseer para sí mismos las primeras imágenes. Para tal propósito estas imágenes debieron ser registradas ya no en cavernas sino en objetos lo suficientemente pequeños como para poder ser transportados con facilidad. Así, en la imagen pequeña coexistiría el deseo de pertenencia y la necesidad de portabilidad. Por otro lado, Anderson-Spivy plantea una interrogante que es sumamente pertinente para acercarnos a la fascinación por lo breve en el arte, consideración en la cual inserto a la imagen breve:

Accustomed as we are to decoding huge contemporary pieces, isn't it refreshing to be able to examine structural complexities and visual nuances all the more fascinating for their minuteness? Thus size permits us to marvel at the skill of the artist who is able to render detail with a finesse and atmospheric control or able to convey magnitude in something small. (18)

Muchos de nosotros podemos identificarnos con la sensación de maravilla o asombro frente a la imagen (o cualquier otro tipo de representación artística) como réplica a escala que nos permite

abarcar o acercarnos a algo que normalmente percibimos como grande; detectar la *magnitud en algo pequeño* como subraya Anderson-Spivy. O, como ya vimos con Mack en la sección anterior, es el placer ante la miniatura. La interrogante de Anderson-Spivy resulta pertinente también porque alude al statu quo de lo grande o macro en las creaciones humanas. En efecto, hacia finales del siglo XX, el artista, agrega Anderson-Spivy, debe favorecer la creación de obras de arte de mayor tamaño debido a las preferencias del mercado y museos. Exaltando la importancia del tamaño en la creación artística, estas instituciones establecen el precio de cuadros a partir del metro cuadrado y practican el desdén a las obras en pequeña escala tildándolas de “minor exercises” (12). Anderson-Spivy también llama la atención sobre distintas percepciones sociales en torno al arte breve. Así, a partir del final de la Segunda Guerra mundial, operando en respuesta a supuestos machistas que cuestionan la masculinidad del artista moderno, los artistas, pintores y escultores, en Estados Unidos (y luego en Europa) se comienza a realizar trabajos de grandes dimensiones para marcar distancia de las obras pequeñas que eran asociadas, por ejemplo, con lo decorativo, lo doméstico o lo femenino (13). Mack identifica también la misma visión peyorativa de la miniatura bajo percepciones patriarcales que igualan lo grande a lo masculino y lo pequeño a lo femenino y/o infantil. Y cita como ejemplo la tradición, que en occidente se inicia en el siglo XVIII, de publicar libros en miniatura con temas infantiles o libros como objetos de decoración (145).

A las reacciones de desdén, en cuanto a *ejercicio menor*, y de rechazo, por razones sexistas, que la imagen breve puede suscitar se le debe de agregar la de asombro. Este asombro celebraría la imagen breve tanto por razones técnicas como por cuestiones metafísicas. Como destaca Mack, a través de la historia la fascinación con la miniatura ha ocurrido en cuanto a su percepción como “a matter of aesthetics” o como un asunto “of hidden verities” (208). En cuanto

a lo estético, la imagen breve puede ser percibida como una imagen *poderosa* por revelar, a través de sus atributos visibles, el grado de virtuosismo del artista y por revelar (u ocultar), en lo intrincado de su diseño, una amplia riqueza simbólica. Al igual que Mack, podemos citar a Claude Lévi-Strauss –“all miniatures seem to have an intrinsic aesthetic quality” (5)– y a Aristóteles – quien opinaba que en la pequeñez corporal se podía identificar calidades de *symetroi*, buena proporción, y de *asteioi*, elegancia (5)– para destacar el placer estético frente a la imagen breve. Desde una perspectiva metafísica, en cambio, la imagen breve puede ser considerada en grado superlativo en función de esas “verdades escondidas”. En efecto, para Mack, “[t]here is something ethereal about the creation of small things” (44). Esta sería justamente la sensación que le embargara a Robert Hooke, el autor de *Micrographia*, obra que contiene los primeros dibujos de imágenes tomadas con microscopio. Como observa Mack, para Hooke, y algunos de sus contemporáneos europeos del siglo XVII, el arte de lo breve remitía a Dios y su magnificencia creadora (44-45). La reacción de Hooke frente a la pequeña escala es similar a la de autores como William J. Jackson frente al fractal⁷. Así, en *Heaven’s Fractal Net: Retrieving Lost Visions in the Humanities*, Jackson explora la figura del fractal para destacar un ángulo espiritual al ver a esta figura como paradigma de “a vision (of the whole in the parts)” (8). Desde esta perspectiva etérea o metafísica, puntos de vista como los de Hooke y Jackson le dan un sentido particular al aforismo atribuido a Ludwig Mies van der Rohe; “Dios está en los detalles”. En suma, la imagen breve, como ejemplo del objeto de arte pequeño, es un fenómeno que puede fascinar tanto como evidencia de la destreza del artista como por su posibilidad de sugerir lo divino o sagrado.

⁷ El fractal es un término acuñado por Benoît Mandelbrot para designar el fenómeno natural de la “autosimilitud”; es decir la repetición a escala de la estructura de un todo en cada una de sus partes.

Como se ha visto en esta sección, el deseo de poseer y el querer portar algo consigo mismo explicarían lo reducido del tamaño en varias de las imágenes a las que me he referido. Así, para nombrar algunos ejemplos, las imágenes de la Edad de Piedra, las de los retratos en miniatura o las imágenes electrónicas, devendrían breves para adaptarse a los distintos medios en las que aparecen. Es importante considerar, sin embargo, que la portabilidad de la imagen no explica la brevedad que se manifiesta ya en las milenarias imágenes rupestres de la Edad de Piedra donde coexisten con imágenes de distintos tamaños. Como vimos con la miniatura en Asia y Europa, la imagen reduce su tamaño también por los requerimientos del mercado. Incluida en el colectivo de creaciones en pequeña escala, la imagen breve por dimensión espacial es una fuente de asombro. Así ocurre en Mack, Manghani y Nasr, quienes encuentran algo etéreo o trascendental en la miniatura; en Anderson-Spivy al observar que lo pequeño maravilla por su capacidad de concentrar magnitud; y también en Jackson quien contempla la posibilidad del fragmento remitiendo a un todo más amplio. De esta manera, la imagen se hace breve no sólo en una demostración de virtuosismo artístico o para conformarse a los requerimientos de producción sino también para llamar la atención sobre un orden de cosas metafísico. Finalmente, para contrastar los dos tipos de imágenes breves discutidas hasta este punto, es útil situarnos alrededor de la siguiente observación de Mack: “Models retain a mechanical relation to the world; essences attain a cosmological relationship” (72). Aunque a primera vista esta frase permite subrayar una polarización entre la imagen breve por dimensión espacial (en la que predominaría el intento por reproducir el mundo a escala reducida) y la imagen breve por condensación semántica (la cual buscaría hacer un lado lo redundante para identificar lo esencial o fundamental), en realidad, ambos casos presentan distintas instancias en las que la imagen se hace breve para maravillar, esencializar lo fundamental y simbolizar lo trascendental. Por lo demás, estas consideraciones

sobre reproducción a escala reducida y la identificación de lo esencial se retoman más adelante (en el capítulo IV) durante la exposición de dos maneras de entender la articulación del microrrelato.

La imagen breve por duración

Este último criterio se aplica a la imagen móvil es decir a aquella imagen que busca reproducir la secuencia cinética que seres y objetos realizan en el mundo físico o la ‘realidad’ observable. En lo que a esta investigación corresponde, la discusión de la imagen móvil se ha de centrar en aquella que capta el movimiento de los distintos elementos que forman parte de nuestro ambiente y que se registra en video análogo o digital. En cuanto a la brevedad de la imagen móvil, ésta se computa de acuerdo a la duración de una composición que incluya dicho tipo de imagen. De esta manera, cuando discuto la imagen breve por duración no lo hago analizado imágenes móviles aisladas sino que me enfoco en la composición completa. En esta sección, entonces, se alude a composiciones breves como cortometrajes, avisos publicitarios, tráilers, videos musicales, entre otras, dejando de lado algunos casos de imágenes móviles que exceden el alcance de este trabajo⁸. De aquí en adelante uso los términos *imagen móvil* e *imagen en movimiento* de manera intercambiable.

Es evidente que la historia de la imagen breve por duración está invariablemente ligada a la del cine pero aun así no debería dejar de mencionarse a algunas formas pioneras de la imagen móvil. Pioneras se ha considerado a muchas imágenes, quizá la más antigua de estas sea al jabalí de ocho patas en Altamira, para muchos el “primer acercamiento a la imagen en movimiento planteada como la descomposición de la secuencia cinética” (León Rivera Betancur et al. 34).

⁸ Pienso, por ejemplo, en los hologramas y las imágenes de *realidad aumentada* (RA). La RA es la visión *aumentada* (o disminuida) de un ambiente del mundo real físico. Esta visión se logra con el uso de sistemas informáticos que permiten superponer sonido, video, gráficos o datos GPS a nuestra percepción de la realidad. El término a menudo se restringe a la percepción visual donde la imagen virtual es superpuesta a la real.

Claro está que esta fragmentación del movimiento no llega a producir una imagen que se mueva. Para ello hay que esperar a las imágenes del teatro de sombras que tienen sus formas más antiguas en la India y China (Angoloti 85). Las imágenes móviles que se crean en el teatro de las sombras ocurren a partir de la interposición de objetos entre una fuente de luz y una pantalla. Sin embargo, como en la alegoría de la caverna de Platón, mediante el teatro de sombras solo se percibe la movilidad de las *apariencias* (las sombras) mientras que el movimiento de las *esencias* (títeres y actores-titiriteros), permanece oculto. Más tarde, en Europa, a partir del siglo XVII, empiezan a surgir una serie de inventos que crean la ilusión de imágenes móviles a partir de la proyección sucesiva de imágenes estáticas.

Habrá que esperar hasta la invención del kinetoscopio y el cinematógrafo a finales del siglo XIX para lograr la grabación de las primeras imágenes en movimiento. La brevedad de estas primeras composiciones es notoria. Así la célebre *Fred Ott's Sneeze* (1894) de Edison dura tan solo cinco segundos mientras que las películas de Louis Lumière no superan los 50 segundos⁹. Esta brevedad, como bien nos recuerdan David Irving y Peter Rea, responde a restricciones tecnológicas, así el kinetoscopio de Edison estaba limitado a proyectar los pocos segundos de grabación de imagen que se podían capturar en las películas de celuloide que se producían a finales del siglo XIX (337). Ya durante la primera década del siglo XX, gracias a la popularidad de rollos de película de aproximadamente 350 metros, el tiempo de proyección se alarga hasta 15 minutos. En aquella época, destaca Mark Sandberg en “Multiple-reel/feature films: Europe”, limitar la grabación a un rollo era conveniente ya que así no se necesitaba más de un proyector durante la función y, sobre todo, la proyección a partir de un único rollo garantizaba una proyección fílmica sin interrupciones (452). A partir de entonces, tanto las prácticas de

⁹ Louis Le Prince, sin embargo, se anticipó a Edison y los hermanos Lumière, y con una lente de cámara de su propia invención graba *Une scène au jardin de Roundhay* (1888), considerada como la primera filmación de una secuencia de imágenes en movimiento (Sagert 34).

exhibición como la extensión de los rollos de película van definiendo la percepción de lo que ahora llamamos cortometraje. Al respecto, se puede afirmar que la distinción entre filmes largos y cortos le habría sido impropia al espectador de finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX: lo usual era que los aparatos de la época reprodujeran imágenes móviles breves por su duración. Por otro lado, aun hacia 1941, el condicionamiento a la materialidad del soporte de la imagen móvil explica la referencia que Sergei Eisenstein hace al rollo fílmico (y no a la duración cronológica del filme como es usual ahora) cuando se pronuncia con respecto a la extensión del cortometraje: “[T]he standard length of the short film is 500 to 600 metres” (9-10). En los albores del cine, la brevedad de las grabaciones de imágenes en movimiento, entonces, es impuesta por las limitaciones de producción de dicha industria, así los filmes breves eran la norma.

Con la introducción de mejoras tecnológicas, la brevedad en el cine dio paso al largometraje que se volvió el formato más difundido, situación que perdura aún en pleno siglo XXI. De esta manera, la brevedad cinematográfica ha sido tradicionalmente percibida como una posición artística (por lo general, propicia para realizar documentales o filmes experimentales) o, más a menudo, como una fase de transición (el cortometraje como ejercicio o etapa de aprendizaje en el arte de hacer películas, es decir largometrajes) que contrasta con la amplia difusión y celebración del largometraje. Aun así, desde los inicios del cine al día de hoy, la brevedad se ha venido practicando en distintos géneros de cine con extensiones que han solido limitarse a no más de 30 minutos de duración, aunque los tráilers y *teasers* (avances de intriga) se suelen mantener en menos de tres minutos. Pero esta brevedad no ha sido solo cinematográfica ya que existen muchos otros géneros o formas con composiciones de pocos minutos como es el caso de grabaciones caseras, videos musicales y distintas formas de publicidad incluyendo los clásicos

avisos comerciales televisivos así como también tráilers de videojuegos y series de televisión o *teasers* publicitarios. En estrecho diálogo con estas formas, el siglo XXI ha visto la popularización de nuevas obras fílmicas breves. Me refiero, en particular, al, así llamado, cine comprimido, término que agrupa a los llamados micrometrajés, filmes de escasos minutos o incluso de pocos segundos¹⁰. Aunque la brevedad del cine comprimido suele reflejar el espíritu anti-épico del individuo contemporáneo –el cual contrapone sus breves narraciones fílmicas no lineales y fragmentadas a un cine más tradicional en cuanto lineal, causal y extenso– es indudable que esta brevedad se explica también en función a falta de recursos y/o destreza para producir composiciones más extensas. Asimismo, es de notar el rol normativo y regulador que cumplen los múltiples concursos que premian y celebran el cine breve influyendo de manera decisiva en la dimensión de los micrometrajés. Por ejemplo, los de menos de tres minutos premiados por el *Très Court International Film Festival*; los de un minuto en *Filminute*; los nanometrajés de no más de 30 segundos premiados en Santiago de Chile; y también aquellos premiados en España en el Festival de Cine Comprimido desde 2001. A propósito de toda esta brevedad visual, es importante destacar la amplia dimensión casera y/o amateur de este tipo de expresión y a la que, gracias a plataformas como *YouTube* o *Vimeo*, se puede acceder en distintos medios en el ciberespacio. Una mayor brevedad en dichos tipos de producciones se está desarrollando en aplicaciones informáticas para dispositivos móviles. *Vine*, por ejemplo, permiten crear y publicar videos cortos con una longitud máxima de seis segundos.

Todo este recorrido de la imagen móvil permite concluir con algunas precisiones sobre la brevedad audiovisual o, para ser más exacto, de la brevedad en las distintas composiciones que se crean con imágenes móviles. La brevedad en estas composiciones está estrechamente ligada a las interacciones que se crean entre la tecnología para registrar imágenes móviles, las

¹⁰ Se ofrecen una explicación detallada de toda esta cuestión en el capítulo III.

instituciones promotoras de lo audiovisual y, en menor grado, el público usuario. Como se ha visto, en un principio, estas tecnologías solo permitían grabaciones breves mientras que hoy en día, la brevedad coexiste con composiciones extensas. La brevedad actual en este tipo de composiciones es a menudo condicionada y celebrada por distintos medios de difusión pero también ocurre por un deseo de comunicar información de una manera concisa.

Destacadas algunas de las distintas perspectivas en torno a la brevedad de la imagen tenemos una visión panorámica que nos permite considerar algunas de las razones que explican cómo y por qué ha estado ocurriendo la imagen breve en distintas épocas. Al revisar las imágenes breves por condensación semántica concluimos que éstas devienen breves, sobre todo, para esencializar información, maravillar estéticamente al espectador así como también para desafiar su capacidad de análisis e interpretación. En todos los casos, lo esquemático condensa lo vasto. En cuanto a las imágenes breves por dimensión espacial, estas se harían breves, en algunos casos, para poder poseerlas y llevarlas consigo. En otros, este tipo de imagen se vuelve pequeña para adecuarse a los soportes físicos en los que aparece. Asimismo, al igual que las imágenes breves por condensación semántica, las imágenes breves por dimensión espacial provocan también asombro tanto por sus atributos estéticos como a partir del enigma metafísico al que remitirían desde la condensación de distintos aspectos de la totalidad. Finalmente, en el caso de la imagen breve por duración repasamos la influencia de factores de producción en distintos momentos históricos así como el de los medios de difusión cultural. En los tres casos, la práctica de la imagen breve revela el interés por enfoques creadores que favorecen lo mínimo, lo conciso y lo esquemático o esencial.

En la próxima sección me ocupo del fenómeno de la escritura breve. Nuevamente vale recordar que la revisión de la brevedad en la imagen y la escritura busca facilitar la discusión, en

los capítulos II y III, de dos de sus más recientes paradigmas: el micrometraje y el microrrelato.

La escritura breve

La escritura breve ha sido una constante desde antiquísimas tradiciones. La revisión de una serie de ejemplos representativos de las literaturas sumeria, egipcia, acadia, india, china y japonesa nos permite, por un lado, establecer continuidades y ejemplos paradigmáticos que han de inspirar otras tradiciones posteriores. Asimismo, este recorrido cronológico-histórico sirve de marco para poder discutir el impacto de distintos fenómenos culturales en la evolución de formas breves de escritura. En este repaso atiendo por igual a varios tipos de escritura breve practicada en distintos campos (histórico, pedagógico, místico, normativo, literario) desde las tradiciones culturales ya aludidas. Como veremos a continuación, todos estos ejemplos pioneros van constituyéndose en modelos a imitar por generaciones posteriores, a menudo rebasando las tradiciones locales y en el proceso delimitando la práctica de la escritura breve. En lo que sigue discuto la brevedad en la escritura desde cinco perspectivas diferentes: como recurso instructivo y didáctico; como resultado de la influencia de los medios de producción; como disposición narrativa; como actitud frente a la vida (en oriente y occidente); y como artificio estético. Esta división responde a criterios expositivos que faciliten la presentación del tema y por tanto no sugiere que estos casos operen de forma excluyente; por el contrario, estas categorías a menudo ocurren de manera simultánea. No está demás aclarar que esta es una visión panorámica que dista mucho de ser exhaustiva pero que, sin embargo, busca ser lo suficientemente inclusiva para un análisis adecuado de la cuestión.

Brevedad como recurso instructivo y didáctico

En *Introducción al Antiguo Testamento: Libros poéticos y sapienciales*, Miguel Ángel Tábet ofrece un comentario esclarecedor sobre la utilidad de las *instrucciones* como “modelo literario”

en el mundo antiguo. Aunque su comentario se refiere a las instrucciones egipcias, y el caso que destaco en esta sección es el de las instrucciones sumerias, su observación es más que relevante considerado las similitudes formales (por ejemplo, padre e hijo fungiendo de instructor e instruido) y temáticas entre estos dos tipos de instrucciones (Crenshaw 265). Dice Tábet:

En Egipto, las colecciones de instrucciones nacidas en el contexto de la corte, con la finalidad principal de proporcionar una educación adecuada a los funcionarios y oficiales de la nobleza imperial, están constituidas normalmente por proverbios, máximas, sentencias y consejos que un rey transmite a un heredero o a un súbdito (al que llama “hijo”) sobre el comportamiento correcto para conducirse con éxito y realizar bien la propia función. (32)

Una de las colecciones de instrucciones más conocidas del mundo antiguo es las *Instrucciones de Shuruppak, hijo de Ubartutu*, un texto sumerio compuesto alrededor del siglo XXVI a.C. (Tábet 35). Este texto consta de 280 líneas y en él podemos leer toda una serie de proverbios, exhortos y refranes que Shuruppak, hijo del rey sumerio antediluviano Ubartutu, ofrece a su hijo Ziusudra. En su condición de “antología proverbial” y, posiblemente, de “el más antiguo testimonio del género didáctico” (Tábet 35), esta obra es considerada por varios estudiosos como un ejemplo clásico de la literatura sapiencial¹¹. Como explica Paul-Alain Beaulieu en “The Social and Intellectual Setting of Babylonian Wisdom Literature,” esta literatura está contenida en un tipo de texto cuyo propósito principal consiste en “to teach the art of leading a successful life, in harmony with society and the divine will” (3). Este propósito instructivo es una marca de varios escritos sumerios de esta época. De hecho, explica Gonzalo Rubio en “Sumerian Literature”, se han identificado en dicha tradición por lo menos 28 colecciones de breves oraciones

¹¹ Como explica Leo Perdue en *Wisdom Literature* (2007), hasta 1970, este tipo de literatura tradicionalmente se había limitado a estudiar la sabiduría en algunos textos del Antiguo Testamento. Conforme a la revitalización que experimenta este campo a partir de la década de 1980, Perdue propone que todo estudio de la literatura sapiencial debe ampliarse para incluir el análisis de las perspectivas teológicas de tradiciones como la egipcia, sumeria, acadia, helénica, entre otras (3).

paremiológicas¹², las cuales, en algunos casos, fueron desarrolladas más allá de su condición de “one-liner” para convertirse en breves historias a menudo similares a las fábulas de Esopo (59). *One-liner* es una expresión adecuada para referirse a las varias *instrucciones de Shuruppak* en cuanto esta obra contiene una serie de breves enunciados que funcionan como unidades semánticas autosuficientes como se demuestra en la siguiente sucesión, líneas 42 a al 47:

42-43 You should not speak improperly; later it will lay a trap for you.
44-46 You should not scatter your sheep into unknown pastures. You should not
hire someone’s ox for an uncertain A safe means a safe journey.
47 You should not travel during the night: it can hide both good and evil.
(citado en Black et al. 285-6)

Salta a la vista, entonces, que las 280 líneas de las *Instrucciones* le dan una longitud a la composición que puede ser replanteada, como de hecho lo hago aquí al presentarla como un caso de escritura breve. Practicamos la misma operación, por ejemplo, con cualquier colección de aforismos. El hecho de que una antología de aforismos tenga 100 o 200 páginas no afecta nuestra percepción de lo conciso y breve de cada aforismo. Ahora bien, profundicemos en la brevedad que practican las *instrucciones*. En concreto, indagemos sobre la necesidad de ser breve al pronunciar o redactar máximas o proverbios (y algunos otros enunciados sentenciosos como el aforismo). Comentado otro texto de la tradición sumeria de temática bastante similar al de las *Instrucciones* –los *Consejos de sabiduría*, texto compuesto de 160 líneas de “moral exhortations” (96) – W.G. Lambert observa cómo “the short sections and the epigrammatic nature of many of the lines would have made this text suitable for oral repetition” (97). En efecto como Tábet (quien, como vimos al inicio de esta sección, destaca el uso de las instrucciones en la educación de funcionarios y nobles), Lambert, al subrayar la relación entre lo breve y la repetición oral, alude también al doble rol que cumplieron las *instrucciones* antiguas: instructivo y didáctico. Instructivo, en cuanto a su uso educativo en estas antiguas civilizaciones, y didáctico, en función

¹² La paremiología es la disciplina que estudia los refranes, los proverbios y demás enunciados similares.

al contenido de una instrucción moral o prescriptiva. De esta manera, la brevedad de las *instrucciones* habría ocurrido, al menos parcialmente, para facilitar la enseñanza de aquellos preceptos, específicamente procurando tanto una fácil memorización (fijando en la memoria el material a aprender) como una rememoración (recordando o trayendo a la memoria lo ya aprendido). Todo esto apunta a la brevedad en el lenguaje como prerequisite de lo “memorable”, una condición inherente a enunciados breves como adagios, aforismos, axiomas, proverbios, sentencias, refranes, entre otros, formas en las que los preceptos se articularían “in a metaphorical, fixed and memorable form” (Mieder 11).

Así, en las *Instrucciones de Shuruppak* tendríamos una de las prácticas más tempranas de la escritura adaptando una forma breve con la intención de facilitar el aprendizaje, desde la presentación de información (construcciones cortas, fáciles de repetir oralmente) hasta su retención (lo corto sería más memorable que lo extenso). Las *Instrucciones de Shuruppak* representan un punto de partida para el principio de brevedad como recurso instructivo y didáctico que se observa en otras formas antiguas de escritura breve que buscan expresar un precepto de manera sucinta. Me refiero, entre otros, a la máxima, el refrán, el proverbio, el aforismo y otras formas en promedio más verbosas como el apólogo, la fábula, la parábola y el *exemplum*. En esta línea sapiencial o moral se ubican distintos textos como, por ejemplo, el *Panchatantra* de la tradición india, las fábulas de Esopo, los *Proverbios* hebreos, o el *Wúmenguān* o *La entrada sin puertas*, en la tradición zen.

Brevedad condicionada por los medios de producción

En el antiguo Egipto, aproximadamente hace unos 40 siglos, ocurre una transición en la práctica de la literatura funeraria¹³ en la que dicho tipo de escritura comienza a practicarse más allá de las

¹³ Para más información sobre este tipo de literatura se puede consultar *Crowns in Egyptian Funerary Literature: Royalty, Rebirth, and Destruction* de Katja Goebis.

pirámides (los *Textos de las Pirámides*) para aparecer también en los sarcófagos, señalando, de paso, el tránsito del uso exclusivo de este tipo de escritura por la realeza hacia una práctica más extendida en sociedad (Meeks and Favard-Meeks 5). Agrupados colectivamente bajo el nombre de los *Textos de los Sarcófagos*, esta denominación abarca a los distintos textos inscritos en las paredes interiores de una serie de milenarios sarcófagos egipcios. Estas inscripciones consisten de diversos encantamientos y súplicas que buscaban proteger al difunto en su transición de la vida a la muerte y que además habrían de serle útiles en el más allá (Assmann 89).

Ahora bien, como observa Ogden Goelet en “A Commentary on the Corpus of Literature and Tradition which Constitutes *The Book of Going Forth by Day*”, la variación en la calidad de los materiales empleados en la elaboración de sarcófagos así como las modificaciones en las dimensiones de estos fueron responsables del desarrollo de versiones extensas y breves de estos textos (140). De esta manera, en las composiciones escritas en estos antiguos sarcófagos podemos ubicar uno de los casos más remotos en el que la escritura deviene breve al tener que adaptarse al soporte en el que se registra. A partir de entonces, surgen distintos fenómenos y prácticas culturales susceptibles a distintas imposiciones de acuerdo a los materiales de producción empleados lo que resulta en distintos tipos de escritura breve, consideremos algunos.

Las civilizaciones helénicas introducen el epigrama y el epitafio (derivado del anterior pero limitado a tumbas), los cuales son también ampliamente practicados durante el imperio romano. En un proceso que se inicia en el mundo grecorromano, que continúa en la Europa medieval y, aunque de manera mucho menos asidua, se extiende hasta nuestros días, epigramas y epitafios superan su condición de inscripción restringida a exvotos, estatuas o lápidas, para convertirse en género literario. No se puede dejar de mencionar en este repaso el impacto de los periódicos modernos en la escritura breve. En efecto, la prensa escrita hace necesario que

distintos tipos de escritos, existentes ya desde siglos atrás (noticias, reportajes y anuncios publicitarios, por ejemplo), deban asumir formas breves de acuerdo a consideraciones como restricciones de espacio y la atención del público lector, aspectos relevantes hasta el día de hoy tanto en soportes impresos como electrónicos. Por otro lado, con un uso que se extendió hasta el siglo XX, el telégrafo representa otro medio de comunicación en el que la composición escrita ha de ser sucinta. Ya en nuestra época, los mensajes de texto en teléfonos y, en mayor extremo, el *microblogging* (*Twitter*, *Tumblr*, etc.) constituyen ejemplos de soportes electrónicos que restringen las composiciones a muy pocos caracteres (140 en el caso de *Twitter*). Claramente, el impacto de los soportes o medios en la extensión de las composiciones escritas no es un fenómeno nuevo. De esta manera, la así llamada *twitteratura*¹⁴ –en su forma más estricta la redacción de textos con una longitud máxima de 140 caracteres– es tan solo una de las expresiones más reciente de la escritura breve.

Brevidad como disposición narrativa

El *Pobre hombre de Nippur* es un texto milenario de la tradición arcadia del cual se conserva un ejemplar en escritura cuneiforme que data de alrededor al año 701 a.C. (Anderson 48), aunque la obra habría sido compuesta aproximadamente mucho antes, alrededor del año 1500 a.C. (Noonan 4). A diferencia de los *Textos de los Sarcófagos* y de las *Instrucciones de Shuruppak*, este texto se distingue por su cualidad narrativa. En efecto, el *Pobre hombre de Nippur* cuenta la historia de Gimil-Ninurta quien tras ser burlado por el alcalde de Nippur busca vengarse de éste, hecho que logra consumar en tres ocasiones distintas como atestan las tres páginas que cubre la historia¹⁵. Merced a su voluntad narrativa, explica Silke Knippschild en “Literature in Western Asia”, esta

¹⁴ Para más detalles sobre este tema se puede consultar, por ejemplo, el [manifiesto](#) (redactado en francés) de *L'Institut de twittérature comparée*; el “[El nuevo género de la twitteratura](#)” de Alejandro Gamero; o *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less* de Alexander Aciman y Emmett Rensin.

¹⁵ Según la versión de Josepha Sherman en *Trickster Tales: Forty Folk Stories from Around the World* (1996).

historia es considerada como el ejemplo existente más antiguo del cuento tradicional (453). Como tal, el *Pobre hombre de Nippur* ilustra uno de los primeros casos en el que la escritura deviene breve, ya no por limitaciones del soporte en que es publicado sino por un deseo de expresarse de manera sucinta. Ahora bien, la expresión concisa ya está presente en textos como las *Instrucciones de Shuruppak*, donde el grado de concisión es, literalmente, proverbial con composiciones de escasas líneas. De hecho, se puede afirmar que el *Pobre hombre de Nippur* incluso representa una línea de continuidad con respecto al texto sumerio en cuanto ambos poseen una intención normativa o moralista (el texto arcadio sugiere la moraleja de que la justicia puede alcanzar incluso a los poderosos). Es decir que lo que en realidad diferencia al *Pobre hombre de Nippur* del texto sumerio es que en el texto arcadio se observa un claro intento por recrear una narrativa breve ficcional.

Como precursor de las subsiguientes narraciones ficticias breves, este antiguo cuento arcadio ilustraría la actitud de un narrador que procura crear un efecto inmediato en el lector, una “unidad de efecto” como teorizaría Poe en el siglo XIX. Como Anderson Imbert y su explicación psicológica del origen del cuento, entiendo que el *Pobre hombre de Nippur* inaugura un tipo de escritura cuya brevedad es consecuencia de la actitud, “voluntad” dice él, de un narrador que procura un “viaje imaginario” en el que (y así lo asume el lector también) el destino final no está muy lejos. Por otro lado, este texto arcadio ejemplifica cómo la escritura breve puede remedializar el hablar breve, reconfigurando anécdotas y mitos que se contaban oralmente en los distintos soportes de la escritura que se han desarrollado a lo largo de la historia. Esta remedialización del hablar breve exigiría conservar lo que Anderson Imbert denomina “la postura psicológica” de un narrador de historias que es consciente de la atención de su público. O como lo expresa el crítico argentino: “[L]a postura psicológica de un conversador que sabe que

la atención de su público dura poco y por tanto debe redondear rápidamente ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que lo interrumpan o lo desatiendan. Tiene que ser breve” (31). A manera de ejemplo sobre esta postura psicológica al narrar, vale recordar a Giovanna Minardi quien en la introducción a sus *Breves, brevísimos* opina que el Inca Garcilaso de la Vega recurre a cuentos breves en sus extensos *Comentarios reales* para evitar aburrir al lector (20).

Por otro lado, la celeridad o sensación de urgencia en un narrador que *redondea rápidamente*, como dice Anderson Imbert, sin duda, remite a Ítalo Calvino y su propuesta de la rapidez de la narrativa como una batalla contra el tiempo (elemento susceptible no sólo a *contracciones* sino a *dilataciones* también, como bien observa Calvino). Como atestiguan los innumerables casos de escritura breve en las distintas literaturas del mundo, esta disposición psicológica al narrar ha sido una constante a lo largo de distintas eras y sería responsable de todos esos textos en los que prima “la rapidez, la agilidad del razonamiento, la economía de los argumentos” (Calvino 43). Finalmente, vale la pena mencionar en este punto el grafito, una forma de escritura que, sin olvidar las limitaciones que le imponen algunos de los soportes en los que ocurre, devendría breve también sabedora de la capacidad de atención de un público transeúnte. Este alcance sobre los grafiti no debe limitarse a aquellos en nuestros espacios públicos contemporáneos sino también extenderse a aquellos milenarios en los desiertos de Siria o los encontrados en Éfeso y Pompeya¹⁶.

Brevedad como actitud frente a la vida

Con actitud frente a la vida me refiero a las creencias y opiniones que informan a una sociedad en una determinada época. Estas creencias son las que asignan mayor o menor particularidad a

¹⁶ Para más detalles consultar textos como *Ancient Graffiti in Context* editado por Jennifer A. Baird y Claire Taylor o *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* de Kristina Milnor.

las expresiones políticas, filosóficas, económicas, religiosas, etc. de cada sociedad o civilización. En lo que sigue busco destacar distintos casos en los que la escritura breve puede ser vista como la consecuencia de un enfoque cultural que en última instancia remite a una cosmovisión particular.

Brevedad como actitud frente a la vida en oriente

El *Shī Jīng*, o el *Clásico de la poesía* (también conocido como el *Libro de las odas* o *Libro de las canciones*), es un caso destacado de la escritura breve en la tradición china. Este texto contiene una colección de 305 poemas compuestos entre el siglo XI a.C. y el VII a.C. (Wang 57). Como señala Martin Kern en “Early Chinese Literature, Beginnings through Western Han”, el *Shī Jīng* destaca por la inclusión de textos narrativos extensos junto a la de varios poemas breves (18), los cuales se ocupan de temas como la nostalgia por el ser amado, el cortejo, la caza, el casamiento, el cultivo, entre otros. Veamos un ejemplo, el poema 18 titulado “羔羊 - Gao Yang”, traducido por Carmelo Elorduy como “Piel de cordero”:

Un alto magistrado vuelve de la corte sencillamente vestido.
Viste piel de cordero.
Cinco lazos de seda lo sujetan.
Vuelve de la corte con aire sencillo y placentero. (20)¹⁷

Considerado como el libro más antiguo de poesía china, el *Shī Jīng* representaría el punto de partida con respecto a la brevedad evocativa que se asocia con otras formas poéticas posteriores tanto en la tradición china como, por ejemplo, en la japonesa. Para Cecile Chu-chin Sun, esta brevedad lírica es el resultado de la influencia de un modo de representación de la realidad propio a la tradición china: *xing*¹⁸. Sun lo expresa así: “[T]his brevity [of Chinese poems] relates directly and primarily to the major lyrical thrust of *xing*” (202). Contrastando la tradición lírica

¹⁷ Como muchos de los poemas en el *Shī Jīng*, éste incluye dos estrofas más que repiten la primera casi *verbatim* o “con pocas variantes” (Elorduy 20). Por esta razón, según explica él mismo, Elorduy no traduce las dos estrofas finales.

¹⁸ Sun explica además que *xing*, como recurso poético, ha sido ubicado también en el *Shī Jīng* (177).

china con la inglesa, Sun destaca la manera en que ambas tradiciones representan la realidad, mediante *xing* en la china y mimesis en la inglesa. *Xing* específicamente designa a “[the] lyrical energy that informs Chinese poetry, predicated on a cultural orientation in which everything in reality, including human beings in particular, is perceived as holistically and organically integrated” (164). Mientras que mimesis se define como “a mode of conceptualizing reality that is...characterized by dichotomy and hierarchy, with a distinct anthropocentric emphasis deeply rooted in Western metaphysical thinking” (164).

En concreto, para Sun, la brevedad es más común en la poesía china en virtud de la influencia de *xing* desde la cual la realidad es representada yuxtaponiendo una *escena* externa y un *sentimiento* interno (203). Como la forma escrita en que resulta, el momento de yuxtaposición que la genera es breve también (pero aun así alcanza mucha resonancia); “a brief moment of resonating encounter between “scene” and “feeling” (202). Reunir un sentimiento interno y una escena externa parecería querer reunir dos elementos dicótomos, pero de acuerdo a la visión holística de la tradición china, el individuo proyectaría su interioridad hacia una realidad de la que forma parte ya. El poeta inglés, en cambio, produciría poemas más largos debido al esfuerzo implícito en la mimesis de la realidad, proceso que implica un orden de cosas en el que debe “perceive similarity in the dissimilar” (203). Desasociado de la naturaleza, la búsqueda de la expresión de una semejanza para el poeta inglés (o también podríamos decir el poeta occidental por extensión) resultaría, entonces, en una mayor verbosidad. Siguiendo el razonamiento de Sun, vemos que la poesía china constituiría un caso en el que el acto estético (la creación lírica en este caso) corresponde con una cosmovisión que conduce a lo breve, lo conciso y lo sugerente en la escritura.

Formas líricas posteriores, ya en la poesía japonesa, como *tanka*, *katauta* y *haiku*

constituyen otros ejemplos clásicos de escritura breve. En *Man'yōshū*, o *Colección de las diez mil hojas*, por ejemplo, tenemos la recopilación más antigua de poesía japonesa. Compilada en el siglo VIII, la gran mayoría de los 4,000 poemas que forman parte de esta selección son poemas cortos llamados *tanka*. Los *tanka* son composiciones con arreglo a una estructura de cinco versos (5, 7, 5, 7,7) con un total de 31 sílabas, pocas más o pocas menos (Goldstein 319). De tradición más antigua a la del *tanka* es el *katauta*. Éste posee una estructura de tres versos (5, 7, 7 o 5, 7, 5) que van de 17 a 19 sílabas. El *katauta* es en realidad un fragmento o parte de un intercambio en el que se responde a una pregunta. Así, dos *katauta* componen una pregunta y una respuesta; es decir un *mondō*¹⁹. Citando a Igarashi, Yasuda subraya la inmediatez con la que ocurre el *katauta* ya que éste “is not used when one has more time to think and to elaborate; it is used only when one has to make an immediate response, such as in answer to a question” (110). Una respuesta inmediata que ocurre, además, en un solo aliento (característica heredada por el haiku). En concreto, para Yasuda, la corta extensión del *katauta* está en directa relación con su temática: la simplicidad; “the simple question; the simple answer” (110). Un ejemplo, que Yasuda toma del *Kojiki*, ha de ayudar a entender esta idea. Es el diálogo que se entabla entre el príncipe Takeru Yamato y un anciano que el príncipe encuentra en un viaje. Durante una pausa en su recorrido, Yamato se detiene a componer una pieza y observa:

Passing across
The new land of Tsukuba,
How many nights did we sleep?

A lo que el anciano, que cuidaba del fuego, responde:

Counting my fingers,
It has been nine times by night
And will be ten times by day. (110-111)

¹⁹ *Mondō* es un término que se refiere a los concisos diálogos entre maestros de la tradición zen y sus discípulos. Gran parte de la literatura budista incluye el uso de *mondō* y comentarios sobre estos.

Como otros estudiosos de la tradición japonesa, Yasuda ve en el *katauta* un antecesor directo a quizá la forma lírica breve por excelencia al día de hoy: el haiku. En una detallada aproximación a los orígenes del haiku, Jesús González Valles nos recuerda que además del budismo zen, el haiku se nutre de una espiritualidad presente ya en las creencias animistas y chamanistas, sustituidas luego por el sintoísmo, todas ellas informando una cosmovisión japonesa “propici[a] al contacto con la naturaleza” (343) en la que el individuo se reconoce como un elemento más en la naturaleza y no su amo o modificador. Recordándonos asimismo que, además de estas influencias nativas, el haiku se ve moldeado también por las visiones propias del taoísmo y el budismo que influyen en la poesía japonesa. Sobre la relación particular entre el budismo zen y el haiku, González Valles destaca el efecto de esta rama del budismo en la célebre y admirada concisión que logra el haiku:

La misma sencillez y sobriedad poética revelan en el caso del *haiku* principalmente una renuncia a ampulosos recursos verbales y a elegancias rebuscadas. La corta medida métrica no permite excesos verbales, pero es que el mismo espíritu de sobriedad induce a desprenderse de exuberancias semánticas. La contemplación estética, a semejanza de la contemplación mística, no es favorable a la abundancia de palabras para expresar la experiencia de la iluminación que se da en el *haiku*. Y así la sobriedad en la expresión es un reflejo del desprendimiento ascético típico del budismo Zen. (346)

De esta manera vemos que la concisión que se logra en los poemas recogidos en el *Shī Jīng*, fenómeno que responde a la concepción holística e integradora entre el hombre y la naturaleza de los poetas chinos, ocurre también en la poesía japonesa y el haiku en particular. Sin embargo, con la dimensión mística que añade el zen se lograría una brevedad incluso mayor que se explicaría por el énfasis en la meditación silenciosa y la mirada interior durante ese proceso. Un comentario introductorio del propio Matsuo Bashō, considerado como uno de los cuatro

grandes maestros del haiku²⁰, a uno de sus haiku más conocidos, nos ha de ayudar a entender la relación entre la meditación o contemplación y la naturaleza:

We ascended to the temple hall on the mountain. Rock towers upon rock, pines and oaks are primeval, earth and stones are ancient and covered with slippery moss...Not a sound could be heard...The glorious landscape and the far-reaching silence pierced straight to our hearts” (citado en Dumoulin 352).

Y este es el haiku:

<i>Shizukasa ya iwa ni shimiiru semi no koe.</i> ²¹	<i>Silencio, la voz de la cigarra penetra en la roca. (117)</i> ²²
--	---

Todos estos ejemplos previos en las tradiciones china y japonesa ilustran entonces el surgimiento y desarrollo de modalidades de escritura las cuales, condicionadas por una serie de creencias y concepciones que enfatizan la simpleza, la pausa y la sobriedad, devienen breves. Veamos algunos casos similares en la tradición occidental.

Brevidad como actitud frente a la vida en occidente

Freedom is secured not by the fulfilling of men's desires, but by the removal of desire.
Epicteto, filósofo griego de la escuela estoica

Como se busca sugerir desde el epígrafe en esta sección, el punto de partida que planteo para el criterio de brevedad como actitud frente a la vida en la tradición occidental es, en realidad, un punto de llegada. En efecto, al partir de la escuela estoica se debe reconocer tanto su rol innovador y legado posterior en la cultura occidental como su deuda con el pensamiento oriental. Martín Sevilla Rodríguez, por ejemplo, se pregunta si “la fuente del pensamiento estoico, al menos parcialmente, no habrá que verla precisamente en textos como la *Bhagavadgītā*, donde resultan sorprendentes las coincidencias de rasgos importantes del pensamiento estoico con ideas

²⁰ Los otros tres son Yosa Buson, Kobayashi Issa y Masaoka Shiki.

²¹ Citado en Dumoulin 352.

²² Tomado de la versión castellana de *La Pratique du Zen* de Taisen Deshimaru: *La práctica del Zen y cuatro textos canónicos Zen*.

y conceptos básicos de la doctrina que expresa el dios *Kṛṣṇa*” (25). La relación entre algunos aspectos de la doctrina estoica y otras más antiguas provenientes de la India ha de quedar más clara a continuación así como también la influencia del pensamiento estoico en el desarrollo y práctica de la escritura breve en la cultura occidental.

En el mundo griego antiguo, hacia el siglo IV a.C., los estoicos establecieron una línea de pensamiento filosófico que se distinguió por su enfoque en los problemas morales antes que en los teóricos así como por su aproximación a la filosofía como “vida contemplativa”, perspectiva desde la cual se minimiza la importancia del cuidado de las preocupaciones de la vida diaria y las emociones (Abbagnano y Fornero 421). En relación con lo anterior, Carmen Piñol Felis, en su prólogo a *Neuropsicología de la impulsividad*, destaca lo clave que era para el filósofo estoico lidiar con sus emociones y pasiones a través del ejercicio de la razón y la ataraxia (26). La ataraxia, es decir la tranquilidad o imperturbabilidad del individuo, es un ideal fundamental en la escuela estoica²³, “el único modo de alcanzar la felicidad, entendida ésta como el equilibrio entre el alma y el cuerpo” (Delgado Mansilla 60), una perspectiva que para algunos remite al budismo. Por ejemplo, en “Intercultural Philosophy: Ancient Greek and Chinese Thought from a Cross Cultural Perspective”, Guido Rappe nos informa que la ataraxia fue un concepto introducido por el filósofo griego Pirrón (ca. 360-270 a. C.), a partir de sus experiencias en la India. En concreto, para Rappe, la ataraxia griega, en cuanto sinónimo de *apatheia* (como concepto que alude al desapego emocional y material), se relaciona con conceptos orientales como el *brahman* hindú, el *nirvana* budista y el *wuwei* taoísta (159)²⁴.

²³ La visión estoica de ataraxia, explica Cuartas Restrepo, se diferencia de otras contemporáneas como las de los epicúreos o escépticos en cuanto es concebida “en términos paradójicamente activos” (20). Lo que equivale a decir que la ataraxia no ha de ser interpretada por el hombre como actitud que lo divorcie de su hábitat, “como insensibilidad y negligencia, sino como presente continuo y verdadero del ser consigo en la naturaleza” (21).

²⁴ Además del de Rappe, otros estudios que exploran la relación del estoicismo con el budismo incluyen *El budismo y la filosofía: contrastes y desplazamientos* de Juan Manuel Cuartas Restrepo y *A Guide to the Good Life: The Ancient Art of Stoic Joy* de William Irvine.

Ahora bien, para nuestra discusión del impacto de la escuela estoica en el desarrollo de la escritura breve en occidente, es importante enfocarnos en la visión estoica de la retórica. Los retóricos estoicos, nos informa Sarah Culpepper Stroup en “Greek Rhetoric Meets Rome”, rechazaban la tendencia a la elocuencia florida de los peripatéticos y sus artimañas emotivas (“emotive ‘tricks’”) frente a jueces y audiencia y, más bien, favorecían “substance over form, purity of expression over affectation of emotion.” Como resultado surgen “the Stoic desiderata of brevity and austerity of speech”, responsables de un rechazo a lo eufemístico (27). He aquí entonces que podemos destacar cómo la búsqueda de la sustancia o la esencialidad en la comunicación se traduce en un hablar que procura ser conciso, parco y libre de adornos.

En este punto cabe hacer una precisión fundamental. Al buscar llamar la atención sobre la conexión entre la simplicidad esencial como ideal de vida, que algunos filósofos griegos como Pirrón habrían trasladado al Mediterráneo desde la India, y la brevedad como ideal estoico de expresión, no se busca proclamar la brevedad en la expresión (oral y escrita, según lo rastreado aquí) practicada en tiempos grecorromanos como una surte de ‘brevedad meditativa’, es decir interesada en representar o provocar el recogimiento interior (pienso aquí en escritos como el haiku y el *kōan*). Al contrario, esta brevedad, a menudo, está directamente vinculada con los debates y concursos de oratoria, actividades centrales en tiempos helenísticos y latinos. Por ello, en la brevedad de oradores y escritores, Séneca por ejemplo, hay que reconocer “the desire to win frequent applause by making points as often as possible” (Dimsdale 399). Así, en los contextos grecolatinos aludidos, aunque la brevedad y la concisión llegan a ser aforísticas, éstas suelen practicarse al resumir puntos dentro de discursos más bien verbosos.

Volviendo a la escuela estoica, como he buscado rastrear en este repaso, la tendencia a la austeridad y brevedad en la comunicación en los estoicos es el reflejo de una visión de la vida

desde la cual se busca priorizar el autocontrol y la esencialidad sobre el exceso en distintos aspectos. Una de las aplicaciones de esta cosmovisión es la ‘retórica breve’, la cual, en última instancia (en otro caso de la remedialización del habla breve), ha de traducirse en un tipo de escritura concisa. En efecto, como nos cuenta Hugo Francisco Bauzá en “El microrrelato en el mundo antiguo”, retóricos griegos y romanos distinguieron entre dos estilos de retórica: uno “ampuloso”, el asianismo, y otro “sencillo pero sustancial”, el aticismo (239). Se debe tener muy en cuenta aquí “la vinculación formal entre aticismo y estoicismo” (Jiménez Martínez 245) ya que el estilo limpio pero esencial que persigue el aticismo resulta en “[l]a *brevitas* [como la] característica más marcada de [un] aticismo de inspiración estoica” (Sánchez Laílla 456). Como busca destacar Bauzá, la influencia de la retórica estoica en el desarrollo de formas breves de expresión en occidente es central y en el poeta Catulo tendríamos a su primer practicante en la literatura latina. A manera de ejemplo, Bauzá se refiere a la primera composición de Catulo:

‘¿A quién voy a dedicar mi agraciado nuevo librito, recién alisado con árida piedra pómez? A ti, Cornelio: pues tú solías estimar mis naderías, ya desde que, único entre los itálicos, osaste exponer la historia de todos los tiempos en tres libros doctos, por Júpiter, y trabajosos.’

Se advierte la distinción notoria entre la brevedad de estética catuliana –las *nugae* ‘bagatelas’– en oposición a los libros doctos y trabajosos del citado Cornelio Nepote. Catulo inicia así, en la literatura latina, una modalidad expresiva cuya meta es la concisión. (239)

Además de Catulo, Bauzá menciona otros dos autores fundacionales de una literatura concisa en occidente: el líder político y militar Julio César y el poeta hispano (de la antigua Hispania) Marco Valerio Marcial. De Julio César destaca dos textos que “sobresalen [por] esa *brevitas* tan luminosa, agudo poder de síntesis, claridad expositiva” así como por su “[l]engua desnuda, estilo aticista” (241). Ahí están su célebre “*Veni, vidi, vici* ‘llegué, vi, vencí’, síntesis minimalista extrema” (241) y también “*Duces producuntur, Vercingetorix detitur, arma proiciuntur*; ‘los capitanes se presentan, Vercingétorix, se entrega, se arrojan las armas’” (241).

Bauzá termina celebrando la concisión de Julio César contándonos de su tratado *De analogía* en el cual “abonaba en favor de la simplicidad del relato” (242) así como de *Dicta collectanea*, compendio de breves frases y apotegmas. De Marco Valerio Marcial destaca el siguiente epigrama: “Antes Diaulo era médico, ahora es sepulturero; / lo que hace como sepulturero, también lo había hecho como médico” (242) para ilustrar el carácter incisivo y conciso de sus composiciones. No se puede dejar de mencionar en este repaso a Séneca, político y orador reconocido por su estilo conciso y sentencias breves. Un estilo que se observaría mejor en el “Séneca maduro”, por ejemplo el de *Las troyanas*, con un modo de expresión “fundamentalmente sentencioso y con la virtud de expresar agudos y difíciles conceptos con pocas palabras” (Sánchez Laílla 455-456).

Estos primeros escritos latinos, entonces, son herederos de la austera retórica estoica, la cual a su vez, al menos en parte, se nutriría de la influencia de cosmovisiones orientales que enfatizan una simplicidad esencial, libre de adornos superfluos. Textos breves como algunos de los de Julio César, Catulo, Séneca y Marcial inauguran en occidente una tendencia a seguir por una serie de adherentes en distintos horizontes culturales en los que la escritura breve sigue evolucionando como actividad estética. Punto que abordo en el siguiente y último criterio de la escritura breve.

Brevedad como artificio estético

Ojalá dispusiera de frases no conocidas, de expresiones extrañas, en algún nuevo lenguaje jamás empleado antes, libre de repeticiones, de palabras rancias ya desgastadas por los antepasados.

Khakheperresenb, escriba egipcio, 20 siglos antes de Cristo.

Como recalqué al inicio de la sección sobre la escritura, listar la brevedad como artificio estético en un inciso aparte no significa que los distintos textos a los que me he estado refiriendo estén exentos de una dimensión literaria. Presentar los diferentes casos de brevedad de manera aislada

es una división artificial que busca facilitar la exposición del fenómeno que nos ocupa. Discutir la brevedad como artificio estético busca llamar la atención sobre el hecho de que escritura no es siempre sinónimo de literatura, o, para ser más preciso, no todo escrito se manifiesta como artificio estético. Por otro lado, en la medida en que lo literario y lo no literario son categorizaciones convencionales susceptibles a redefinición, de acuerdo a los enfoques y convenciones prevalentes en distintas tradiciones, movimientos culturales y épocas, es evidente que resulta complicado determinar qué sentido o función se le atribuyó en su momento a algunos de los textos más antiguos que hemos visto. En ese sentido, la escritura breve como como práctica literaria, es decir como artificio estético, puede haber ocurrido ya en el clásico sumerio *Instrucciones de Shuruppak, hijo de Ubartutu*. Sin duda, un texto bastante complejo y mucho más aun para el observador contemporáneo 45 siglos más tarde. Por ejemplo, como observa Beaulieu en “The Social and Intellectual Setting of Babylonian Wisdom Literature”, al igual que otros textos sapienciales mesopotámicos, las *Instrucciones de Shuruppak* hoy en día “[are] often labeled as ‘rethorical collections’ or ‘scribal training literature’ by scholars” (4). Para agregar a su complejidad pragmática, es necesario tener en cuenta que este texto destaca por la intersección de enseñanzas morales “and the larger context of religion and ritual” (7). Así, la brevedad escrita en este caso es un rasgo formal que se habría puesto al servicio de variados propósitos; normativo, didáctico, literario y religioso.

Hoy es imposible saber en qué momento la brevedad en este texto pasó a ser aislada e imitada con fines meramente estéticos. Lo cierto es que en la medida en que textos pioneros como las *Instrucciones de Shuruppak* comenzaron a influir en la práctica de diferentes cultores de la concisión, estas distintas formas de composición fueron constituyéndose en los diferentes géneros de la escritura breve. En occidente, podemos citar el caso del epigrama. Forma de

escritura que tras sus inicios como inscripción funeraria o laudatoria, a menudo de carácter anónimo, llega a convertirse en forma literaria; es decir en una composición compuesta conscientemente para existir en un libro, a menudo, como suele ocurrir en la creación artística, buscando superar el anonimato. Para concluir quiero enfocarme en el espacio de la cultura occidental, el más accesible en esta modesta revisión histórica. La escritura breve como artificio estético tendría en el epitafio grecorromano y los primeros escritos de autores como Catulo y Marcial a sus manifestaciones más antiguas. Desde Epicteto, en los siglos I y II, el filósofo estoico quien nos legó observaciones como la siguiente: “Tendrás mucho cuidado de hablar poco; / Habla lo que es forzoso y es decente, / Y con pocas palabras brevemente” (Quevedo 66), hasta Gracián, en el siglo XVII, y su famoso: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo” (Etxabe 254), la brevedad se buscó como ideal en distintos autores no solo en escrituras con tendencias epigramáticas sino narrativas también. Ahí están los *exempla*, o cuentos moralizantes, de Don Juan Manuel en *El conde Lucanor*, obra considerada como una de las más antiguas colecciones de cuentos²⁵. Como atestiguan hoy en día los innumerables casos a ambos lados del Atlántico, la brevedad como artificio estético en las letras hispanas adopta formas en las que se observa, sobre todo, el legado de premisas (neo)estoicas, registros orientales breves en prosa y verso y enunciados sentenciosos de todo tipo.

Consideraciones finales

Como hemos visto en el repaso de distintas tradiciones, los hilos evolutivos de los géneros breves de la escritura irremediablemente se remiten a la madeja literaria que encontramos más allá de las fronteras del mundo occidental. Ya hemos observado que todos los procesos y/o enfoques que derivan en la práctica de la escritura breve (incluyendo aquellos que influyen en la

²⁵ Texto que por lo demás, como se sabe, evidencia influencias no europeas, en concreto árabes e indias. Para más detalle sobre este asunto consultar, por ejemplo, *Historia de la fábula greco-latina. Volumen 2: La fábula en época imperial romana y medieval* de Francisco Rodríguez Adrados o *El conde Lucanor*, editado por María Jesús Zamora.

retórica estoica) ocurren milenios antes del inicio de la era cristiana. De esta manera, el desarrollo de la escritura breve en la civilización occidental, desde sus inicios históricos grecorromanos y judeocristianos, va configurándose (en distintos procesos de adaptación) a través del encuentro con el legado de tradiciones más antiguas. Esto no significa, claro está, que las posibilidades de la escritura breve se hayan agotado. Desde los primeros textos breves mesopotámicos, egipcios, indios, chinos y japoneses, pasando por los griegos, romanos y todos esos textos medievales y renacentistas inspirados en los clásicos antiguos, llegamos, para mencionar dos casos en el ámbito narrativo, al cuento moderno y, alcanzando su mayor auge en este siglo, al microrrelato, una nueva forma literaria que demuestra la capacidad de innovar a partir del legado del pasado. (Vale notar aquí que la innovación formal a la que aspira el microrrelato contrasta con su predilección a la relectura de mitos y figuras clásicas²⁶).

Al igual que con la práctica de la imagen breve y sus enfoques creadores que favorecen lo mínimo, lo conciso y lo esencial, la historia de las formas de escritura breve pone de relieve la práctica de una estética minimalista (en el sentido más amplio del término, no limitado al arte occidental posterior a la Segunda Guerra Mundial) a lo largo de los siglos. Los distintos criterios en los que clasifiqué los fenómenos que condicionan la escritura breve abarcan también a las distintas expresiones de la imagen breve. Así, como recurso instructivo y didáctico, podemos listar tanto a las instrucciones mesopotámicas o egipcias como a los *rotae* medievales y primeros mapamundis. Por otro lado, la brevedad de los textos en sarcófagos, lápidas, placas, prensa escrita, telegramas, mensajes en línea y otros medios electrónicos así como la brevedad de las imágenes en libros, manuscritos y otros soportes, contemporáneos y de antaño, ha estado

²⁶ Esta tendencia a la reescritura de textos y mitos clásicos –a la que se refieren, entre muchos otros, Giovanna Minardi (*Cuentos pigmeos: Antología de la minificción latinoamericana*, 2005); David Lagmanovich (*El microrrelato hispanoamericano*, 2006); Guillermo Siles (*El microrrelato hispanoamericano: La formación de un género en el siglo XX*, 2007); y Fernando Valls (*Soplado vidrio: y otros estudios sobre el microrrelato español*, 2008) –habría sido más marcada en los años anteriores a la presente década.

subordinada a condiciones de producción semejantes. De manera similar, las narraciones en cuentos y cortometrajes se vuelven cortas como resultado de la compleja interconexión entre distintas prácticas de producción y convenciones socioculturales (la capacidad de atención y hábitos de consumo del público consumidor, por ejemplo). A propósito de la interrelación entre público consumidor y mercado, en varios de los ejemplos de la imagen y escritura breve destaca la influencia del medio (imposible no evocar a McLuhan) produciendo e (in)formando todo tipo de mensajes, un aspecto altamente relevante que retomo en el estudio del microrrelato y el micrometraje. Finalmente, los distintos enunciados sapienciales y escritos epigramáticos y/o líricos operan de manera similar a símbolos, viñetas o emblemas; es decir buscando representar la realidad de manera simple y esencial.

Este repaso histórico hace evidente el interés humano por expandir y condensar. Lo extenso y lo breve siempre han coexistido, aunque alguna llegue a celebrarse más que otra en determinado momento histórico, ninguna tendencia cancela en definitiva a la otra. Ambas vías de representación se mantienen como formas que apelan a costumbres y enfoques cognitivos diferentes. En la comunicación, ambas formas son estrategias narrativas. Si uno se satura de una, la otra está próxima a funcionar como antídoto. Como se verá en los próximos dos capítulos, microrrelato y micrometraje representan dos de las formas más recientes de la escritura e imagen breve. Mi acercamiento a ambos géneros habrá de atender distintos aspectos evolutivos, terminológicos, taxonómicos, éticos, teórico-críticos y pragmáticos. De todos estos, se busca destacar la relevancia de los tres últimos.

CAPÍTULO II

EL MICRORRELATO

El microrrelato: Panorama introductorio

La cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite).

Umberto Eco

La historia de las formas mínimas revela la práctica de estéticas del reduccionismo y la esencialidad en distintos campos del quehacer humano. Eso sí, cada época conceptualiza y delimita estas prácticas de acuerdo a las tendencias, paradigmas y criterios normativos del momento. Así, en los albores de la era cristiana, en uno de los debates más antiguos en la cultura occidental sobre concisión y brevedad en el lenguaje, distintos retóricos grecorromanos proponen y defienden un estilo aticista; breve, sencillo y conciso, opuesto al, así llamado, asiático, practicado en discursos afectados y extensos. Ya en nuestra época, ante la incredulidad que le generan las grandes narrativas de la modernidad, Jean-François Lyotard destaca las *petites histoires*, fenómenos socioculturales que abarcan aspectos reducidos del mundo procurando *verdades* antes que *la Verdad* absoluta. En este contexto desmitificador y escéptico de explicaciones totalitarias de la realidad, distintas formas experimentales (re)emergen privilegiando lo fragmentario y la brevedad. En cuanto suelen enfocarse en el instante o lo singular, las formas breves constituyen representaciones y meditaciones sobre el momento. Para Nadine Gordimer, en “The Flash of Fireflies”, el momento es el espacio privilegiado para aquellos que cultivan el cuento en cuanto su arte los pone en contacto con lo único de lo que podemos tener certeza alguna: “the present moment” (264). Más atómico que el cuento, el

microrrelato (el literario, el audiovisual, el teatral o de cualquier otro tipo) es la forma más reciente de representación de la realidad a partir de trazos e instantes.

Este capítulo se enfoca en el microrrelato, una de las formas más practicadas en la microtextualidad actual. Es necesario indicar que uso el término microtextualidad incorporando la noción de texto como cualquier objeto ‘legible’ en cuanto expresión portadora de significado. Así, más allá de lo escritural, uso el término texto para referirme, por ejemplo, a una composición musical, una señal de tránsito, una imagen móvil, o cualquier otra expresión que posea significado(s). La microtextualidad, entonces, se proyecta más allá de los escritos mínimos. En este capítulo se enfoca en el microrrelato y en el siguiente en el micrometraje. Mi acercamiento a las dos formas mencionadas se hace tomando a ambas como expresiones autónomas en sus respectivos campos, vale decir como géneros independientes; del cuento en el caso del microrrelato, del cortometraje para el micrometraje. La cuestión genérica se ha debatido ampliamente, especialmente en el campo de las letras, y me referiré a ella en más de una ocasión en este y el próximo capítulo. Por ahora baste señalar que si el *continuum* narrativo es entendido como una cuestión de instantes o momentos, pues novelas y largometrajes son los que más los acumulan; microrrelatos y micrometrajes los que menos. Así también, como explica Horacio Quiroga, si lo del novelista es el análisis y lo del cuentista la síntesis²⁷, pues en las microformas, en cambio, uno iría más allá de la síntesis, por ello lo del microrrelatista, en cine y literatura, es la elipsis, el hiato, el silencio y la resultante inmediatez.

Al igual que el capítulo inaugural de este trabajo, el epígrafe usado al inicio de este capítulo quiere llamar la atención sobre la supuesta novedad de las formas mínimas. Como

²⁷ Según lo cita Mario Benedetti en “Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos” (1953). “El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice. El novelista para un efecto igual, requiere mucho más espacio. Si no es del todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para el novelista, nada mejor puede hallarse” (218).

demuestra el panorama presentado en el capítulo anterior, antes que *novedad* deberíamos decir *evolución o reconfiguración*. Por ello, limitar la discusión de las microformas al ámbito del romanticismo, modernismo y posmodernismo es ignorar la dicotomía constante en la representación del mundo: (el deseo de) infinitud y fragmentariedad; universalidad y singularidad.

La totalidad o el todo como elemento reverenciado en desprecio de la parte es un fenómeno de larga data. Aristóteles marca la pauta con sentencias como “el todo es necesariamente superior a la parte” (citado en Moreno Sardà 55). Frente a esta tradición, surgen pensadores como Friedrich Schlegel, Nietzsche, Adorno, Derrida, Barthes o Blanchot quienes reclaman el rol del fragmento. “[E]l fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” (68), declara Adorno en su *Teoría estética*, no para elevar su estatus en la dicotomía todo-parte, sino para destacar que la obra de arte *total*, la completa (re)presentación, es una imposibilidad. La fragmentación como modo de representación buscaría llamar la atención sobre la imposibilidad de la totalidad, como sentencia el mismo Adorno: “[E]l giro a lo quebradizo y fragmentario es en verdad el intento de salvar el arte mediante el desmontaje de la pretensión de que las obras de arte son lo que no pueden ser y empero tienen que querer ser; el fragmento tiene ambos momentos” (252-253).

Pero se sabe que lo breve (entendido como la parte de un todo) se suele percibir como poco y carente. José Martí, por ejemplo, lo dice en 1882 en su prólogo al “Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde, donde observa, reflejando la consciencia de la modernidad que comienza a sentirse en América Latina, que en aquellos tiempos agitados “[n]o alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa” y por ello en vez “de aquellas grandes obras culminantes,

sostenidas, majestuosas, concentradas” surgen tan solo “pequeñas obras fúlgidas²⁸” (89). Lo breve también, a menudo, es incomprendido, incluso en sus propios practicantes, como se observa en Julio Torri. Así, en una carta fechada en 1914, el escritor mexicano descubre sus dudas con respecto a los “géneros de la esterilidad, como poemas en prosa, etc.” a los que se abocaba entonces (53). Y, sin embargo, tan sólo tres años más tarde se publica *Ensayos y poemas*, reclamado ahora como un texto fundacional y que ha puesto a Torri como uno de los precursores del microrrelato latinoamericano contemporáneo. Repasemos algunas de las mayores premisas en torno a una de las más recientes reconfiguraciones de la brevedad escritural.

Evolución

La génesis del microrrelato se entiende mejor como un proceso inmerso en la compleja red de la escritura mínima. Esta es una red milenaria y es en ese *continuum* donde hay que ubicar el microrrelato. Exploremos un poco esta continuidad, resaltando la relación entre tres momentos históricos: los inicios de la era cristiana, la Edad Media y el barroco español. El comentario de Eco de que “[l]a cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición” (4), es una observación que nos remite a la famosa sentencia eclesiástica de que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero, sobre todo, la frase de Eco se relaciona con la práctica de *imitatio*, concepto propuesto por Dionisio de Halicarnaso en el siglo I a.C. y cuya influencia en el arte occidental ha de perdurar hasta finales del siglo XVIII. Un concepto que, según nos informa Kenneth Knowles Ruthven en su *Critical Assumptions*, enfatiza el principio de *imitatio veterum*; la imitación de los antiguos, una perspectiva que se sustenta en la siguiente premisa: “[T]he impossibility of saying anything original, and to devote one’s energies instead to saying what has been said before, but in a manner much superior to that of

²⁸ Y, sin embargo, Martí habría favorecido la brevedad escritural en ciertos casos como se evidencia en su pregunta: “¿Por qué en vez de diluir las ideas en largos artículos, no han de sintetizarse, a modo de odas en prosa, cuando son ideas madres -en párrafos cortos, sólidos y brillantes?” (citado en Fernández 41).

one's predecessors" (103). Veamos como este precepto nos lleva a una de las obras más influyentes en el desarrollo de la escritura breve en Europa: el *Decamerón*²⁹.

Influenciado por la visión de *imitatio*, el arte literario en Europa revisita una y otra vez los clásicos para, en última instancia –y en caso de un intento sincero de superar el plagio–, buscar expresar lo ya dicho pero en una manera superior. En efecto, tal como Ruthven destaca, desde la época romana, se esperaba que los *imitadores* emularan más que imitar. Un aspecto sobre el cual Petrarca le aconseja a Boccaccio observando que un imitador que se respete ha de asegurarse de que “what he writes resembles the original without reproducing it” (104). Aunque Ruthven admite el carácter “no medieval” –en cuanto se anticipa a la importancia que llega a adquirir la experiencia individual– de esta otra declaración del lírico florentino, Ruthven vuelve a citar a Petrarca para destacar el hecho de que *imitatio*, en su aspecto más elevado, permite la expresión de la “idiosincrasia individual” (110). “Each of us,” le dice Petrarca a Boccaccio, en una carta fechada en 1359, “has naturally something individual and his own in his utterance and language as in his face and gesture” (109-110). Así, en el *Decamerón* reconocemos el espíritu de un Boccaccio *emulador* antes que *imitador*. Como se sabe, dicha obra se sustenta en todo tipo de tradiciones orales y escritas articuladas en una estructura que ensarta múltiples historias siguiendo la técnica de las cajas chinas, es decir el relato enmarcado, *imitando* así el procedimiento seguido por muchas otras obras anteriores³⁰. Pero Boccaccio también sabe modificar distintos aspectos en las historias que retoma así como también integrar hechos reales

²⁹ Como observa Harry Steinhauer en su introducción a *Twelve German Novellas*, “there is general agreement that the character of European short fiction has been molded by Boccaccio’s *Decameron* the publication of which (1348-1353) established the short story as an art form and exerted immense influence on its future development” (xi).

³⁰ El más antiguo es el *Panchatantra* indio. La influencia del *Panchatantra* en occidente (primero circuló traducida en tradiciones como la iraní, la siria y la árabe) se evidencia en sus traducciones, por ejemplo, al griego en el siglo XI y al castellano (*Calila e Dimna*) y latín (*Directorium humanae vitae*) en el siglo XIII.

en su obra evitando de esta manera la mera reproducción contra la cual le advierte Petrarca. El resultado es una obra que demuestra un elaborado trabajo estético que busca superar la tradición.

Tan fundamental en la evolución de la escritura breve como el *Decamerón*, resulta el tratado sobre el conceptismo³¹, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) de Baltasar Gracián. En dicho texto, Gracián explica cómo el ingenio o la agudeza pueden ser expresados en dos estilos, “redundante el uno y conciso³² el otro, según su esencia; asiático y lacónico” (1249). El ejemplo más logrado del estilo lacónico, elíptico y sucinto que practicó Gracián estaría en *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) donde reúne una selección de sus propias máximas. Veamos dos ejemplos de dicho texto: “[Y] es verdad común, que [el] hombre largo [de verbo] raras veces [es] entendido, no tanto en lo material de la disposición, [como] en lo formal del discurso³³” (74). Y este otro, bastante más célebre: “[L]o bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo” (74). Si tenemos presente que en *Arte de ingenio* Gracián hace una revisión ‘modelar’ de la historia del ingenio³⁴ –que incluye distintos paradigmas de la escritura breve: los epigramas de Marcial, las sentencias de Séneca, los aforismos de Tácito, los *exempla* de Juan Manuel³⁵ y los emblemas de Alciato– y que luego, con *Oráculo manual*, el escritor español decide que es momento de compendiar el ingenio expresado por él mismo, vemos que con *Oráculo manual y arte de prudencia* Gracián ejemplifica el punto más alto de *imitatio*; es decir la superación del modelo con la expresión de la propia idiosincrasia. Ahora bien, con la

³¹ Como comenta Antonio García Berrio en *España e Italia ante el conceptismo*, este es un término con raíces en la literatura religiosa española en la transición del siglo XVI al XVII, pero que con Baltasar Gracián pasa a designar “toda suerte de metáforas literarias atrevidas y a todo proceso expresivo basado en el ingenio, la fecunda obscuridad y la tensión estilística” (18). Agregando que además de apoyarse en metáforas osadas, el conceptismo recurre a “juegos verbales variados” para proponer “conceptos ingeniosos” (21).

³² Según la grafía castellana de la época.

³³ Cito de una edición de 1649, cuyo texto original dice así: “[Y] es verdad comun, que hombre largo raras vezes entendido, no tanto en lo material de la difpoficion, quanto en lo formal del difcurfo” (74).

³⁴ Gracián repite aquí el proceso inaugurado por Dionisio de Halicarnaso en *Sobre la imitación* en el que se lista los mejores autores y modelos que uno debería de imitar. Uno de los ejemplos más recientes, en lengua castellana, de este procedimiento ocurre en *Cartas a un joven novelista* (1997) de Mario Vargas Llosa.

³⁵ Las referencias a Juan Manuel aparecen en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), revisión de *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*.

llegada de la, así llamada, originalidad romántica todo reconocimiento a la tradición clásica se declara como un estorbo y se establece la necesidad de romper con toda prescriptividad en la creación. Desde entonces distintos *ismos* postulan su propia perspectiva con respecto a la originalidad en la obra literaria así como también sus nuevas formas de entender y practicar las formas mínimas.

Así llegamos al microrrelato, una de las más recientes reconfiguraciones de lo breve. De vital importancia es entender que su novedad pasa por entender las maneras en que conceptos como brevedad, concisión o *imitatio veterum* se intersectan. Y es que el microrrelato es un género en el que se distinguen convenciones ya practicadas por epigramas, sentencias, aforismos, *exempla*, emblemas, máximas y protocuentos, solo por mencionar las formas que hemos venido aludiendo en esta introducción. Por lo expuesto hasta aquí podemos proponer lo siguiente:

Como Gracián y su escritura breve y concisa que se inspira, entre otros, en los epigramas de Marcial, las sentencias de Séneca, los aforismos de Tácito, los *exempla* de Juan Manuel y los emblemas de Alciato, así también los escritores de microrrelatos procuran textos sentenciosos.

Como Boccaccio y sus protocuentos que remedializan otros escritos breves más antiguos (en una sucesión que finalmente nos lleva a la India) desviándose, un tanto más, un tanto menos, de las distintas fuentes anteriores, así también los microrrelatistas invocan historias pasadas para honrarlas, corregirlas o desafiarlas.

Como el cuento moderno que se configura nutriéndose de protocuentos, parábolas, fabulas, anécdotas y otras formas, así también el microrrelato se articula echando mano de distintos casos de escritura breve.

Como Montaigne en sus *Ensayos* (1580), texto clásico en la tradición de la escritura fragmentaria, Julio Torri en *Ensayos y poemas* (1917), texto reclamado en el siglo XXI como

precursor del microrrelato latinoamericano, practica el proceso de escribir comentando citas, epígrafes o máximas de terceros³⁶.

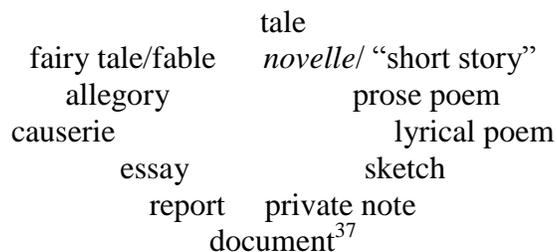
Finalmente, como los retóricos grecorromanos áticos, todos los casos y nombres anteriores procuran la brevedad y la concisión.

Sin duda, como hemos visto ya en el capítulo anterior, la brevedad en la escritura refleja distintas actitudes con respecto a la manera de reproducir la experiencia. Aquí quiero destacar una más: la actitud sucinta que casi coincide con lo abrupto del impulso de escribir y *los breves impulsos de vida* (Anderson Imbert 28). Comparada a formas como el cuento o la novela, el microrrelato es en la que mejor se refleja la inmediatez de la inspiración y la concretación objetiva de ésta (la meta, sin duda, es más cercana para un microrrelatista que un novelista). Aquí es pertinente nuevamente invocar a Anderson Imbert y su minucioso análisis en *Teoría y técnica del cuento* donde al contrastar la novela con el cuento concluye que “[e]n todo caso las diferencias no son tan esenciales como se dice. Lo positivo es una diferencia externa: la novela es larga, el cuento es corto” (50). Obviamente la cuestión no es tan simple (o quizá en realidad sí lo sea) pero lo cierto es que toda discusión que ponga demasiado énfasis en el tema de la extensión resultará poco esclarecedora. Por ello preferimos hablar de acumulación de momentos, situaciones, instantes, o de “tensiones y distensiones” (Anderson Imbert 46). Sin olvidar, como nos recuerda Epple en *Brevísima relación*, que tanto en el microrrelato como, en el otro extremo, la novela, se pueden practicar la brevedad, la singularidad temática y la intensidad, marcas de

³⁶ En 1914, Torri discute tal proceso el cual vería la luz tres años más tarde en su primer libro: “Yo, trabajo ahora, géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc... Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre como un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar (53).”

diferenciación cuestionables si se consideran por separado; todo sería “simples diferencias de grado” (11-12) en el continuo narrativo.

Examinemos un poco más las fuentes de las que bebe el microrrelato antes de considerar aspectos como su nomenclatura y definición. En su artículo “Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena-Romantic Fragments” (2004), Gitte Mose rescata el trabajo de los investigadores daneses Jeppe Brixvold y Hans Otto Jørgensen sobre la cuestión genérica en las formas breves. Estos, nos informa Mose, postulan a las microformas (“short short prose texts”) como *genrefelt* (“generic field”), es decir un campo literario genérico desde donde se producen textos que se nutren de modos de expresión de distintos géneros literarios sin nunca adherirse del todo a una única convención (83). Brixvold y Jørgensen proponen el siguiente esquema en el que ilustran el aumento progresivo (yendo de abajo hacia arriba) de lo ficcional en las formas breves:



¿Dónde ubicar al microrrelato en este esquema? Más arriba, encima de *tale*, sugiere José Flávio Nogueira Guimarães en *The Short-Short Story*, en función a sus componentes ficcionales y metaficcionales (38). Personalmente, soy de la opinión que su ubicación con respecto a sus formas tributarias es mejor representada por la figura 2 en virtud a que su relación con otras formas siempre varía: equidistante en ocasiones; irregular en otras.

³⁷ Reproduzco el esquema incluido en el artículo referido de Gitte Mose.

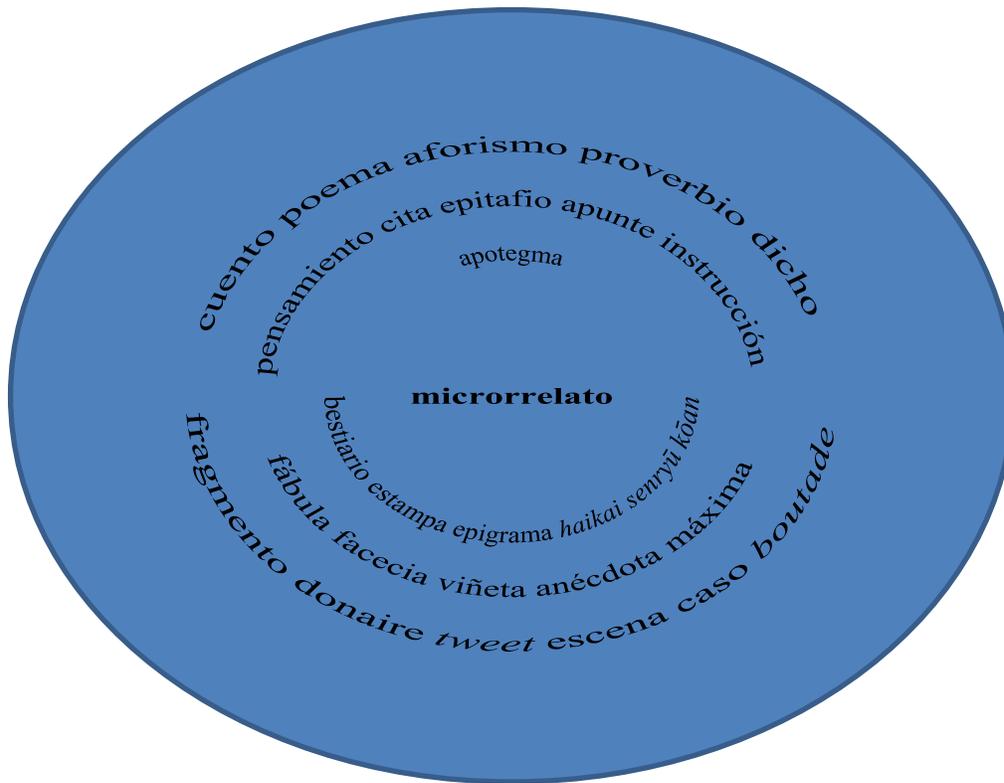


Fig. 2. El microrrelato en relación a las múltiples formas con las que entra en contacto. Cada caso en el diagrama debe ser leído como elemento que reaparece en distintas posiciones.

Como se observa, el diagrama pone al microrrelato en relación con las siguientes formas (la lista no es exhaustiva): cuento, poema, aforismo, proverbio, dicho, pensamiento, cita, epitafio, apunte, instrucción³⁸, apotegma, bestiario, estampa, epigrama, *haikai*³⁹, *senryū*⁴⁰, *kōan*, fábula, facecia, viñeta, anécdota, máxima, fragmento, donaire, *tweet*, escena, caso, *boutade*. El espacio más allá

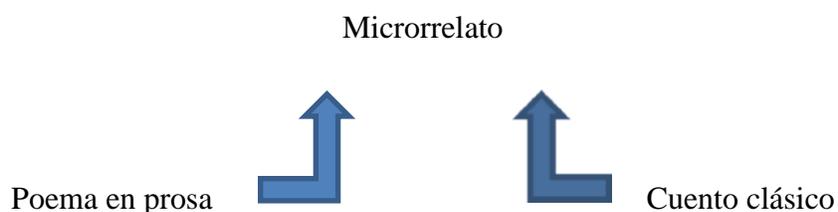
³⁸ En el sentido sumerio o egipcio, ver capítulo I.

³⁹ Tipo de poema encadenado japonés desarrollado en el siglo XVI. Como observa Octavio Paz en su ensayo “Matsuo Basho”, derivado del *renga*, el *haikai* destaca por su estilo “ligero cómico o epigramático” (41). Su práctica influye en el desarrollo del célebre haiku: “El poema suelto, desprendido del *renga haikai*, empezó a llamarse haikū, palabra compuesta de *haikai* y *hokku*” (42).

⁴⁰ Forma similar al haiku, sin embargo, donde el haiku se enfoca en la naturaleza, el *senryū* atiende las debilidades humanas. Otra diferencia notable es la solemnidad o profundidad propia del haiku que contrasta con el cinismo y humor negro recurrente del *senryū*. Un ejemplo famoso, incluido en “haiku, tanka and senryu”, es el del poeta Senryū Karai (con cuyo nombre se bautiza el género): “The robber, /when I catch, / my own son” (n. pag.).

del último círculo indica la posibilidad de diálogo con otras formas además de las señaladas. Asimismo, aunque la presencia de círculos concéntricos sugiera niveles de proximidad fijos, lo que ocurre, en realidad, es que los elementos constitutivos reaparecen en distintas posiciones. En relación a lo anterior, es imprescindible subrayar también que, como ocurre en otros géneros literarios, el grado de contigüidad que se establece entre microrrelato y otras formas ocurre a priori, según la concepción del autor, y también a posteriori, es decir durante la lectura particular que cada lector hace del texto.

El esquema anterior también se puede utilizar para ilustrar el origen del microrrelato. Mucho más comprensivo que el siguiente, no propuesto gráficamente por Irene Andres-Suárez, pero que realizo a partir de la articulación de su propuesta en *Antología del microrrelato español* donde señala que “el microrrelato es el resultado de la evolución de dos géneros literarios distintos: el poema en prosa y el cuento clásico” (26):



Como la misma Andres-Suárez nos recuerda, esta propuesta es desarrollada en más detalle en el capítulo titulado “Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico” en su libro *El microrrelato español*. Claramente, esta perspectiva no toma en cuenta el rol de otras formas incluidas en la figura 2, posición que nos resulta cuestionable por más de una razón. Primero porque es necesario tener en cuenta que para defender su propuesta del microrrelato como género autónomo con respecto del cuento (tesis que la enfrenta a David Roas), la investigadora observa que el cuento no es el único tributario al microrrelato; hay que pensar en una “poligénesis del microrrelato”, según su propia expresión, y por ello se remite a la opinión de Domingo Ródenas

de Moya, quien observa también la multiplicidad de géneros que influyen en el microrrelato.

Dice Andres-Suárez:

Evidentemente, la posición de D. Roas parte de la idea de que el microrrelato como categoría narrativa se decanta exclusivamente a partir del cuento clásico, lo que es discutible, pues, como ha señalado Domingo Ródenas⁴¹, lo que denominamos microrrelato “fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos...” (71)

A pesar de esta invocación a múltiples géneros, la investigadora española termina defendiendo tan solo “dos vías”, la del cuento y el poema en prosa. La poligénesis que se anuncia, entonces, es en realidad una *bigénesis* para Andres-Suárez. Tesis que la estudiosa sostiene refiriéndose a las obras de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). En efecto, como se destaca en el título de sus dos libros citados hasta aquí, su enfoque es en el *microrrelato español*. Sin negar el rol obvio que cumple el poema en prosa en la génesis del microrrelato, no se puede dejar de considerar las influencias de otras formas literarias en aquello que, en relación a las prácticas escriturales de Juan Ramón Jiménez, Teresa Gómez Trueba acertadamente describe como el “largo proceso de desnudamiento del poema hasta su mínima expresión” (citado en Andres-Suárez 74⁴²). Las mismas consideraciones alcanzan a Gómez de la Serna y sus prosas mínimas; es imprescindible contextualizar el impacto de otras formas literarias en sus obras breves⁴³. En ese sentido más comprehensiva nos resultan propuestas como la de Gabriel Wolfson quien en “La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México” rastrea la influencia de distintas formas literarias en Julio Torri, como venimos

⁴¹ Según las expresa en su artículo “La microtextualidad en la Vanguardia histórica” incluido en *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato* (2009), volumen editado por Salvador Montesa.

⁴² En *El microrrelato español*.

⁴³ Ya el propio Gómez de la Serna en *Total de greguerías* se encarga de relacionar la greguería con el *haikai* japonés, “las kasidas árabigoandaluzas” (xxxvii), así como con obras breves (pensamientos o frases) de autores como Luciano de Samosata, Eurípides, Horacio, Carlomagno, Shakespeare, Pascal, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Víctor Hugo, Heinrich Heine, Johann Peter Hebel, Jules Renard, Saint-Pol-Roux, entre muchos otros más.

repetiendo uno de los precursores del microrrelato en América Latina y cuya escritura nos ha dejado, entre otros, poemas en prosa, ensayos, epígrafes, aforismos, viñetas y fragmentos. En su minucioso trabajo, Wolfson subraya, por ejemplo, la influencia de *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand en Torri no para limitarse a considerar la influencia del poema en prosa en el escritor mexicano sino más bien para destacar un proceso que finalmente derivaría en la realización “[d]el poema como espacio heterogéneo, abierto a la inserción de fragmentos de otros órdenes culturales” (168). Así, Wolfson pone de relieve no sólo al poema en prosa o el cuento como formas que influyen en las composiciones breves de Torri sino que subraya también el rol de los ensayistas ingleses y los moralistas franceses.

Volviendo a la idea del origen del microrrelato, opino que lo que ocurre con el microrrelato es lo mismo que ocurre con el cuento: ambas formas se explican a partir de una poligénesis. Por ello, así como el cuento se nutre del legado de géneros como la parábola, la fábula o el cuento de hadas, así también ocurre con el microrrelato, un género en el que se nota la influencia de varias otras formas. Esta poligénesis del microrrelato explica su “carácter proteico”, según la expresión de Violeta Rojo, ya que lo mismo recurre a la parodia y al pastiche de formas literarias como de extraliterarias. El carácter mimetista y cambiante del microrrelato es un aspecto fundamental en este género de la micronarratividad. Por ello coincido con propuestas como “La ficción breve engendra movimiento” de Rafael Pontes Velasco en donde se destaca la amplitud del continuum de la microficción en el cual se inscribe el microrrelato:

La palabra *microficción*... incluye una pluralidad inaudita de formas literarias. Con pasmosa adaptabilidad, puede asumir los rasgos del *haiku*, de los textos inspirados en bestiarios medievales, de las fábulas, sentencias, apólogos, aforismos, definiciones de diccionario, diarios, greguerías, palíndromos, esbozos dramáticos, microrrelatos, informes policiales, falsas reseñas de inventos sorprendentes, recreaciones de anuncios publicitarios y de *mass media* o reflexiones metaliterarias y metalingüísticas, entre otras posibilidades. (267)

Como veremos en la sección titulada “Conceptualización”, la compleja poligénesis del microrrelato que involucra tanto lo literario como lo extraliterario impacta, a su vez, en su propuesta desde dos frentes cruciales: su ficcionalidad y su narratividad. Antes, sin embargo, es necesario realizar unos breves comentarios sobre la nomenclatura de la forma literaria que nos ocupa.

Terminología

Se ha dicho mucho sobre la cuestión de la nomenclatura del microrrelato desde que Dolores Koch inaugurara el debate académico con “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (1981). Por ello hasta ahora hay quienes, además del que hemos venido favoreciendo, defienden los siguientes términos: microcuento, minicuento y minificción. En cuanto el nuestro es todavía un momento de transición, y como suele ser el caso en ‘los inicios’ de cada nueva forma artística, la discusión ha de seguir desde distintos frentes. Lo mismo ocurrió con la denominación ‘cuento’ como detalla Anderson Imbert en su siempre útil *Teoría y técnica del cuento*. En efecto, el crítico argentino nos recuerda que en el Renacimiento la palabra *cuento* designaba “formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos”. Mientras que hacia el siglo XIX alternaba con denominaciones como “leyenda”, “balada”, “relación” o “cuadro de costumbres”. Sin olvidar mencionar que en la Edad Media el término *novela* (en cuanto derivado de *novelle*, es decir *cuentos* en italiano, diminutivo, a su vez, de *nuova*; nueva o breve noticia) en su inicio designaba a lo que ahora llamamos cuento (19). De la misma manera, el transcurso del tiempo ha de permitir trazar la evolución del uso de microrrelato y otras denominaciones.

A favor del uso de microrrelato presento dos razones. Primero, el vocablo permite establecer una relación con los *metarrelatos* (*métarécits*) posmodernos; así, decir *microrrelato*

aludiría a la intención de oponerse a la perspectiva totalizadora y expansiva de los grandes relatos tradicionales, y, al contrario, serviría de plataforma para la expresión de nuevas formas de narrar que, en ocasiones, logran la expansión desde lo breve y/o singular. Segundo, decir *microrrelato* ayuda a resaltar la autonomía de esta forma. A diferencia de *microcuento* o *minicuento* que la suscribe al paradigma del cuento, del cual forma parte (pero no de manera exclusiva como vimos en nuestro esquema anterior sobre los muchos otros tributarios del microrrelato) pero no como mero subtipo. Así como no se denomina al cuento *mininovela*, así también se debe hacer con el microrrelato (Y sin embargo, recordándonos la arbitrariedad de las terminologías, decimos *nouvelle* o novela corta. En la tradición anglosajona este conflicto parece ser más leve ya que se dice *novel*, *short novel*, *short story* y *short short story* o *microstory*⁴⁴. Lo mismo ocurre en la terminología fílmica en nuestra lengua: largometraje, medimetraje, cortometraje y micrometraje.).

Conceptualización

Si algo le debemos los lectores al género, amén de numerosos textos de la mejor calidad literaria, es haber propiciado una reflexión y un debate sobre otras posibilidades distintas del relato, sobre los límites de la narración.

Fernando Valls

El microrrelato es una forma literaria fascinante por varias razones, pero las dos centrales, me parece, son las siguientes: (1) su tendencia a adoptar registros escriturales de variada índole, es decir su condición proteica; y (2) la microtextualidad que le es propia es practicada también en distintos ámbitos literarios y extraliterarios desde los cuales ocurren *microrrelatos distintos*. Así, tendríamos microrrelatos y *microrrelatos*. Los primeros son los que en 2012 fueron canonizados por la editorial Cátedra en su colección Letras Hispánicas como “el cuarto género narrativo”, según se lee en el subtítulo de *Antología del microrrelato español* de Irene Andrés-Suárez. Los

⁴⁴ Otros términos en esa tradición incluyen *flash fiction*, *sudden fiction*, *short short* o *micro-fiction*.

otros microrrelatos son todos esos microtextos que Andres-Suárez y la gran mayoría de críticos no reconocen como microrrelatos por no encajar en una serie de parámetros. En esta sección nos referiremos a unos y a *otros*.

Como género narrativo, “el microrrelato”, dice Fernando Valls en *Mar de pirañas*, “es un texto narrativo breve que cuenta una historia” (10). Y aunque Valls propone una definición más detallada⁴⁵, la propuesta de *un texto breve que cuenta una historia* es lo suficientemente amplia para acomodar a microrrelatos y *microrrelatos*; es decir lo que a los ojos de la crítica constituye la forma literaria reconocida como tal y aquella que sólo se le parece. Pero como veremos con distintos ejemplos, existe una amplia serie de *textos breves que cuentan una historia*.

El examen de aquello que venimos denominado *microrrelatos* pasa por examinar conceptos clave como narratividad y ficcionalidad, verdaderos pilares a la hora de conceptualizar el microrrelato, como se observa en las aproximaciones teóricas de dos especialistas destacados en el mundo de habla castellana, David Lagmanovich e Irene Andres-Suárez. En efecto, en *El microrrelato*, Lagmanovich define al género como “un microtexto de condición ficcional, una minificción... cuyo rasgo predominante es la narratividad” (26). Mientras que en *Antología del microrrelato español*, Andres-Suárez propone que “cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad⁴⁶” (21-22). Para agregar también que

Naturalmente, quedan fuera del ámbito de la minificción los discursos expositivo-argumentativos; ni el aforismo, ni la sentencia, la máxima, la greguería, la *boutade* o el chiste lingüístico pueden considerarse ficcionales porque en ellos no existe dimensión ficcional alguna; son pensamientos, reflexiones, ocurrencias y, por consiguiente, no entran dentro de la categoría de la minificción. (29-30)

⁴⁵ Dice Valls en *Mar de pirañas*: “[E]l microrrelato es un texto narrativo breve que cuenta una historia, a pesar de no ser la brevedad el rasgo distintivo que lo singulariza, sino su estructura condensada, producto de la precisión, la intensidad y concisión narrativas, siendo su particular forma la consecuencia lógica de esos rasgos definitorios” (10).

⁴⁶ Una revisión a una posición anterior en “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, donde la crítica contempla no dos sino tres “principios básicos”; “brevedad, narratividad y calidad literaria” (18).

Sin duda, su posición como críticos es correcta en cuanto ayuda a delimitar a nuestro objeto de estudio con respecto a otros (hecho vital, por lo demás, al querer defenderlo como género autónomo). Así, efectivamente, un chiste, un aforismo o un apunte no son lo mismo que un microrrelato. Sin embargo, posiciones como éstas son puesta en duda por una serie de microrrelatos que desafían el alcance convencional de lo ficcional y lo narrativo. La discusión de lo que se puede considerar narrativo y ficcional, se sabe, es bastante compleja y aquí la llevo a cabo sin ánimos exhaustivos para definir mi visión de lo que constituye un microrrelato.

Pragmática del microrrelato

Lo primero a considerar en esta sección es que la gran mayoría de estudiosos del microrrelato, incluyendo Lagmanovich y Andres-Suárez, contemplan la narratividad y la ficcionalidad desde un ángulo mayoritariamente estructuralista que pone énfasis en las marcas objetivas del texto. A diferencia de estos, propongo que el microrrelato debe ser abordado desde un enfoque pragmático, el más adecuado para un género de marcada tendencia elíptica, rasgo que presupone una colaboración frecuente por parte del lector. Un enfoque pragmático permite, por un lado, destacar y analizar el rol del lector en la microficción, y también nos ayuda a entender que cuando discutimos conceptos como *realidad*⁴⁷, *ficción* y *género*, estamos tratando con convenciones sociolingüísticas, es decir productos culturales mutables y maleables, y no realidades tangibles a priori. En relación a lo anterior, existen nuevos enfoques narratológicos que resultan altamente pertinentes para el estudio de la microficción debido a su enfoque en el input del lector. En lo que sigue he de referirme a algunos de ellos. Para empezar, del iluminador ensayo de Monika Fludernik, “Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present” (2005), quiero enfatizar dos puntos. Primero, la propuesta de enfoques novedosos en la

⁴⁷ La realidad como aspecto lingüístico apunta a la existencia como *bíos*, es decir como proceso cultural antes que como fenómeno puramente orgánico (*zoé*).

literatura se puede sustentar en el hecho que la gran mayoría de categorías narratológicas actuales se basan en la novela practicada en el período 1700s-1990s (50). Segundo, la relevancia de estudios como los de Fludernik⁴⁸ donde se analizan textos “not merely by linguistic markers on the surface structure but in addition by the active narrativization of the text on the parts of readers” (49). Este último punto, *la narrativización del texto por parte del lector*, es una cuestión central para todo enfoque pragmático que se ocupe de la microficción.

Otros autores se han acercado ya al microrrelato desde un ángulo pragmático, pero, a mi entender, sus enfoques resultan limitados al seguir privilegiando el texto antes que la experiencia lectora. Uno de dichos acercamientos es el que propone David Roas en “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad” (2012). En su ensayo, Roas cuestiona el derecho de un lector (se refiere en concreto a la labor antológica de Raúl Brasca y Lauro Zavala quienes toman pasajes de novelas) a fragmentar una obra y (re)construirla como microrrelato. Roas se pregunta: “¿Puede el lector alterar esa unidad perfectamente cohesionada por su decisión de leer un fragmento como si fuera –por capricho suyo– un microrrelato?”. Y agrega también: “¿Dónde está tal intención y efecto en un fragmento que no ha sido diseñado así?”(60). Roas, pues, reacciona frente a la decisión de cambiar un orden preestablecido por el autor. Claramente, el crítico español no considera el caso de *fragmentos que sí han sido diseñados así*; es decir microrrelatos propuestos para que el lector tenga que (re)crear más allá de las escasas marcas objetivas en el texto. De manera crucial, en su cuestionamiento a “la libertad absoluta” del lector de tomar “el texto o fragmento textual que él desee” para convertirlo en un microrrelato (60), Roas contempla que, para que lo anterior ocurra, primero debe existir una ““intención de autor con relación a un efecto de lectura”” (60); es decir la intención expresa de un autor de proponer

⁴⁸ En particular *Towards a “Natural” Narratology* (1996) donde propone la idea de *narrativization*.

un relato. Justamente ese es el caso del siguiente texto del escritor mexicano Luis Felipe Lomelí, incluido en su obra *Ella sigue de viaje* (2005):

El emigrante

-¿Olvida usted algo?

-¡Ojalá! (9)

A pesar de su aparente ausencia de narratividad, “El emigrante” es, en realidad, un texto diseñado por su autor, para usar la terminología del mismo Roas, como una “unidad perfectamente cohesionada” (60) para *contar* una historia. Esta última apreciación es un aspecto fundamental a no ignorar en cualquier acercamiento a relatos supuestamente no narrativos; sí lo son, a pesar de sus múltiples vacíos y formas inusuales, sus autores los proponen como tales y así también los han de abordar los lectores⁴⁹.

Para destacar el rol del lector, soy de la opinión que éste puede llegar a ser el verdadero agente en la microficción. Desde esta posición, lo narrativo (y lo ficcional también) asume necesariamente una cualidad pragmática, es decir vinculada al proceso de recepción, antes que a una sintáctica a priori articulada en el texto. Por ello, posiciones como las de Basilio Pujante Cascales, en “Entre la elipsis y la narratividad”, que contemplan que para un microrrelato sea considerado narrativo debe poseer “una historia (con un conflicto) que deben desarrollar unos personajes en un tiempo y en un espacio determinado” (6), me parecen poco apropiadas para una

⁴⁹ Estos mismos argumentos ayudan a explicar la narratividad de textos como “El fantasma” de Guillermo Samperio. Como se recordará, dicho relato no propone mayor textualidad que su título, aspecto por el cual se la ha censurado de chiste o mera ocurrencia. En efecto, reproducido fuera de contexto, como ocurre invariablemente en los distintos análisis propuestos, el texto de Samperio resulta un espacio estático. Pero, en mi opinión, al abordarlo en *Cuaderno imaginario* (1990), el volumen original que lo acoge, el relato entra en relación con los otros que componen una colección de variadas premisas con temáticas inusuales que, a menudo, integran escritura e imagen. Es este ambiente inusual el que contextualiza “El fantasma” y el que ayuda a que el texto se actualice como un relato.

forma en la que justamente esos cuatro elementos (trama, personajes, espacio, tiempo) son tan elusivos⁵⁰.

Mi posición es que, aunque importantes, los cuatro componentes aludidos no tienen por qué aparecer objetivamente en el texto, basta con que el lector los (re) cree en su lectura. Esto es justamente lo que ocurre en relatos como “Luis XIV” de Juan Pedro Aparicio cuyo único texto – “Yo.” – se nos presenta, supuestamente, como un mero vocablo sin mayor movimiento o conflicto; todo lo contrario, el microrrelato se abre a un dinamismo discursivo, no en el papel o monitor, claro está, sino en la mente del lector. “Luis XIV” es un caso paradigmático para observar qué es y cómo funciona un microrrelato en apariencia no narrativo. En este caso, Aparicio se limita a proponernos dos partículas. Si solo incluyera la partícula “Yo”, el texto se quedaría en una mera conceptualización lingüística y si solo tuviéramos la otra partícula, “Luis XIV”, tendríamos una simple unidad referencial. Pero al concurrir ambas partículas se produce un nanotexto que nos cuenta, por ejemplo, la compleja historia de un ser egocéntrico, un rey Sol que reduce Francia entera a su persona. ¿Pero cómo ocurre la narración aquí? Para abordar esta cuestión se puede aplicar la perspectiva pragmática-cognitiva de Monika Fludernik quien, como vimos al iniciar esta sección enfatiza la noción de “la narrativización activa del texto por parte de los lectores”. La *narrativización del texto* es precisamente lo que ocurre con “Luis XIV”.

Esta lectura pragmática es también la de María Pilar Celma Valero en “Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo” donde observa que “será el lector, con su acervo cultural y su capacidad recreadora, quien de sentido al texto” (83). José Enrique Martínez también aboga por la funcionalidad de este microrrelato. Por ello, en “El juego de los cuánticos.

⁵⁰ Y sin embargo el propio Pujante Cascales observa que “el estilo elíptico [de algunos microrrelatos] provoca que algunos de los elementos que configuran la narratividad de un texto, el tiempo, el espacio, la historia o los personajes, estén apenas apuntados y deba ser el lector el que complete y termine de dar forma a la narración” (8-9). Aunque se destaque el rol del lector, en realidad, la posición general presentada en el artículo seguiría privilegiando la estructura a priori antes que la experiencia concreta del lector.

Los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio” (2012), señala que “el cuento de Aparicio es la elipsis retórica en su más alta expresión; si funciona, lo hace como un fogonazo de luz, como una imagen fulgurante y repentina, como la plasmación plástica y verbal del super-ego” (n. pág.). Martínez tiene razón al advertirnos “si funciona”; como el de Aparicio, varios microrrelatos dependen de esa premisa. La esperanza de estos microrrelatistas es que funcionen como un “verbal generator⁵¹”, según la expresión de Brian Richardson en “Beyond the Poetics of Plot”, un interesante estudio que explora formas de progresión narrativa poco convencionales. El que un texto funcione como un *generador verbal* nos permite, a su vez, remitirnos incluso a un estructuralista como Jonathan Culler, quien en una de sus consideraciones sobre causa y efecto en una narración contempla la lógica de un hecho que se vuelve narrativo “[as] a product of discursive forces rather than a given reported by discourse” (175). Tal es el caso de “Luis XIV”; un texto capaz de generar discurso a pesar de su aparente falta de narratividad. Ciertamente, se puede argüir que en este texto no existe fuerza discursiva alguna, pero creemos que este relato ilustra otro concepto de Culler, lo que él denomina las “demands of signification” (174). Así, microrrelatos como “Luis XIV” se pueden entender también como textos que, desde su supuesto silencio, reclaman un desciframiento, son estas demandas las que justamente le dan movimiento a este tipo de historias. De esta manera, la narración en este caso surgiría como resultado de la necesidad de encontrar significado. Todas estas consideraciones previas son las que informan nuestra posición de la necesidad de un enfoque pragmático para toda discusión de lo que constituye lo narrativo y lo ficcional en el microrrelato. Hechas estas consideraciones, vuelvo a

⁵¹ Richardson emplea el término “verbal generator... to refer to a practice that names an object or event which then appears or occurs in the narrative” (172). Yo lo uso de una manera más amplia en cuanto el generador verbal, alguno(s) de los elementos en el relato, desencadenaría una serie de asociaciones que ayudarían a construir una historia, no en el texto escrito sino en los procesos mentales del lector.

las propuestas de Lagmanovich y Andres-Suárez donde se ha de retomar la noción de lo pragmático según lo discutido aquí.

Microrrelato y narratividad

En *El microrrelato*, Lagmanovich explica que la narratividad en el microrrelato implica “la existencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea” (30). La narratividad como *elemento insinuado* me parece la perspectiva correcta en cuanto el microrrelato justamente propone una serie de relatos donde el hiato, lo poco, la elipsis y el vacío son fundamentales en su estructura, por ello, a menudo, la trama narrativa de un microrrelato deja de ser evidente y explícita; pudiendo ser así mínima, estar sugerida o, incluso, casi del todo ausente de forma estructural pero no pragmáticamente.

Por otro lado, tras su lectura de Domingo Ródenas de Moya y Jean-Michel Adam, Andres-Suárez destaca en su *Antología* cinco componentes básicos en toda narración:

[L]a temporalidad como sucesión de acontecimientos; la unidad temática, garantizada por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de un punto de partida en otro distinto y final; la unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga. (23)

Posición similar a la de Lagmanovich en *El microrrelato* donde éste observa que las minificciones que

[C]uentan o narran... presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla. Como se ve, asignamos importancia capital y definitoria al rasgo de la narratividad. (26-27)

Como se ha venido refiriendo, en concordancia con su enfoque basado en el texto, ambos críticos se enfocan en la estructura; es decir dando mayor importancia a lo que el escritor escribe y a cómo ha sido escrito. Así, elementos como temporalidad, unidad temática, situación básica,

transformación de estados, unidad de acción y desenlace están pensados en términos de elementos lógico-lingüísticos ubicados a priori por el autor. Tan solo la causalidad, fenómeno destacado por Andres-Suárez, admite explícitamente el rol del lector⁵², el que sería el sujeto actante fundamental en la microficción. En efecto, en cuanto al microrrelato se refiere, el sujeto actante o actor debe comprenderse no sólo en términos de los actores del discurso en la obra (a menudo someramente sugeridos o incluso ausentes en la sintaxis narrativa que proponen varios microrrelatos) sino incluir también la figura del lector como actante pragmático (decodificador) del texto. Al ser un género altamente dependiente de omisiones y vacíos, el microrrelato es una forma más que vendría a alterar las clásicas transacciones en el trinomio autor-texto-lector. En cuanto la concretización del microrrelato como artificio escritural pasa en gran parte por el input del lector, lo que se considera narrativo (y ficcional) puede escapar a toda consideración a priori por parte del autor; el lector (figura que incluye al crítico, como veremos en algunos casos) es quien finalmente dictamina sobre qué se sentencia como narrativo y ficcional.

Recapitulando el párrafo anterior, puesto que existen microrrelatos que no tienen un sujeto actante (o actor) explícito, es necesario destacar la importancia del input del lector; el verdadero actante. Por ello, aseveraciones como ésta en *Antología*; “no hay microrrelato sin un sujeto actor” (Andres-Suárez 22), aunque correctas en esencia, deberían ser más precisas y observar más bien que *existen microrrelatos en los que el sujeto actante /autor está ausente en el texto. Sin embargo, su ausencia se tornaría en presencia por la intervención del lector quien,*

⁵² Lagmanovich admite una situación básica que suele ser “tácita” (26), pero nos parece que su propuesta se enfoca más en la estructura del texto por parte del autor que en la agencia del lector. Es decir, como con el lector implícito de Wolfgang Iser, la relevancia del lector, en realidad, sigue estando supeditada a la del texto. Un texto ya inscrito con los significados que el lector ha de encontrar. En tal sentido, el lector que tenemos en mente sólo es implícito en cuanto presencia lectora. Las decodificaciones que haga bien lo puede llevar a significados más allá de los preconfigurados en el texto.

merced a dicho descubrimiento, deviene en el verdadero sujeto actante del relato. Sin olvidar, claro, que el esperado descubrimiento puede muy bien ser nulo.

Todas estas consideraciones previas se ilustran con el siguiente texto del español Francisco Joaquín Cortés García incluido en *Microrrelatos para morir* (2013). El análisis del mismo, además, nos permite retomar el hilo de nuestra discusión sobre la narratividad en el microrrelato.

Inventario naturalista
(A des Esseintes / Huysmans)

1 árbol
4 pájaros
el almidón de las hojas
el tiempo
el viento
la muerte
el cadáver (56)

En este microrrelato leemos la lista y luego el título, o viceversa, y confirmamos que estamos frente a un inventario. Identificamos varios posibles sujetos actantes (cada elemento en la lista) pero no detectamos rol actancial en ninguno. Sabedores o no de la importancia del título, finalmente caemos en cuenta que debajo de éste se incluye una dedicatoria doble. Este detalle es crucial porque es aquí, desde el paratexto, que el lector logra generar procesos mentales que lo lleven a entender el texto. Jean Floressas des Esseintes es el dandy decadentista en *A contrapelo*, la novela de Joris-Karl Huysmans de finales del siglo XIX que rompe con la estética naturalista en boga en esa época. La novela de Huysmans privilegia de tal manera las múltiples listas de los gustos y preocupaciones de su personaje principal, des Esseintes, que se ha dicho que *A contrapelo* es una novela sin trama, un texto que resulta en un mero “catalogue of inventories” (Watson 135). El inventario propuesto en el microrrelato de Cortés García, sin embargo, busca

ponerse en movimiento y funcionar como un *generador verbal* que nos cuente, siempre más allá del texto, la historia de un personaje obsesionado con listar todo tipo de cosas. Por ello, este microrrelato no sería una simple muestra de estatismo, sino un texto que reclama significado. La supuesta lista estéril de “Inventario naturalista” encerraría entonces una causalidad que busca trastocarse en una progresión discursiva, no en el plano lógico-sintáctico del texto sino en el pragmático o contextual, es decir en las representaciones mentales del lector. Por lo tanto, aunque se afirme que “no hay microrrelato... sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos” (Andrés-Suárez 22), se debe contraponer la necesidad de considerar relatos mínimos en los que el conflicto y los cambios espaciotemporales han de ocurrir más allá del texto. Su vacío o falta de narratividad es, por lo tanto, aparente. En resumen, con nuestro análisis queremos enfatizar la existencia de microrrelatos cuyas estructuras se sustentan en el principio fundamental de que “the plot structure... must be in the reader’s mental representation of the story world, rather than exclusively in objective indicators in the text” (Bortolussi and Dixon 114).

Casos como “Inventario naturalista” y “Luis XIV”, entonces, desafían las convenciones con las que se define al microrrelato. Por ello podemos corregir la siguiente conclusión de Andrés-Suárez, incluida, al igual que aquella que acabamos de citar en el párrafo anterior, en

Antología:

La narratividad implica, en suma, partir de una situación determinada para llegar a otra distinta, lo que conlleva inevitablemente un cambio de situación y de tiempo, así como un movimiento, una progresión dramática basada en el conflicto de los personajes; si no se cumplen estos requisitos, estaremos ante un cuadro de costumbres, un poema en prosa, o un fragmento literario de una obra más extensa, pero no ante un microrrelato. (23)

Más preciso es observar lo siguiente:

La narratividad implica, antes que nada, entender que este es un fenómeno capaz de configurarse más allá de su dimensión más obvia; la sintaxis lógica-lingüística del texto. Desde un enfoque que se centra en lo que el lector contribuye y adquiere del texto, o sea desde un enfoque pragmático como el de Bortolussi and Dixon, la narratividad se entiende como un fenómeno contextual a posteriori, la cual sería la dimensión más justa para un género como el microrrelato que depende sobremanera de las decodificaciones de del lector. Por ello es imprescindible notar que, a diferencia de narrativas más tradicionales (en cuanto a la presencia de generadores objetivos en el texto), en el microrrelato, el recorrido de una situación determinada a otra distinta se problematiza con relatos que no ofrecen una situación predeterminada textualmente (“Luis XIV”) ni tampoco un aparente punto de partida o llegada (“Inventario naturalista” o “Luis XIV”). Asimismo, los cambios de situación y de tiempo pueden estar ausentes en el texto pero (se espera) han de ocurrir en la mente del lector. En cuanto a la clásica idea de la progresión dramática basada en el conflicto de los personajes, pues hay que recordar que muchos microrrelatos no proponen tal cosa sino más bien buscan destacar sensaciones, meditaciones, reflexiones o ideas.

Enfatizar sensaciones o meditaciones en un texto no significa que éste tenga que estar divorciado de lo narrativo ya que existen microrrelatos en lo que “la existencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea” (Lagmanovich 30) es más que evidente. Veamos un ejemplo del artista chileno Alejandro Jodorowsky incluido en *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas* (2003):

Ignorancia

-Maestro, me siento solo.

-Es que no sabes estar contigo mismo. (163)

Este caso se ajusta con mucha mayor holgura a los parámetros estructuralistas que priman en la teoría actual sobre el microrrelato. No sólo se incluye una historia y un conflicto con un cambio en la situación inicial (un personaje enfrentado a un problema para el cual recibe una solución), sino que tenemos también personajes que desarrollan la historia en un espacio y tiempo, eso sí, indeterminados. En cuanto al discurso de este relato, si tomamos cada frase (o el título incluso) por separado se observa una naturaleza expositiva, una característica (como lo lírico o lo descriptivo) que se suele considerar opuesta a lo narrativo. En ese sentido, la ausencia de algún

crescendo de tensión en el desarrollo de este relato puede confundirnos. Lo que ocurriría es que “Ignorancia” no busca crear mayor tensión narrativa en torno al conflicto que introduce la angustia o incertidumbre de uno de sus personajes. Por ello, ni bien se menciona el problema se provee una solución. El énfasis, pues, está en provocar la reflexión del lector no a través del desarrollo o la expansión textual sino del hecho conciso o sucinto.

Antes de pasar a discutir lo ficcional en el microrrelato, quiero resaltar el punto central en la posición narrativista que tomo frente al microrrelato. Repito, en castellano esta vez, lo ya dicho en el análisis de “Inventario naturalista”: *La estructura de la trama debe ubicarse en la representación mental que el lector se hace de una historia, y no exclusivamente en indicadores objetivos en el texto*. Tal es el planteamiento de Marisa Bortolussi y Peter Dixon en *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (2003), un texto que pone de manifiesto los enfoques innovadores en el campo de la narratología, en este caso un trabajo interdisciplinario entre la narratología, la metodología empírica de la psicología cognitiva y los estudios de procesamiento del discurso⁵³. En concreto, la “psiconarratología” es un enfoque que evalúa de manera empírica la respuesta literaria y el procesamiento de la narrativa en los lectores, o en palabras de sus autores: “Psychonarratology is our term for the investigation of mental processes and representations corresponding to the textual features and structures of narrative” (24). Al proceder así, se prioriza “the issue of how the reader’s experience of plot should be handled, and, in particular, the problem of distinguishing textual features from reader constructions” (97). Nuevamente, este interés en destacar la importancia de las construcciones

⁵³ Para mayor claridad sobre la naturaleza interdisciplinaria de este enfoque, sirve remitirse al siguiente pasaje: “Psychonarratology combines the experimental methods of cognitive psychology with the analysis and insights available from a range of literary studies....By putting the methods of cognitive psychology at the service of literary processing, we hope to advance our understanding of the cognitive process involved in the reading of narratives. And by bringing to cognitive psychology the rich comprehension of narratives achieved by literary scholars, we hope that researchers of that discipline will be inspired to extend their experimental approach to more complex narrative issues” (Bortolussi and Dixon 4). Esta investigación justamente quiere resaltar textos altamente elípticos como “Luis XIV” e “Inventario naturalista” como cuestiones narrativas complejas.

mentales del lector es de vital importancia para una forma como el microrrelato que presupone un lector altamente participativo. El planteamiento de Bortolussi y Dixon ejemplifica aquellos enfoques que dejan de privilegiar la estructura narrativa y se interesan más en la construcción narrativa que ocurre en el lector. Como Fludernik deja ver en “From Structuralism to the Present” enfoques como el psiconarratológico ilustran *el presente* de la narratología; interdisciplinarios y atentos a lo perceptual y contextual, se distinguen de aquellos más clásicos que se enfocan en la forma, la categorización y la tipología.

Microrrelato y ficcionalidad

Veamos ahora la posición de Lagmanovich y Andres-Suárez para evaluar el rol de lo ficcional en el microrrelato. Para Lagmanovich toda narración no ficcional “está firmemente arraigada en la realidad y no en la ficción. Muestra, o se supone que muestr[a], ‘lo que es’, no ‘lo que puede ser’. En el fondo de esta oposición esta, en definitiva, el divorcio que los seres racionales percibimos entre la vida y la ficción” (23). Mientras que para Andres-Suárez, según lo define en “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, un trabajo al que nos refiere en su *Antología*, lo ficcional, debe ser entendido como un fenómeno referencial a la realidad:

[P]ara que un enunciado pueda ser considerado como ficcional debe cumplir los requisitos siguientes: o bien alude a un mundo referencial que no existe en el mundo real efectivo... o bien alude a un mundo referencial cuyos enunciados no son verificables empíricamente porque remiten a acciones y a personajes imaginarios. (19)

Como se observa, estas posiciones trasladan la dicotomía verdad-ficción al nivel de lo escritural para así determinar una u otra en base a la presencia de referentes al mundo ‘real’. Como veremos a continuación, esta operación se problematiza en el contexto de la microtextualidad y la microficción. Veamos tres microrrelatos. El primero se ocupa de un hecho en apariencia fantástico:

Maine: Hallan tortuga bebé bicéfala

HUDSON, Maine (AP) — Una mujer en Maine descubrió una cría de tortuga con dos cabezas cuando intentaba cruzar una calle.

Kathleen Talbot, de Hudson, dijo a la televisora WLBZ que descubrió a la criatura al ver una hilera de tortugas de la familia de los quelídridos y se quedó para asegurarse de que llegaran sanas y salvas al otro lado. Observó que una de las tortugas se retrasaba. Estaba tan sucia que parecía tener dos patas por delante.

Se la llevó a su casa y apenas cuando la lavó, advirtió que tenía dos cabezas. La tortuga cabe cómodamente en la palma de su mano.

La bautizó “Frank and Stein”.

El segundo tiene como escenario Tokio:

Japón: Otro pacto suicida

Toquio (Reuters).— Cuatro jóvenes japoneses fueron encontrados muertos ayer en un departamento de Tokio, por lo que según la policía puede ser el más reciente de una serie de pactos suicidas acordados por Internet que se han cobrado decenas de vidas en los últimos dos años. Los cuatro tenían entre 20 y 25 años.

Y el último, de tinte apocalíptico:

Hombre con cuernos: “Los veré en el infierno”

SPRINGFIELD, Massachusetts, EE.UU. (AP) — Un hombre que se hizo implantar en la frente unas protuberancias parecidas a cuernos fue declarado culpable de homicidio y otros cargos por su papel en el secuestro y asesinato de tres hombres en Massachusetts en 2011.

Caius Vejovis gritó a los miembros del jurado de Springfield que lo condenaron el viernes: “¡Los veré a todos en el infierno!”. El jurado había examinado su caso durante la semana pasada. Vejovis fue declarado culpable de matar a David Glasser, Edward Frampton y Robert Chadwell. Los restos de los tres hombres de Pittsfield fueron enterrados en una propiedad privada en Becket.

Los otros dos hombres acusados de los asesinatos ya fueron condenados.

Las autoridades dicen que uno de los acusados quería matar a Glasser para que no pudiera testificar contra él en otro caso. Las otras víctimas fueron asesinadas para eliminar testigos.

Para empezar, ninguno de los relatos anteriores califica como microrrelato, esto según los parámetros delineados por Lagmanovich y Andres-Suárez. Al ser noticias periodísticas reales⁵⁴, tendrían que ser excluidas de la categoría de la microficción. Para el que escribe, en cambio, los aquí citados funcionan como microtextos ficcionales. Eso sí, como he hecho aquí, anunciándolos en un principio como microrrelatos, habría que recontextualizarlos. Colocados en un libro de microrrelatos sin mayor advertencia sobre su procedencia, seguro que se leerían como escritos ficticios. El propio Lagmanovich destacaría la importancia de la contextualización en su análisis de “Japón: Otro pacto suicida” cuando afirma que

[T]ampoco se ha verificado aquí la construcción de un texto que podamos reconocer como literario, y con el cual –a partir de las características de su literariedad– podríamos identificarnos o no. La especificidad de la narración, por sí sola, no nos lleva a atribuir al texto una determinada validez estética. (25)

El escepticismo del crítico argentino tiene que ver con el hecho de que aunque reconoce de que “Japón” “cumple con el requisito de la narratividad” (25) no califica como microrrelato porque “está firmemente arraigad[o] en la realidad y no en la ficción” (23). Pero, ¿cómo se decide lo que pertenece a una y otra en la ausencia de contexto? Como he tratado de demostrar en esta recontetxtualización de relatos, lo ficcional y lo real no son fenómenos fijos a priori en el texto (esto es el texto sin ningún otro paratexto además del título) ya que puede fácilmente ser lo uno o lo otro de acuerdo a distintas instancias de contextualización.

Al propósito de lo anterior, en “El microrrelato”, Andres-Suárez observa que “el carácter ficcional de los textos nace de un pacto implícito entre escritor y lector, el llamado ‘pacto de ficción’” (19). Lo que, en principio, nos hace pensar que la crítica reconoce la ficcionalidad no como “una propiedad semántica del texto sino el resultado del pacto de ficción que se establece

⁵⁴ En *El microrrelato*, Lagmanovich explica que “Japón: Otro pacto suicida” fue publicada en el periódico argentino *La Nación* en una edición de 2004. Mientras que “Maine: Hallan tortuga bebé bicéfala” y “Hombre con cuernos: ‘Los veré en el infierno’” son eventos ocurridos en 2014 recogidos en *Yahoo! Noticias España*.

entre emisor y receptor” en la lectura (Paz Gago 15). Y sin embargo, luego establece que “sólo puede ser considerado como *minificción* el discurso de referencialidad no factual o empírica” (19) con lo que se desdice la ficcionalidad como ocurrencia pragmática. Por otro lado, los ejemplos de ficción que la investigadora española agrega en “El microrrelato” se suscriben también a una ficcionalidad como atributo semántico del texto. Así, por ejemplo, se dice sobre las minificciones narrativas (Andres-Suárez se refiere en concreto al bestiario): “[S]i [éstas] presentan animales fantásticos o imaginarios, serán ficcionales” (19). La mayoría de nosotros podríamos distinguir con facilidad lo real de lo fantástico en dicho ejemplo. No sucede lo mismo con algunos casos de microtextualidad narrativa, en particular pienso en algunos *tweets* o *posts* en *Facebook*. Consideremos un solo ejemplo por ahora:

-Mamá necesito una lámina para la escuela.
-Ok hijo, ¿para cuando [sic]?
-Para el Lunes.
*DOMINGO A LAS 12:30 DE LA NOCHE*⁵⁵ (n. pag.)

¿Cómo determinar si este texto es ficcional o real? Bien puede constituir un intento de chiste o también la transcripción de una interacción más o menos real entre dos personas. Ejemplos como éste son bastante comunes en plataformas como *Twitter* y *Facebook*. Estos microtextos, en cuanto *textos breves que cuentan historias*, constituyen algunos de los *otros microrrelatos* que hemos aludido en este capítulo. Ante la ausencia de mayores indicadores, intentar clasificarlo como ficción o realidad nos puede llevar a una calle sin salida. Visto así, la lectura de estos textos implicaría poner de lado el pacto de ficción. Así, se haría imperativo ir más allá de lo semántico y adoptar un enfoque pragmático que, como destaca Darío Villanueva, “exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales” (citado en Paz Gago 15). Hacer a un lado la necesidad de determinar referentes en el mundo real, entonces,

⁵⁵ Publicado en *Twitter* el 17 de noviembre de 2014 a las 10:22 am por el usuario SoloDeErii @axel_pedrero.

significa manejar un concepto de ficción como *recurso comunicativo* antes que como *categoría ontológica*, como bien lo expresa Richard Walsh en “The Pragmatics of Narrative Fictionality” donde se especifica que

Fictionality is neither a boundary between worlds, nor a frame dissociating the author from the discourse, but a contextual assumption by the reader, prompted by the manifest information that the authorial discourse is offered as fiction. (162)

Enfoques pragmáticos como los de Paz Gago, Villanueva y Walsh nos ayudan a recapturar la convención de lo ficcional como un fenómeno contextual. De esta manera, antes que esforzarse en determinar qué califica como verdad/realidad (esfuerzo inagotable si deriva a lo filosófico u ontológico), se propone dilucidar los distintos elementos presentes en el texto que aspiran o no a ser tomados como ficticios, como enfatiza Walsh, o, como en el *tweet* que acabamos de ver, se procede sin indicación manifiesta sobre la cuestión. Respecto a este último punto, el siguiente ejemplo es bastante ilustrativo:

YO Lucho

POR

TI

Sin título, así frente a nosotros nos parece, quizá, un mero enunciado, o, tal vez, una frase ingeniosa. Aun admitiendo dos lecturas (un yo anónimo que *lucha* o un yo que se identifica como “Lucho”, quizá en ambos casos un yo luchador) se quedaría en lo expositivo, según una visión estructural, sintáctica o semántica. Y sin embargo este texto es extremadamente narrativo. Ocurre en una pared, es un grafiti y cuenta la historia de toda una nación, El Salvador, durante la violenta guerra civil a finales del siglo pasado. En la calle, como espacio de protesta anónimo, en este caso un espacio controlado por el régimen oficialista, el “YO Lucho” sería un yo insurgente

que resiste y que se da tiempo para recordarle al pueblo, atrapado y confundido en una guerra que enfrenta salvadoreños contra salvadoreños, que *él* lucha por ellos.

O también, aunque menos probable por su falta de carga ideológica o complejidad estructural, podría ser un falso grafiti, un acto propagandista del régimen oficialista. Sea como fuere, un texto así no puede pasar desapercibido por un pueblo en guerra. Es un texto que cuenta varias historias: la insurgente, la oficialista, la comunitaria, la anónima, la familiar, la romántica incluso, aunque siempre, en todas sus lecturas, en un contexto bélico. Por ello la duda de Lagmanovich en *El microrrelato* a la hora de evaluar los grafiti como narraciones: “Algunos *graffiti* son particularmente ingeniosos y llamativos, pero prácticamente nunca tienen un contenido narrativo” (29). Tal como lo veo, este caso pertenece al *prácticamente nunca* y por ello funciona como microrrelato. Su ficcionalidad es una cuestión de mayor complejidad. Si identificado como propaganda oficialista por el lector (un transeúnte salvadoreño o nosotros ahora), se reconoce como algo que no corresponde a la realidad. Si leído como ‘genuino’, ¿lo leerá el lector como un texto que corresponde a la realidad como un enunciado de denuncia? ¿O lo leerá como un grafiti anónimo de intención amorosa? Y para agregar aún más capas de discusión, ¿cómo leemos este texto si se nos revela que es un grafiti en una calle salvadoreña durante la guerra civil, todo eso sí, pero en el contexto de *Voces inocentes* (2004), una película mexicana? ¿Es el grafiti un texto creado como parte de un set? ¿O es un texto ‘real’ captado en alguna calle para ser *representado* en un filme? ¿Cómo leemos, nosotros frente a estas líneas, ahora este texto? Las preguntas son muchas y demuestran la complejidad de la dicotomía ficción-realidad como cuestión ontológica y también como recurso comunicativo.



Fig. 3. Captura de pantalla de una escena de *Voces inocentes* (2004) film de Luis Mandoki.

Lo cierto es que como en el caso del *tweet* que analizamos, este grafiti cuenta una historia. La ficcionalidad de ambos es incierta pero ello no impide que se puedan leer como historias breves que cuentan una historia.

Veamos un último ejemplo que nos ayudará a seguir contemplado la complejidad que presentan los microrrelatos y como algunos de estos navegan las restricciones que se imponen en nombre de la narratividad y la ficcionalidad.

Escribir

Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente. (93)

Para muchos, este texto no calificaría como microrrelato. Se objetaría, quizá, la ausencia de una trama narrativa, o, también, su carácter sentencioso y/o filosófico. Para Lagmanovich, este texto de Adolfo Bioy Casares, incluido en *Guirnalda con amores* (1959), sí constituye un ejemplo de microficción y por ello lo incluye en *El microrrelato*. Y sin embargo, bien podemos aplicar las propias tesis del crítico argentino para cuestionar el estatus de microrrelato que le confiere. En efecto, desde su enfoque sintáctico-semántico, Lagmanovich objeta que “[l]os aforismos, máximas o sentencias” no pueden considerarse como microrrelatos porque “pertenecen más a la filosofía que a la literatura” (29). Y sin embargo, si nos aferramos a un análisis lógico-

estructural, vemos que “[c]ada frase es un problema que la próxima frase planeta nuevamente” tiene, de acuerdo a la definición del diccionario de la RAE, la misma estructura que un aforismo “[s]entencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte”. Escribir es, sin duda, una declaración concisa que contiene una verdad subjetiva sobre el arte de escribir. Asimismo, escrita con ánimos de mostrar agudeza, la frase nos insertaría en una reflexión sobre el acto escritural, una reflexión que bien puede ser filosófica. En 2006, Lagmanovich lee “Escribir” como un microrrelato, me parece evidente, más allá de su aspecto formal y semántico. Como la mía, su lectura es contextual o pragmática, necesariamente encuentra una historia y por ello le reconoce condición de narratividad. Y, sin embargo, al usar los mismos razonamientos del crítico en su delimitación del microrrelato, lo identificamos como un aforismo, un texto que él y otros críticos consignan como *filosóficos*, divorciados de lo ficcional. En 1991, Ángel Nogueira Dobarro también lee este texto como un aforismo. En “Adolfo Bioy Casares. La literatura como producción textual”, Nogueira Dobarro comenta los distintos “textos y aforismos” de Bioy Casares en *Guirnalda con amores*. Para este crítico, aforismos como “Escribir” nos acercan a Bioy Casares como escritor ya que constituyen “normas de conducta en el quehacer literario” del escritor argentino (6). Siguiendo la observación de Nogueira Dobarro, estaríamos hablando de un texto que discursa sobre los quehaceres en la vida ‘real’ de Bioy Casares. Lagmanovich, en cambio, ancla “Escribir” en la ficción y lo considera un microrrelato.

Esta aparente contradicción en los planteamientos de Lagmanovich ocurriría especialmente frente a textos extremadamente breves, en aquellos que, como “Escribir”, califica de “microrrelato brevísimo o *hiperbrevé*” (50). Esta supuesta contradicción estaría en relación directa con la incertidumbre que el investigador argentino registra en la siguiente reflexión en *El microrrelato*:

¿O bien entenderemos que hay casos en el que escritor extrema algunas de las características que también tienen otros textos de este tipo, y *ese hecho es percibido por el lector* –pero tal vez *solamente por él, no por el creador*– como un factor de diferenciación? (50, énfasis mío).

Eso es justamente lo que hemos venido sosteniendo. Como Lagmanovich frente a “Escribir”, vemos que existen una serie de microrrelatos donde, por ejemplo, un fenómeno como la narratividad sólo es *percibido por el lector*. Y no por todos los lectores, ya que la experiencia lectora es invariablemente distinta de individuo a individuo. La sospecha de Lagmanovich es certera: *hay casos en el que escritor extrema algunas de las características del texto*, lo que explica, en parte, todo esos microrrelatos que desafían distintas convenciones narratológicas. Aunque de manera indirecta, la reflexión de Lagmanovich resalta el rol del lector capaz de percibir en o a partir del texto una serie de fenómenos más allá de las intenciones a priori del autor.

Todas estas consideraciones informan el enfoque pragmático que proponemos para el análisis del microrrelato. El lector es un agente fundamental, sobre todo, en esos microrrelatos hiperbreves que fascinan a Lagmanovich y que buscan contar con lo poco y lo ausente. Por ello, como Joaquín Lameiro Tenreiro en “El microrrelato como forma literaria del vacío”, opinamos que más que la narratividad y la brevedad, lo que distinguiría al microrrelato es el silencio (“el silencio significativo” o “blanco en la enunciación”) figura que permite “desactiva[r] el control del autor sobre la variable interpretativa para que sea el lector el que ‘escriba’ la forma” (489). Así, se va más allá de la mera reescritura del texto para situarnos ante “una anulación jerárquica en la que el silencio de la forma literaria mínima amalgama la tríada autor-texto-lector” (489). Este silencio o vacío es el medio ideal que reclama el input de un lector-escritor, un “wreader⁵⁶”.

⁵⁶ En *Hyper/Text/Theory* (1994), George Landow concibe al *wreader* como un lector que deviene en autor al hacer modificaciones en un texto electrónico. Tan pronto como otros lectores notan dichas modificaciones, el lector se

Todas estas reflexiones con respecto al microrrelato nos llevan a considerar términos como microtextualidad, narratividad y microficción. En el dominio de lo escritural, microtextualidad, como es obvio, agrupa a todo texto breve. Microficción, por otro lado, es la categoría que engloba a todo aquel texto breve que *se procesa* (más allá de la inscripción del texto en lo ficticio o lo factual planteada por el autor) como perteneciente a un orden de cosas que existe más allá de lo que consideramos real, verídico u objetivo. Mientras que la narratividad es la capacidad que tienen distintos microtextos, ficcionales o no, de contar historias. Aunque a menudo concebida a priori, esta cualidad es mejor entendida como ocurrencia contextual en la decodificación que hace el lector. En el siguiente apartado nos detenemos en la distinción entre microrrelato y *microrrelato*; el usual y el no convencional.

Microrrelatos y *microrrelatos*

En su definición canónica, o sea la de “cuarto género narrativo”, el microrrelato se entiende como aquel microtexto ficticio que cuenta una historia. Sin embargo, en base a todo lo que hemos estado discutiendo, el microrrelato también existe como microtexto que cuenta una historia desafiando una serie de convenciones sobre lo ficticio y lo narrativo. En esta segunda concepción, el alcance del microrrelato es sumamente amplio ya que no se limita a considerar (y descartar) un texto si éste es ficcional o no. Si cuenta una historia, el texto funciona como un microrrelato. Así, una nota periodística o un estatus en *Facebook* se vuelven microrrelatos en cuanto, efectivamente, son relatos breves que cuentan historias. En esta misma amplia visión del término, de manera crucial, la narratividad deja de ser una concepción a priori a encontrarse de manera objetiva en el texto; es el lector quien articula o no una historia en un texto. Como observé en la sección “Evolución”, el alcance amplio del microrrelato es una cuestión obvia que

vuelve un lector-autor. Yo empleo el término aquí de manera más general para resaltar un individuo dual bastante recurrente en la microficción: un lector (*reader*) que frente a silencios y vacíos debe fungir de escritor (*writer*).

responde a dos hechos. Por un lado, se basa en la naturaleza poligénética y proteica de esta forma que recurre a modos de expresión de todo tipo de formas mínimas literarias y extraliterarias. Así también, la microtextualidad narrativa⁵⁷ no es dominio exclusivo de lo que hemos dado en llamar microrrelato, hecho que, nuevamente, acerca al microrrelato a las distintas microformas narrativas, literarias o no, ficticias o no, con las que se vincula.

Esta visión amplia del microrrelato no significa que neguemos la existencia del microrrelato como forma literaria. Tampoco busca ubicar al microrrelato bajo el dominio del cuento como un mero cuento breve⁵⁸ (inevitable no pensar en David Roas, uno de los más insistentes en esta cuestión). El microrrelato es un fenómeno escritural cuya naturaleza elíptica o *silenciosa*, para remitirnos a la propuesta de Lameiro Tenreiro, es lo bastante particular y esencial como para tener que considerarle un sub cuento o un tipo de cuento. Atribuirle este amplio alcance al término significa, en el fondo, cuestionar la idea de géneros para las formas literarias. Ciertamente no quiero afirmar que los géneros no existen per se⁵⁹. Al respecto, en “Du texte au genre: Notes sur la problématique générique,” Jean-Marie Schaeffer ya nos advierte que toda cuestión ontológica debe ser dejada de lado al discutir la existencia de los géneros, en favor de un análisis que tome en cuenta más bien “la dimension institutionnelle de la littérature” (194). La delimitación de los géneros literarios es, sin duda, un asunto necesario. Lo que ocurre es que, merced a su carácter de convención cultural, los géneros son fenómenos cuya delimitación está siempre abierta a la discusión y, por tanto, a la revisión. Así, el microrrelato como nueva forma

⁵⁷ Por ejemplo, en *Antología*, Andres-Suárez incluye en esta categoría a la fábula, la parábola, la anécdota, el caso o la escena y, en algunos casos, a los bestiarios (29). Y a estos podemos agregar el epigrama, el *haikai*, el *senryū*, el aforismo, la entrada de diario, la viñeta, la reseña, entre otros.

⁵⁸ Y, sin embargo, simplificando la cuestión, en el continuum narrativo, novelas, cuentos, novelas cortas y microrrelatos, son todos ‘meros’ relatos, unos más extensos que otros.

⁵⁹ Frente a la idea de *géneros*, prefiero la de la *literatura* como en la visión de Maurice Blanchot en *El libro que vendrá*: “Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura” (225). Es decir que, frente a la siempre constante evolución de lo que un género es o no es, resulta más sensato anteponer la realidad más estable de la literatura como creación cultural.

literaria trae de vuelta los debates genéricos que ya hemos visto, por ejemplo, con el cuento y la novela. En su condición de forma breve que experimenta con narraciones desde lo mínimo o lo ausente, es inevitable que el microrrelato suscite debate frente a categorías como ficción, narratividad o género. Situación que Fernando Valls observa en “Sobre el microrrelato: Otra filosofía de la composición”: “Si algo le debemos los lectores al género, amén de numerosos textos de la mejor calidad literaria, es haber propiciado una reflexión y un debate sobre otras posibilidades distintas del relato, sobre los límites de la narración” (124).

Es importante también recordar aquí que distintos críticos han observado el amplio alcance de la microficción y cuestionado el término microrrelato. Lameiro Tenreiro y Lauro Zavala presentan dos posiciones de particular interés. El primero, en el ya referido “El microrrelato como forma literaria del vacío”, cuestiona que se mida al microrrelato en base a su narratividad ya que considera que los microrrelatos “no son privativamente narrativ[o]s” (488-489). Esta limitación explica la confusión del lector que “se debate entre aceptar un *jaiku* [sic] o una ‘prosa poética’ como ‘microrrelatos’ porque no son narrativos” (490). Compartimos estas observaciones en cuanto concebimos la narratividad como un fenómeno contextual o pragmático antes que estructural. Sin embargo, “forma literaria mínima”, el apelativo que propone Lameiro Tenreiro, nos parece, aunque acertado, demasiado general para microrrelato. Y sin embargo, como el que escribe, el crítico coruñés observa que la microficción narrativa es un campo extenso y diverso. Por otro lado, desde hace varios años ya, Lauro Zavala viene observando la compleja red de la microficción y por ello propone distinguir entre *minicuento*, *microrrelato* y *minificción*. Al igual que Lameiro Tenreiro, Zavala es consciente de lo que vengo llamando el amplio alcance de la microficción. Su posición, sin embargo, ha encontrado el rechazo de varios especialistas. Dice Zavala en *La minificción bajo el microscopio*:

Existen tres tipos de minificción: minicuento, micro-relato y la minificción propiamente dicha, muy próxima al poema en prosa por su hibridación genérica. La primera es clásica, la segunda es moderna, y la tercera es posmoderna; es decir, de manera paradójica, simultáneamente clásica y moderna. Éste es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de los textos extremadamente cortos. (225)

Sin duda, usar el mismo término (*minificción*) para designar un fenómeno y una de sus subespecificaciones, como mínimo, genera confusión ya que es obvio que, como ficción, *mini/microficción* es una categoría antes que un género. Sin embargo, Zavala acierta en distinguir narraciones breves que por su estructura clásica (introducción, nudo, desenlace) son “minicuentos”. Pero, en vez de distinguir entre microrrelato y minificción, soy de los que proponen microrrelato como único término. Ahora bien, esta posición se puede validar, por ejemplo, usando los mismos planteamientos de Zavala. Si el *micro-relato* es una narración “moderna” de “carácter experimental” (225) y si la *minificción* es a la vez “clásica y moderna”, se desprende que esta última es heterodoxa o experimental con respecto a lo tradicional. Así pues nos parece más lógico y sensato decir tan solo *microrrelato* ya que tanto *micro-relato* y *minificción* son innovaciones de lo tradicional. El propio Zavala admitiría esta posibilidad cuando, a propósito de “El dinosaurio” de Monterroso, observa que éste puede “ser leído indistintamente como... micro-relato (moderno o posmoderno)” (190). Así, *microrrelato*, moderno o posmoderno, puede muy bien agrupar a lo que Zavala distingue como dos vertientes distintas. En el capítulo IV retomo esta discusión y elaboro sobre cómo el microrrelato es mejor entendido como un género que se articula de dos maneras diferentes teniendo en cuenta la interacción que ocurre en tres planos: lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático.

Mis reflexiones en torno a la conceptualización de esta forma escritural buscan contribuir a la investigación incesante que demandan los microrrelatos (en el sentido más convencional de textos ficcionales narrativos de acuerdo a criterios semánticos y sintácticos) y otras

microficciones que cuestionan concepciones clásicas de la narratividad y la ficcionalidad (*tweets*, grafiti, apuntes, etc.). Soy de la opinión que el panorama del microrrelato en la tradición crítica literaria sigue un tanto incierto al día de hoy, fenómeno, por lo demás, perfectamente compatible con el permanente grado de experimentación del género. La incesante recombinación y evolución de sus códigos es justamente uno de los atributos que lo mantiene vigente en el debate especializado así como también entre los creadores y el público lector. Resumiendo mi posición, me acerco al microrrelato como una forma literaria autónoma, por lo tanto distinta al cuento. Como demuestran trabajos como éste, el examen de este género ha de seguir arrojando resultados que nos ayuden a comprenderlo mejor. Por otro lado, en cuanto al corpus de microrrelatos considerado en este trabajo, me acerco al género desde dos perspectivas. Al discutir los tipos de microrrelatos más dominantes hoy en día, me atenderé a la definición más convencional del género, es decir la de microtexto ficticio que cuenta una historia. En algunas ocasiones, empero, sobre todo al considerar la microficción en la red así como al ver el caso de la microficción de tipo ascendente⁶⁰, mi análisis propondrá enfoques que abordan conceptos como ficcionalidad y narratividad de manera contextual y pragmática, distanciándose así de las aproximaciones lógico-sintácticas en las que se sustentan gran parte de la crítica contemporánea a la hora de definir al microrrelato.

Tipología

Antes de discutir las tendencias actuales en la microficción literaria en español, es imprescindible hacer un repaso cronológico referencial, nada exhaustivo, sobre la cuestión. Esta revisión es de alto interés porque nos revela, por un lado, las temáticas favorecidas por distintos autores del siglo XX y el XXI, y, por otro, nos permite observar las distintas tipologías que antólogos del

⁶⁰ Tema abordado en el capítulo IV, específicamente en la sección titulada “Dos enfoques nano(tecno)filológicos ▼▲ para la escritura mínima(lizada)”.

microrrelato de distintas latitudes del mundo castellanoparlante han venido proponiendo desde 1990 hasta la década presente. Las siete antologías consideradas a las que me remito han sido seleccionadas siguiendo dos criterios. Primero porque son realizadas por algunas de las voces críticas líderes en el campo, pero, sobre todo, porque constituyen muestras internacionales que nos permiten delinear algunas de las temáticas predominantes en América Latina y España. Asimismo, se debe destacar que estos textos antologan un total de 958 microrrelatos. Estas antologías representan la mayor parte de los microrrelatos que se han considerado para discutir la evolución de tendencias en los últimos años. Aunque es necesario también sumar algunas otras decenas de microrrelatos, procedentes tanto de libros de distintos autores como de publicaciones electrónicas. Repasemos estas siete antologías entonces.

En 1990, desde Chile, Juan Armando Epple, publica *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*⁶¹ donde compila un total de 124 microrrelatos. Estos textos poseen “líneas narrativas” de distintos tipos. Algunas se apoyan en el folklore o la leyenda. Otras son reelaboraciones de historias clásicas (con espacio para “nuevos fabulistas” con visiones satíricas de la sociedad). Están también las que se articulan como anécdotas relacionadas a la experiencia contemporánea. Y también hay algunas que exhiben “códigos expresivos contemporáneos” que se manifiestan como “las nuevas expresiones de ‘agudeza’” o “exploraciones vanguardistas”, o sea “anti-relatos”. Todos estos relatos se organizan en ocho categorías: “Del amor”; “Del tiempo”; “De ritos y transformaciones”; “De extraños sucesos”; “De la cotidianidad alterada”; “De ciertas cosmogonías (cosmovisiones⁶²)”; “De la literatura y otros males”; y “De varia lección”.

⁶¹ En 1999 esta antología se expande y aparece con el título de *Brevísima relación. Nueva antología del micro-cuento hispanoamericano*. Se mantiene la misma tipología que en primera versión, manteniendo un gran número de los microrrelatos originales, pero se agregan nuevos también para un total de 160.

⁶² Según la tipología en la edición de 1999.

En el año 2000, Lauro Zavala compila *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. En esta antología publicada en México se identifica distintas tendencias en 94 microrrelatos de un total de 32 autores procedentes de distintos ámbitos en América (Argentina, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Uruguay y Venezuela). Estas tendencias incluyen la ironía, el humor, el “valor poético”, la alegoría, la metaficción y la parodia. Según Zavala, en los microrrelatos⁶³ destacan tres variantes: “juegos de lenguaje”, “sobrentendidos” y “las variaciones intertextuales”, a esta última corresponden la mayoría de los microrrelatos compilados (18).

Trasladándonos a España, Clara Obligado (escritora argentina radicada en España desde 1976) antologa la bastante visible serie *Por favor, sea breve* con dos tomos, abriendo y cerrando la primera década del siglo XXI. Ambos libros incluyen una selección de autores de habla castellana de ambos lados del Atlántico. El primer volumen de 2001 contiene 167 “relatos hiperbreves”, mientras que el segundo, de 2009, 193 “microrrelatos”. La primera de estas compilaciones contiene textos que “[r]ecorren todos los géneros, todas las técnicas: se apoyan en otros textos, tejen vínculos con otras formas: son juego, poema, sentencia, bestiario, chiste, novela, fábula, y hasta aviso clasificado” (9). Exhiben también “una ironía sobre nuestra época” (10).

El segundo tomo de *Por favor, sea breve* incluye “Palabras galvanizadas”, el prólogo de Francisca Nogueroles en donde se señala una serie de distintos “aspectos sobresalientes” en la

⁶³ Como ya se ha establecido, Zavala distingue *microrrelato* de *minicuento* (y también de *minificción*). Aprovecho aquí para citar sus argumentos en la antología que edita para ver en más detalle su planteamiento sobre lo que distingue a los *minicuentos* de los *micro-relatos*: “Los *minicuentos* o cuentos ultracortos tienen una estructura lógica y secuencial y concluyen con una sorpresa; éstas son las minificciones clásicas ...; sin embargo, no siempre tienen la estructura de los cuentos de extensión convencional, es decir, no sólo son cuentos muy pequeños, sino que además suelen concluir con una broma o paradoja” (16-17). Mientras que “[l]os *micro-relatos* o relatos ultracortos tienen un sentido alegórico y un tono irónico; estas son las minificciones modernas, que pueden llegar a no contener una historia, sino una parodia de historia... o el mero final de una historia... o una viñeta sin inicio ni final... o un aforismo... o diversos juegos de carácter alegórico” (17).

temática del microrrelato: la fantasía, el terror, la “imagen”, la poesía, los juegos metaficcionales y lingüísticos y el compromiso. Nogueroles cita a Ana María Shua para resaltar la opinión de la microrrelatista argentina de que los microrrelatos se orientan en gran parte hacia el género fantástico “porque se les exige provocar algún tipo de sorpresa estética, temática o de contenido, ya que el sutil desarrollo de climas o personajes son casi imposibles” (15). La “imagen” para Nogueroles es un criterio que aplica “a un texto que tiene más que ver con la iluminación puntual que con el desarrollo narrativo” (16). Ocurre en textos que se asemejan a aforismos, greguerías, o incluso a la poesía y son capaces de generar “imágenes de gran fuerza” en los lectores (17). En cuanto a lo que Nogueroles denomina compromiso explica que tal apelativo responde al interés de cierto tipo de microficción de “denunciar los males de su tiempo” (19).

Desde Perú, la crítica italiana Giovanna Minardi publica *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana* (2005). Esta colección agrupa un total de 97 microrrelatos y nos es de particular interés porque se concibe siguiendo la clasificación tripartita de Lauro Zavala (minicuento, microrrelato, minificción). Así, se antologan relatos con “una estructura lógica y secuencial” que a menudo recurren al final sorprendente. Otros “que no contienen una historia, sino son parodias de historias..., de mitologías..., de fábulas...o aforismos... o juegos de palabra. Y finalmente están “las minificciones híbridas que yuxtaponen elementos de minicuentos y micro-relatos” (33).

Abarcando 233 microrrelatos de autores de España y América Latina, David Lagmanovich publica *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005). El crítico argentino propone allí “cinco tipos fundamentales de microrrelatos”: (1) la “reescritura y parodia”; (2) el “discurso sustituido” (es decir “la tentativa de modificar el lenguaje” (27), aquellos que recurren a un lenguaje que “se aleja de la cotidianidad” (28)); (3) la “escritura

emblemática” (“composiciones que proponen una visión trascendental de la experiencia humana. Emparentados...con las parábolas y las alegorías, estos textos aspiran a una percepción del sentido último de la existencia” (27); (4) el “discurso mimético” (opuesto al *discurso sustituido*, es aquel que recurre a “niveles populares de expresión” (28)); y (5) “la fábula y el bestiario”. Haciendo la salvedad de que existen “tipos y subtipos que aún aguardan una caracterización definitiva” (30).

En *Mar de pirañas: Nuevas voces del microrrelato español* (2012), Fernando Valls realiza una mirada al panorama español e incluye 208 microrrelatos. Su análisis sobre las distintas tendencias que se practican en la España contemporánea (ninguno de los autores ha nacido antes de 1960) es bastante minucioso e informativo y por ello cito en extenso:

¿Qué caracteriza al microrrelato español actual, el que escriben los nuevos autores? Desde el punto de vista estético quizá predomine lo simbólico, lo fantástico y maravilloso, con ribetes a veces absurdos o grotescos; aunque tampoco escaseen las narraciones más o menos realistas, en las que impera lo insólito y paradójico. Así, a nivel compositivo se le presta especial atención a... los comienzos y finales, intentando evitar la casi siempre manida convención del cierre sorpresivo. La lengua utilizada suele tender a lo funcional, si bien no faltan autores que, sin dejar de contar una historia, expriman el lenguaje, o se acerquen al poema en prosa, conforme a la tradición juanramoniana. (13)

Destacándose también que se

Acostumbra a echar mano de la inversión de la realidad, la metamorfosis, el doble, los umbrales, el laberinto, el espejo, etc. La función metaliteraria también se halla muy presente en numerosas variantes que van desde la reflexión sobre el mismo acto de contar, hasta los frecuentes remedos de algunas de las piezas⁶⁴ más celebradas en la historia de esta modalidad narrativa. (14)

En sólo dos páginas el crítico español nos presenta un panorama verdaderamente completo de muchas de las tendencias en los escritores españoles en la actualidad.

⁶⁴ Conforme a lo expuesto por Valls, estas piezas incluyen el sueño de la mariposa de Chuang Tzu; aquellas inspiradas en “El dinosaurio” de Monterroso; otras en diálogo con el dicho de Max Aub: “La maté porque era mía”; y, las más, invocando al *Quijote*.

Finalmente, y desde España también, Irene Andres-Suárez publica *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Este trabajo, que incluye 217 microrrelatos antologados más otros analizados por la autora, resulta extremadamente informativo por el amplio panorama evolutivo que aborda en el que se sitúan las distintas tendencias que se han impuesto en España desde inicios del siglo pasado hasta el presente. Es por esta razón que me remito a varios puntos esenciales en su análisis.

En su repaso histórico, la crítica española destaca lo surrealista de algunas piezas breves de Federico García Lorca y Luis Buñuel, las de este último con una notoria dosis de humor y onirismo. Durante la época en que domina la narrativa realista y testimonial (1939-1965), el microrrelato conserva su interés en la experimentación y la fantasía⁶⁵ con obras también que se centran en el absurdo, el misterio o el terror, según se practica por postistas y escritores “clásicos”. Desde el postismo, movimiento estético cuyo nombre deriva de post-surrealismo⁶⁶, se practican textos breves que, conforme a las tendencias del movimiento, contienen humor, exaltan el placer, alegría y erotismo, recurren a la experimentación lingüística y exhiben una “voluntad de destruir todo tipo de prejuicios” (43). Andres Suárez resalta también que, además de subversiva, en cuanto replantea las maneras tradicionales en que se relacionan individuos y sociedades, en la obra de los postistas más representativos, Fernando Arrabal, Antonio Fernández Molina y Antonio Beneyto, “se percibe una cosmovisión centrada en preocupaciones existenciales y metafísicas” (44). Durante el período clásico de la microficción en ese país, el

⁶⁵ Ambos elementos constituyen “constantes del microrrelato español” para Andres-Suárez. Opinión que contrasta con la de Lagmanovich en *El microrrelato* donde observa “que, a pesar de los vuelos de la fantasía, hay aún fuertes vínculos con el discurso mimético, y en consecuencia con el realismo, en la narrativa española de minificción” (271). Andres-Suárez explica que aunque el realismo imperó por muchos años en España, estos mismos autores realistas practican una microtextualidad fantástica y/o experimental (52). Así ocurrió, por ejemplo, agrega Andres-Suárez, con Alfonso Sastre en la postguerra y luego con Luis Mateo Díez.

⁶⁶ Movimiento de postguerra fundado en 1945 que favorece la libertad expresiva de las vanguardias y el surrealismo. El postismo “apenas tuvo eco en su época; no pasó de ser un movimiento minoritario sin difusión, los poetas *novísimos* lo revitalizan, pues se identifican con el mimo por la palabra poética” (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano Santos 306).

cual incluye, entre otros, a autores como Max Aub, Alfonso Sastre y Tomás Borrás, Andrés-Suárez resalta que estos mantienen el interés por explorar “la fantasía y la experimentación” (52). Hacia los años 80 y 90 del siglo pasado, lo fantástico, la experimentación lingüística, las visiones lúdicas y críticas de la sociedad continúan siendo un registro común en distintos microrrelatos, pero irrumpe lo metaliterario, la ficción en torno a lo urbano, lo satírico, lo onírico, la introducción de lo absurdo en la normalidad y la intertextualidad.

Los cambios más destacables en las tendencias que se sigue en la práctica del microrrelato en España en el siglo XXI resaltan cinco aspectos: la preponderancia de lo fantástico vinculado a un deseo de renovación de los textos clásicos en esa tradición; la influencia de Borges; una mayor presencia de la intertextualidad y del humor negro y grotesco; el “realismo metafórico” (70); y la influencia de la tecnología en su producción. Andrés-Suárez le asigna especial atención a la influencia de Borges en el microrrelato fantástico, una influencia evidente “tanto en la forma de escribir como en la de concebir la existencia” (74). El legado de Borges es, asimismo, fácilmente palpable en todos esos microrrelatos en los que se juega con la figura del doble, la del tiempo y aquellos que se elaboran alrededor de cuestiones filosóficas, metafísicas, religiosas, científicas, entre otras (80) y explicaría también el “claro predominio de microrrelatos fantásticos y de corte intelectual” (83).

Más allá de lo fantástico, existen otras grandes tendencias también como la del realismo, que suele ser el “sucio americano”, a la manera de autores como Charles Bukowski o Raymond Carver, y también de tipo “intimista o expresionista” (84). En ambas tendencias las historias son emplazadas en ambientes urbanos y enajenados. Estas historias realistas se enfocan también en problemas juveniles (el desempleo, sin duda) y no faltan aquellas que se centran en cuestiones de pareja, los celos y todo tipo de problemas sociales colectivos. Se destaca, asimismo, los

microrrelatos en clave humorística, con “claro predominio del humor negro o absurdo” (85), y la intertextualidad como recurso discursivo. Finalmente, los autores más jóvenes se distinguen también por el impacto de las nuevas tecnologías, situación que se evidencia temática (referencias a la televisión, las redes sociales y al cine, el negro sobre todo) y formalmente, en el uso de “léxico cibernético” (89).

Sin duda, el valor de estas antologías es enorme. Para empezar, cubre un gran espectro de autores y tendencias lo que nos otorga valiosísima información sobre las tendencias creativas de distintos autores en distintos momentos en el siglo anterior y el actual. Además, naturalmente, nos deja cómo la crítica conceptualiza distintas tendencias. Sobre las limitaciones de estas antologías, podemos señalar dos. Primero, la reticencia de evitar textos aparecidos en la red. Andres-Suárez es explícita en ese punto. Este proceder le impediría contemplar la complejidad de la microficción en plataformas electrónicas. Esto se evidenciaría en su dictamen sobre el asunto, limitando la influencia de la tecnología en el microrrelato al uso de “léxico cibernético” (89). Ignorando así la experimentación que ocurre en la microficción desde distintos medios hipermediales responsable de fenómenos como la *twitterature*, los microrrelatos audiovisuales, o la integración texto-imagen en la micronarratividad. Otra limitación es la falta de un análisis histórico minucioso (a la manera del de Andres-Suárez o Fernando Valls en artículos como “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)”⁶⁷) que muestre la evolución de distintas tendencias en otros países además de España⁶⁸. En ese sentido, sin embargo, no se puede ignorar el esfuerzo de Epple,

⁶⁷ Incluido en *La pluma y el bisturí* (2006) editado por Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi.

⁶⁸ Con respecto a esta cuestión, sé de los ejemplos en Honduras (*La vida breve: antología del microrrelato en Honduras*, editado por Helen Umaña); Venezuela (*En micro: antología del microrrelato venezolano*, editado por Gabriel Jiménez Emán); México (*El cuento jibaro: antología del microrrelato mexicano*, editado por Javier Perucho y *Minificción mexicana*, editado por Lauro Zavala); en Argentina (*El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*, editado por Laura Pollastri); y en Perú (*Circo de pulgas. Minificción peruana: estudio y antología (1900-2011)*, editado por Rony Vásquez Guevara). De particular interés por el alcance

Zavala, Lagmanovich, Minardi y Obligado quienes, aunque no se adentran en detalle en una tradición particular, nos ofrecen observaciones valiosas sobre panoramas bastante amplios.

En base a todo lo visto en esta sección podemos puntualizar una serie de aspectos sobre las distintas tendencias creativas que se han venido practicando desde hace un siglo tanto en la América como en la España castellanoparlante.

Algunas tendencias actuales predominantes: lo anecdótico, lo lírico, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, lo ecléctico

En América Latina habría que empezar refiriéndonos a la tendencia a la exploración lingüística o juegos de palabras, al estilo vanguardista según observa Epple. Manera de escribir bastante recurrente en la minificción temprana de autores como Luisa Valenzuela en obras como *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Libro que no muerde* (1980). Otros nombres asociados a esta tendencia incluyen a los también argentinos Saúl Yurkievich y Mario Goloboff. Sin embargo, las publicaciones más recientes confirmarían que esta tendencia va perdiendo preponderancia en el siglo XXI. También en nuestra época es notoria la coexistencia de relatos experimentales (los “anti-relatos” de Epple o “las minificciones híbridas”, según la terminología de Zavala) con aquellos que siguen la clásica secuencia introducción-nudo-desenlace. No falta tampoco lo metaficcional, como destacan Nogueroles y Zavala, ni tampoco la microficción próxima a lo lírico, según observa Nogueroles. Por otro lado, quizá la tendencia más dominante es la de la reescritura, apelando a la parodia, la ironía o el humor para, a menudo, revisar y/o corregir distintos mitos o historias clásicas. Panorama que concuerda con la observación de Luisa Valenzuela en “Miniapuntes sobre la microficción” de que “[e]n los microrrelatos suelen ser de rigor la ironía,

de su investigación resultan los estudios (incluidos en las antologías mencionadas) de Javier Perucho, Laura Pollastri y Rony Vásquez Guevara. Sin olvidar la atención que en *El microrrelato*, Lagmanovich le presta al desarrollo de esta tradición en Argentina, Chile, Colombia, España, México, Uruguay y Venezuela. También se debe considerar “Minificción argentina, éxtasis de la brevedad” (2006) de Francisca Nogueroles.

la irreverencia, la transgresión” (43). La microficción paródica o reescritural parece ser inevitable para los escritores contemporáneos evidenciando el legado fundacional de autores como Arreola, Borges, Denevi o Monterroso, siempre en diálogo constante con la tradición. Sin olvidar considerar la intertextualidad como una de las claves escriturales para evitar la verbosidad.

En cuanto a las tendencias dominantes en España podemos listar lo fantástico, lo metaliterario, el humor, lo cotidiano, la parodia, el terror y lo absurdo. Son en, su mayoría, las mismas tendencias que se ven al otro lado del Atlántico. Sin embargo, además de un menor interés en la experimentación lingüística (según observa Lagmanovich en “El microrrelato hoy: España” en *El microrrelato*) la producción creativa en España se distinguiría por un predominio mayor de historias construidas en torno a las premisas propias del realismo (el sucio y aquel que presenta realidades cotidianas “íntimas o expresionistas”, según la expresión de Andres-Suárez), el terror y el humor negro. Así, además de lo dicho por Valls y Andres-Suárez al respecto, es fácil constatar la presencia de estas tendencias a través de la publicación en ese país de obras como *Un escarabajo de siete patas rotas* (2013) de Santiago Eximeno, de la cual, a manera de ejemplo, citamos el siguiente relato:

Un atropello

Tras atropellarla, conmocionado, la subí en mi coche. Entonces me fijé en su falda, demasiado corta, y paré a mitad de camino del hospital. (31)

Y otras también como las antologías *200 microrrelatos de terror. Homenaje a Edgar Allan Poe* (2012); *150 microrrelatos. Realismo sucio. Homenaje a Charles Bukowski* (2014); *Horrores cotidianos* (2007) de David Roas; *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki⁶⁹, entre otras

⁶⁹ Iwasaki (Lima, 1961) es un escritor peruano que reside en España desde finales del siglo pasado. Su inclusión en la lista responde a la popularidad de su propuesta (historias con abundantes casos de humor negro y/o terror) en España donde el libro ya lleva siete ediciones.

más. Ahora bien, es importante destacar que las investigaciones de Valls y Andres-Suárez vienen a aclarar o actualizar el panorama en España con respecto al diagnóstico realizado por Lagmanovich en *El microrrelato*. En dicho libro, el crítico argentino sostiene, por un lado, que la intertextualidad es una técnica menos usada o *escasa* en los escritores españoles. Y destaca también los “fuertes vínculos con el discurso mimético, y en consecuencia con el realismo, en la narrativa española de minificción” (271). Las antologías de los críticos aludidos nos demuestran, sin embargo, una realidad distinta o más precisa. Andres-Suárez cita la influencia de Borges en la microficción española escrita en clave intertextual, una tendencia desde la cual se presenta textos con abundancia de referencias culturales; la ficcionalización de escritores (Poe, Cervantes, Kafka etc.); la mención de escritores u obras conocidas; y las alusiones a documentación y referencias bibliográficas reales o ficticias (75). En cuanto a la noción de la tendencia al realismo en la microficción en España, la investigación de Andres-Suárez nos revela que “la fantasía y la experimentación” permanecen como “constantes del microrrelato español” (52) desde el período de apogeo de la narrativa y testimonial hasta nuestros días. Lo que supone un panorama más comprensivo en el que la microficción en clave realista coexiste con aquella de orientación fantástica. Ambas tendencias están bien representadas en las distintas obras consideradas de la España actual.

Resumiendo, las distintas tendencias dominantes en América Latina y España se pueden agrupar como pertenecientes a las siguientes categorías: lo anecdótico, lo lírico, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico y lo ecléctico.

Coincidiendo con las tendencias que predominan en el panorama literario del momento gran parte de la microficción actual se practica en clave lúdica y paródica. Como sus nombres

indican, desde estas perspectivas, se proponen relatos con sentido del humor, negro y convencional, así como también otros que reescriben obras anteriores.

Lo fantástico es otra tendencia que destaca. Desde este ángulo, a menudo, lo absurdo coexiste con lo cotidiano. Las microficciones fantásticas también privilegian el terror y el humor negro.

Lo anecdótico y lo lírico constituyen tendencias que nos alejan de lo que tradicionalmente se considera narrativo. Lo anecdótico es una denominación que engloba a aquellos relatos que no parecen proponer una narración sino plantear una situación o un momento o instante detenido. Los relatos líricos funcionan de manera similar, con la diferencia de que en ellos predominaría la descripción de estados subjetivos. La primera, entonces, se decantaría más por lo expositivo-argumentativo y la segunda por lo descriptivo. En ambas tendencias, lo metaficcional suele ser recurrente así como también las temáticas cotidianas las cuales pueden ser objetivas o estar impregnadas de metáforas y alegorías.

Finalmente, en más de una ocasión, estas tendencias no son tan aparentes ya que es común que en un mismo relato concurren distintos estilos. Hecho que viene a ilustrar el pastiche e hibridismo que prima en nuestros días. Por ello la denominación lo ecléctico. El hecho que un microrrelato pueda ubicarse en más de una categoría, es algo que ya observa el siempre minucioso Lagmanovich en *El microrrelato* (127). Donde destaca también que tanto la intertextualidad como la autorreferencialidad son recursos discursivos comunes a las distintas tendencias en la microficción. Lo mismo ocurre con las tendencias que destaco aquí.

Estado actual de la cuestión

Como hemos visto en la sección anterior, uno de los fenómenos más obvios en el microrrelato contemporáneo es la existencia de obras que presentan puntos de vista irónicos y lúdicos de la

realidad. Este “hecho posmoderno” admite, sin duda, excepciones; por lo tanto, aunque la mención de la popularidad de lo sardónico frente a lo ético o reflexivo en la microficción literaria se deje sin mayor elaboración en este capítulo, esta es una acción premeditada ya que esta cuestión es uno de los temas centrales del capítulo IV. En lo que sigue me centraré en presentar y analizar una serie de fenómenos contemporáneos en torno al estado actual del microrrelato. Así, empiezo discutiendo la creación, difusión y recepción de esta forma literaria. Luego, partiendo de la revisión de estos hechos, considero algunos posibles escenarios y direcciones futuras para el microrrelato.

Impacto de las cibertecnologías

Desde mi perspectiva, una de las razones que más amerita destacar el rol de la tecnología en el microrrelato tiene que ver con la posibilidad de recrear desde plataformas electrónicas *microrrelatos* que existen al margen de lo que se define como microrrelato por la mayoría de críticos. Como referí en la sección “Conceptualización”, estos *otros microrrelatos* son capaces de cuestionar distintas concepciones sintáctico-semánticas sobre narratividad y ficcionalidad, algunas de ellas bastante arraigadas en el examen crítico contemporáneo del microrrelato. Mi mayor propósito en esta sección es propiciar el debate y una mayor investigación sobre las interrelaciones entre la microtextualidad y la micronarratividad digital y sus formas equivalentes en medios impresos. Dado lo dominante de la expresión monomedial en la microficción, resulta imperativo prestar atención a las maneras en que las cibertecnologías vienen a añadir mayor complejidad al panorama del microrrelato, una forma literaria cuyo estatus de “cuarto género narrativo” recién se va imponiendo (y todavía rechazando por algunas voces). Pero vayamos por partes.

Ya he referido cómo, en *Antología del microrrelato español*, Andres-Suárez destaca el impacto temático y formal de la red en la práctica escritural del microrrelato. Temáticamente se resalta distintas referencias televisas y cinemáticas (especialmente, nos informa, la del cine negro) así como también aquellas a distintas redes sociales. En cuanto a lo formal, Andres-Suárez observa que en los microrrelatos más recientes se nota “un trato lúdico y desenfadado con el lenguaje cotidiano y no es raro que integren en sus textos el léxico cibernético: web, Internet, blogs, twitter, Facebook, bucle, etc.” (89). Aunque en principio coincidimos con la crítica española, es necesario observar que el impacto de la red va mucho más allá en el dominio de lo formal. Así, más que la integración de un lenguaje cibernético, hay que destacar la práctica de la escritura breve desde distintas plataformas hipermediales como blogs, *Tumblr*, *Twitter* o *Facebook*, para señalar las más conocidas. Asimismo, es necesario observar los efectos de la integración de distintos elementos audiovisuales en la experiencia creadora y receptora en el microrrelato (tanto en el reconocido como tal por la crítica como en los *otros microrrelatos* a los que me he estado refiriendo) hechos que, a su vez, nos permiten considerar, además de lo temático y lo formal, enfoques pragmáticos en torno la microficción contemporánea en el papel y en la red.

Efectivamente, el microrrelato se practica hoy activamente tanto en medios impresos como en interfaces electrónicas. Los microrrelatos son recurrencias cada vez más comunes en blogs y plataformas tan ubicuas como *Twitter* y *Facebook*. En ambas existen distintas iniciativas para publicarlos bajo rótulos comunes como “microrrelatos” o “microcuentos”. De las dos, *Twitter* nos resulta un medio de particular interés por su limitación espacial a redactar en un máximo de 140 caracteres. Este hecho, como es de esperar, fuerza a distintos microrrelatistas a adherirse a una escritura bastante concisa. Una manera fácil de hacerse una idea de cuan

difundida está la práctica del microrrelato en *Twitter* es acceder a la página web *Trendsmap*, sitio que muestra tendencias en *Twitter* en tiempo real, e ingresar el término “microcuento”⁷⁰. El sitio entonces comenzará a desplegar una lista que se renueva en tiempo real mostrando distintos microrrelatos publicados por distintos usuarios *twittereros* en América y España. La figura a continuación ilustra el fenómeno en cuestión:



Fig. 4. Búsqueda de “microcuento” en *Trendsmap*, captura de pantalla realizada el 10 de octubre de 2014 a las 11:02 am.

Aquí es importante destacar que la práctica del microrrelato en *Twitter* se ha vuelto lo bastante extensa como para llamar la atención en distintos círculos literarios y culturales americanos y europeos. Cito tres a manera de ejemplo: “Twitteratura: ¿literatura o escritura?”, realizado en España en el marco del *Festival VivAmérica 2011*; “Tuitertura: ¿Un nuevo tipo de literatura?”, organizado en 2013 por el Grupo Plesiosaurio en Perú; y el “Segundo Encuentro de Twitteratura en Querétaro”, coordinado en México en 2013 por Instituto Querétaro de la Cultura y las Artes. Este interés en la *twitteratura* o *tuitertura*, sin embargo, hasta donde sé, no se ha traducido en publicaciones académicas. Lo cierto es que el fenómeno no ha pasado desapercibido en otras latitudes y por ello existen, por ejemplo, *L’Institut de twittérature comparée*, establecido en

⁷⁰ La dirección exacta es <http://trendsmap.com/topic/%23microcuento>

Canadá en 2011; la comunidad *TwLetteratura*⁷¹ fundada en Italia en 2012; y el mediático *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less* (2009) de Alexander Aciman y Emmett Rensin, jóvenes adolescentes estadounidenses quienes con su obra ponen el término *twitterature* en el mapa⁷² marcando el tono “humorístico”⁷³ que suele distinguir a esta forma de escribir breve. La obra de Aciman y Rensin ha inspirado todo tipo de iniciativas en las que se narra a partir de *tweets* en la red, creando historias autónomas como se observa en la figura 4, o configurándose como fragmentos de una obra mayor para finalmente producir, por ejemplo, una novela completa⁷⁴; es decir replicando un proceso antes ya visto en los folletines decimonónicos.

Retomando lo que se menciona de pasada en la sección “Conceptualización”, uno de los aspectos más interesantes sobre los microtextualidad en *Twitter* y *Facebook* tiene que ver con la ambigüedad que crean con respecto a su posición⁷¹ como microtextos ficcionales y narrativos. Este es un hecho crucial en cuanto, como hemos discutido ya, la ficcionalidad y la narratividad son aspectos fundamentales para un sector de la crítica que se vale de ellos para distinguir microtextos de microrrelatos. Me refiero, entonces, no a los “microrrelatos” y “microcuentos” que son identificados como tal en dichas plataformas (como en la figura 4), sino a aquellos

⁷¹ La cual plantea que “[la] twitteratura no existe. Sin embargo, existe la posibilidad de difundir el gran contenido al aprovechar el poder de Twitter y la literatura: la inmediatez, la velocidad, la síntesis. Existen el libro y el lector, quien a través de la experimentación en *TwLetteratura* tiene una nueva oportunidad” (mi traducción).

⁷² Aunque ya en 2008, el francés Laurent Zavack publica la primera novela en *Twitter* y el estadounidense Matt Ritchel propone el “twiller” (el *thriller* en *Twitter*). Para una lista completa de la evolución de la twitteratura consultar la sección “Origines et influences” en el sitio web de *L'Institut de twittérature comparée*.

⁷³ En efecto la definición que proponen es “amalgamation of ‘twitter’ and ‘literature’; humorous reworkings of literary classics for the twentieth-first century intellect in digestible portions of 20 tweets or fewer”, como se puede leer en la portada de la edición estadounidense del libro.

⁷⁴ Algunos ejemplos de este tipo de twitteratura en castellano incluyen *El espejo* (2009) proyecto colectivo iniciado por el mexicano José Cohen; *Serial Chicken* (2010) del español Jordi Cervera; y *El hombre de tweed* (2011) del mexicano Mauricio Montiel Figueiras.

microtextos que, sin ajustarse a la definición clásica de microrrelatos, cuentan historias, sin embargo⁷⁵.

Consideremos *Facebook* en primer lugar, un medio sin limitación de número máximo de caracteres a redactar por cada mensaje, razón por la cual la brevedad escritural que registra no es de rigor, al menos no en la manera generalizada con que se da en *Twitter*. Aun así, sus usuarios suelen practicar textos breves, por ejemplo, en intercambios en tiempo real a través del *chat* o generando comentarios escritos como respuesta a la amplia gama de material escritural y/o audiovisual que se suele colgar en dicha plataforma. La escritura condensada desde *Facebook* que quiero resaltar es, empero, la de otro tipo. Es la que ocurre en la sección “estado” (*status* en inglés) desde donde los usuarios de Facebook reportan todo tipo de impresiones ajustándose o no a la pregunta predeterminada “¿Qué estás pensando?”. Desde ahí se publicarían textos como el siguiente:



Fig. 5. *Estado* de una usuaria española en *Facebook*. Captura de pantalla realizada el 19 de noviembre de 2014 a las 10:52 am.

La figura anterior incluye una historia (una persona que se levanta muy temprano y que siente la necesidad de comunicarse a través de la red) con conflicto (comentarios de terceros sobre la narradora y su predilección por comunicarse y por ser chismosa) y personajes (la narradora y las

⁷⁵ No me refiero entonces a la ficción que se comparte, identificada como tal, en *Twitter*. Tema bastante interesante, por lo demás. Para más detalles sobre esta cuestión se puede consultar *El universo de los caracteres: brevísimos estudio y antología esencial* (2014) de Rony Vásquez Guevara.

otras mujeres que la acusan de chismosa). Estamos, por lo tanto, ante un texto breve que nos cuenta una historia, un microrrelato. Ahora bien, en principio, los indicadores espaciotemporales son más o menos obvios a las amistades de esta usuaria y por ello emplazarían los eventos en relación a hechos objetivos en torno a una persona ‘real’. Así, la historia quedaría consignada al ámbito de lo factual o real. Según los lineamientos de la microficción, este microtexto no calificaría como microrrelato. Pero, ¿qué ocurre si se nos revela que el texto anterior no es real sino, justamente, ficticio? Desconozco si tal es el caso, pero no es exagerado imaginar un usuario de *Facebook* que incluya un ‘estado falso’, presentándonos así una microficción, un microrrelato. Lo mismo ocurre en *Twitter*, como se observa en el siguiente ejemplo:



Fig. 6. *Tweet* de un usuario en España, captura de pantalla realizada el 19 de noviembre de 2014 a la 1pm.

Más allá de su debatible condición de texto narrativo (la cual aunque se la reconocemos no nos impide calificarla de un microrrelato casi nulo o poco interesante), la cuestión central a enfatizar es ¿cómo saber en este caso si estamos ante una expresión factual o ficticia? Hagamos una pequeña digresión que nos permita traer las opiniones de distintos investigadores para tratar responder esta cuestión.

Ya hemos establecido que los dos ejemplos anteriores, son textos concebidos para contar; por ello los consideramos narrativos. Así también lo ve Ruth Page en *Stories and Social Media. Identities and Interaction* (2012) donde explica la distinción que hace entre la narratividad

“canónica”, tal como la conocemos en la cultura impresa, de la practicada en *Facebook*, *Twitter* y otras plataformas similares. Para Page la narratividad que ocurre en estos medios es un fenómeno a evaluar en base a cuatro puntos: la linealidad de la narración; su insertabilidad (*embeddedness*), es decir el grado en que una narración se inserta en, o se aleja de, el contexto en que emerge; su narrabilidad, la susceptibilidad de un evento a ser narrado; y el grado de participación de los participantes en un evento narrativo (*tellership*). O en palabras de Page: “[L]ike the stories found in other social media contexts, the kinds of narratives found in Twitter contrast with canonical narrative in terms of their linearity, embeddedness, tellability, and tellership” (99). A esos cuatro aspectos diferenciales yo le agrego el de ficcionalidad. En efecto, aunque se suele asumir que los *estados* en *Facebook* expresan aspectos objetivos de la vida de sus usuarios, es posible que estos sean ficticios también. Retomando la pregunta en el párrafo anterior, a propósito de los dos casos referidos (figuras 5 y 6), formulamos estas otras: ¿Son *Facebook* o *Twitter* espacios ficticios o factuales de enunciación? ¿Existe un pacto tácito entre lector y autor en cuanto a la realidad y la ficción en estos medios?

A manera de respuesta podemos citar la opinión de Melissa Mix Hart en “Beyond the eBook. The Pinocchio Revolution –When the Protagonist Comes to Life” (2011) donde observa que “the relationship between reality/fantasy, fiction/non fiction, and offline/online worlds [have] boundaries [that] are often blurred and become indistinguishable” (148). Toda esta incertidumbre sobre lo ficticio y lo factual estaría encerrada en el término “facebook fiction” que Mix Hart define como un tipo de ficción que resulta innovador por la transformación de una historia preconcebida, así como por su construcción en tiempo real (153). Mientras que Ruth Page destaca que las expectativas éticas con respecto a la (in)autenticidad de las narrativas literarias y extraliterarias en la vida diaria es trasplantada a medios como *YouTube*, *Facebook* y

Twitter (163-164). Lo que en concreto, de acuerdo a nuestras interrogantes sobre ficción y realidad, significa que, al igual que para los lectores *offline*, para los usuarios de estas plataformas diferenciar hechos objetivos de fantasía o ficción sería una cuestión relevante.

Aun así, “[t]he important question is who is able to classify the social network posts, statuses and tweets as fiction”, observa Eugenia Kuznetsova en “Social Network Services as Fiction Generating Platform and the Rise of Social Media Fiction” (2014). Ante la ausencia de mayores indicadores (con)textuales en estas plataformas mediáticas, a menudo, no tenemos otra opción que hacer nuestras propias lecturas “factuales” o “ficticias”. La ambigüedad respecto al punto de enunciación, ficticio o no ficticio, vuelve a estos textos, fenómenos fascinantes que destacan la frecuencia de la experiencia pragmática ante este tipo de microtextualidad, narrativa venimos diciendo, en la red. En este punto me parece apropiado considerar un tipo particular de convergencia entre lo ficticio y lo factual en la narración practicada en estas plataformas. Me refiero en concreto al uso de citas o fragmentos literarios para comentar sobre el estatus personal, como se observa en el siguiente ejemplo:



Fig. 7. Estado de un usuario peruano en *Facebook*. Captura de pantalla realizada el 22 de noviembre a las 11:33 am. El texto citado dice: “Uno tiene la sensación de que ya llevas en el bolsillo lo que andas buscando”.

Como venimos observando, este tipo de microtextualidad nos enfrenta a la posibilidad de diferentes lecturas. En este caso limitémonos a tres. Un primer escenario es el de un usuario de *Facebook* que se remite a una frase articulada por un personaje literario (en este caso proveniente de la novela *Rayuela*) para comentar sobre un estado real de ánimo, creando así un *microrrelato*, digamos, personal o autobiográfico. Otro escenario puede ser el de un usuario que se limita a

(re)transmitir (la retransmisión de *posts* o *tweets* de terceros es bastante común en estas plataformas) una pieza de ficción (es posible, empero, que la (re)transmisión ocurra asumiendo una lectura factual de la frase en cuestión) que le resulte particularmente relevante sin mayor intención de recrear un *microrrelato* personal. Sin olvidar la posibilidad de un segundo usuario (es decir otro usuario de *Facebook* frente al post que estamos analizando) que desconoce el origen de la frase y la lee como un microrrelato autobiográfico (o ficticio).

Esta ambigüedad en torno lo real y lo ficticio que nos presenta la microficción en plataformas electrónicas es un tema que habría de ser más estudiado por la crítica. Lo concreto aquí es que estos textos, en cuanto narrativos y ficcionales (cuando así son leídos), funcionan como microrrelatos. Sin olvidar resaltar que en todos estos casos, estamos hablando de prácticas escriturales a ambos lados del Atlántico, lo que supone experiencias similares de creación y recepción en el mundo hispanohablante contemporáneo. Por ello, al poner en perspectiva el amplio nivel de alcance de plataformas como *Twitter* y *Facebook*, es posible presagiar una microficción que se vaya articulando en torno a principios difusos sobre la dicotomía ficción-realidad.

Más allá del impacto formal y temático de las cibertecnologías en la práctica creadora, ha de destacarse también las libertades que las plataformas tecnológicas ofrecen en cuanto a la difusión del género. En la red, los microrrelatos han encontrado una plataforma ideal de transmisión. Además de las redes sociales, el blog es otro medio bastante usado desde donde distintos microrrelatistas publican con avidez. La gran mayoría son autores no publicados en medios impresos, al menos no de manera asidua. Como en otros fenómenos artísticos en la red, mientras el prestigio asociado a la publicación escrita siga, los microrrelatistas van a continuar ansiando verse publicados en libros físicos. Eso sí, como destacara Basilio Pujante en su

ponencia “Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato”, en el marco de la VIII Conferencia Internacional de Microficción, el blog debe reconocerse como una de los medios que ha facilitado tanto la difusión del microrrelato hispánico como la configuración de su canon. Quizá uno de los ejemplos más representativos de lo anterior es el blog *La nave de los locos* mantenido por Fernando Valls desde donde se suele publicar distintos microrrelatos de autores reconocidos y noveles. Publicado en 2012, *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* incluye una selección de dichos relatos.

Otro aspecto a resaltar sobre la experiencia de publicar y ser leído en la red es la posibilidad del *feedback* inmediato. En efecto, es común encontrar en blogs y redes sociales, inmediatamente después de un microrrelato, comentarios específicos que los cibernautas hacen en respuesta a los relatos propuestos. Incluso, en ocasiones, el autor responde a estos creándose así diálogos similares a los que ocurren entre autor y lector en el mundo *offline*. De especial interés para aquellos que practican microficción en la red es también el poder revisar y corregir textos ya terminados tantas veces como se quiera, un aspecto imposible en publicaciones impresas.

A la posibilidad de corrección y *feedback* inmediatos que le son comunes a los escritores de microficción, hay que agregar, y aquí me remito a Barthes, *el placer de crear*. En efecto, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, el semiólogo y escritor francés bien parece estar describiendo el placer del microrrelatista: “Como le gusta encontrar, escribir, *comienzos*, tiende a multiplicar este placer: es por ello que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres (105)”.

Efectivamente, los microrrelatos, en realidad todos los distintos tipos de microtextos más allá de la literatura, ofrecen la posibilidad de la (re)creación constante. Breves en el

espaciotiempo, los microrrelatos son el medio de expresión ideal para experimentar el goce de crear algo nuevo con mayor frecuencia de lo habitual. Al realizarse en mucho menor tiempo que cuentos, novelas, u otras piezas de varios actos, minutos o etapas, la microtextualidad permite experimentar la satisfacción creativa de manera más asidua.

Otro fenómeno a considerar en la práctica del microrrelato en la red es la posibilidad de añadir registros audiovisuales a lo escritural. La integración de la imagen al microrrelato es un hecho todavía inusual o poco frecuente en medios impresos, como observa Fernando Valls en la reciente *Mar de pirañas*. A propósito de Valls, curiosamente, la imagen es poco explotada en *La nave de los locos*, el blog ya referido del investigador español donde se alojan un gran número de microrrelatos. A pesar de la escasa integración escrito-pictorial en la microficción en papel me parece útil aquí destacar la yuxtaposición de escritura e imagen en trabajos pioneros como *Total de greguerías* (1955) de Ramón Gómez de la Serna, con 300 ilustraciones⁷⁶ elaboradas por el propio escritor y *Cuaderno imaginario* (1990) del mexicano Guillermo Samperio, el cual incluye ilustraciones para casi todos los relatos incluidos. Trabajos publicados en el siglo actual incluyen *Cuentos del libro de la noche* (2005) del español José María Merino, con ilustraciones realizadas por el propio autor; *Acabarás teniendo alas* (2010) del español Fernando Jiménez Hernández-Pinzón, aunque en este caso las ilustraciones solo están presentes en cinco de los más de 200 microrrelatos incluidos; *El hombre roto* (2012) de la argentina (nacida en Argentina en 1950, residente en Perú desde 1975) Ana María Intili; y también *Gingival* (2012) del español Francisco Ferrer Lerín, aunque hay que notar que la dimensión escrito-pictorial de este trabajo es una

⁷⁶ Según se declara en el mismo libro. Ciertamente son varias, pero su presencia no llega a ser tan asidua considerando la gran cantidad de greguerías incluidas.

remedialización del blog a la página impresa⁷⁷.

Mención aparte merece algunos de los microrrelatos del chileno Diego Muñoz Valenzuela como *Microcuentos* (2008), donde se integra escritura e imagen en forma de un [libro virtual](#) y *Breviario mínimo* (2011), el cual además de lo pictorial y lo escrito, añade la posibilidad de experimentar sus relatos a nivel auditivo desde la lectura de un disco compacto. También desde Sudamérica, la revista peruana *Plesiosaurio* publica una edición especial de microrrelatos (“El bolo alimenticio”) que integran texto e imagen. Sin embargo, la decisión de colocar la ilustración en su propia página antes de los dos microrrelatos (se suelen publicar dos relatos por cada autor) que le siguen, resulta una escasa interacción entre la imagen y la escritura. Otro caso a estudiar en detalle es *Seísmos. Cuentos d seis palabras* (2011) el libro de microrrelatos ilustrados (ilustraciones de Riki Blanco) del español Javier Puche. Un magnífico ejemplar que presenta 38 microrrelatos de seis palabras en las que texto e imagen se articulan de distintas maneras. Por ejemplo, conformando un todo en el que, según mi lectura, el texto puede existir sin la imagen (“Muy triste, sueña Pinocho con termitas”⁷⁸), o también con la imagen añadiendo capas de significados ausentes en la escritura (por ejemplo aquel que dice “Este laberinto ni siquiera tiene baño”). Este caso paradigmático de la (re)contextualización escritura-imagen, nos parece, ofrece interesantes posibilidades sobre la interrelación entre ambas formas de expresión. Es importante observar que aunque la imagen se ha vuelto una compañera de muchos microrrelatos en la red en sitios como [Microrrelatos Ilustrados](#) y [Narrativa Exprés](#), la mayoría de sitios web y blogs todavía siguen privilegiando la expresión escritural de manera exclusiva. Como ejemplo de lo anterior se puede consultar la ya referida *La nave de los locos*; el sitio

⁷⁷ *Gingival* incluye solo algunas de las ilustraciones que en el blog sí acompañan a varios relatos breves y escritos similares. En algunos casos la escritura parece surgir como comentario a la imagen, en otros la imagen parece accesoria o secundaria al relato.

⁷⁸ Los microrrelatos carecen de título. El libro tampoco incluye paginación.

argentino *Cuentosymas*, el cual hacia finales del 2014 se traslada de la red a *Facebook* y *Twitter* para “crear contenidos ‘a la medida’ de estas comunidades” (objetivo fallido si consideramos que *Cuentosymas* sigue catalogando microrrelatos exclusivamente en forma escrita en medios donde la imagen suele ser bastante común); la página española *Microrrelato*; el blog venezolano *365 microcuentos*; la iniciativa *Microcuentos* en *Facebook* y *Twitter*, entre varios otros.

Microficción multimodal: su ausencia y el caso del *meme*

A pesar de lo que se podría imaginar sobre la práctica de la microficción en la red, su tendencia a la monomedialidad no cambia de manera sustantiva en plataformas hipermediales. En ese sentido, la microficción tendría que aprender de géneros como la novela⁷⁹ y el cuento⁸⁰. Esta ausencia de integración de planos pictoriales, audiovisuales e hipertextuales en la microficción en la red⁸¹, imaginamos se debe al peso de la influencia de la tradición literaria impresa en la gran mayoría de practicantes de la microficción en la red. Es decir que muchos de los practicantes actuales de microficción, en cuanto *homo tipograficus*⁸², seguirían estando sujetos a la aprendida (y alentada) monomedialidad de la escritura. Otra explicación a este divorcio de escritura e imagen en la microficción en la red sería el deseo de algunos autores de mantener la esencialidad y brevedad en sus composiciones. Vista así, la integración de, por ejemplo, escritura, audio y video se dejarían lado por la expansión que la integración de dichos registros

⁷⁹ Por ejemplo, se puede consultar el “hipermedia narrativo” *Gabriella Infinita* (2005) del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez y también las novelas del escritor peruano-venezolano Doménico Chiappe *La huella de Cosmos* (2006), “novela colectiva hipermedia”, y *Tierra de extracción 2.0* (2007), realizada en colaboración con Andreas Meier.

⁸⁰ Consúltese, por ejemplo, los cuentos hipertextuales e hipermedia de la costarricense Paula Solano Mora disponibles en la siguiente dirección: <http://sideralproducciones.angelfire.com/>

⁸¹ Fenómeno que se extendería también a la esfera angloparlante, como se puede notar al consultar sitios como los siguientes: *Six Word Stories*; *Six-Word Story* en la revista *Narrative*; *Two-sentence horror stories* en el sitio web *Mandatory*; *Very Short Stories* en *Weird*; *Extremely Short Stories*, entre muchos otros más.

⁸² El término es de Michael H. Goldhaber quien lo propone en “*The mentality of Homo interneticus: Some Ongian postulates*” (2004).

supondría. Excútese aquí la referencia personal, pero esta falta de condensación y esencialidad se desdice al ver ejemplos como el siguiente:

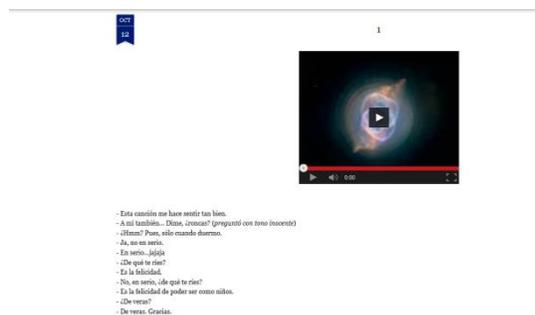


Fig. 8. “1” (2013) captura de pantalla del microrrelato tomado del sitio *microrrelatos* ▲▼ (*fractals*).

En efecto, “1” es un microrrelato que integra lo escrito y lo audiovisual manteniéndose en el ámbito de lo mínimo (impreso en una hoja de tamaño ‘carta’, 216 mm x 279 mm, cubre la mitad de ésta). Además, se debe considerar que esta integración multimodal ocurre en un mismo plano, es decir en una misma pantalla, lo que contribuiría a una experiencia inmediata y/o esencial.

Para concluir con la discusión del impacto de las cibertecnologías en la microficción actual, y a propósito de la (des)integración del texto y la imagen en la red, quiero destacar ahora un tipo de microtextualidad íntegramente escrito-pictorial, me refiero al *meme*, un tipo de “fenómeno de Internet” como se suele decir en estudios de cibercultura. El término *meme* fue acuñado, partiendo de los vocablos ‘mímesis’ y ‘gen’, por Richard Dawkins en *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta* (1976), en relación a la forma en que se propaga la información cultural. Los *memes* de Internet constituyen un tipo de meme propio al entorno de la red. En “Internet Memes”, Lars Konzack proporciona una detalla definición de este fenómeno de la cibercultura actual:

An Internet meme is defined as a motif that is virally disseminated through the Internet. The motif often undergoes lots of variations (mash-ups) and may consist of sound, picture, movie, clip, game and written text, or as is mostly the case, a combination by two or more modalities. (3770)

La combinación o configuración de *meme* que quiero resaltar en relación a la microficción es aquella que combina la escritura y la imagen fija. Veamos algunos ejemplos:



Fig. 9. Meme tomado del sitio [Humor viral](#).

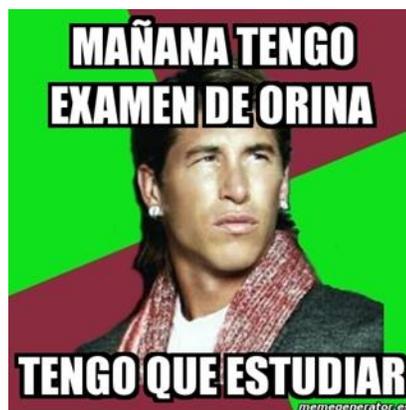


Fig. 10. Meme tomado del sitio [Un poco cada día](#).

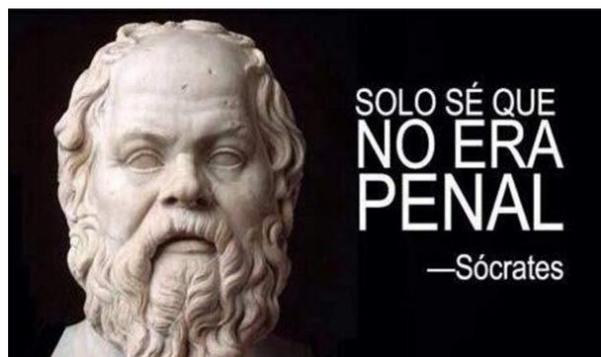


Fig. 11. Meme tomado del sitio [Mis portadas](#).



Fig. 12. Meme tomado del sitio [Taringa!](#).

El *meme* en Internet como discurso breve en el que coexisten imagen y escritura constituye una articulación contemporánea de lo escrito-pictorial. Algunos casos anteriores de este paradigma incluyen formas como el *haiga* japonés⁸³, el emblema medieval, distintos casos de miniatura o el grafiti. Como veremos en un momento, la integración de la imagen y la escritura no se estructura de la misma manera en estos casos. Por otro lado, como los grafiti, los *scratchiti*⁸⁴ (inscripciones grabadas en espacios públicos usando objetos como llaves, cuchillos o limas) o los *tweets*, el

⁸³ Forma tradicional japonesa que integra versos escritos con imágenes. Sobre esta yuxtaposición escrito-pictorial Cheryl Crowley observa que “[t]he pleasure the reader-viewer has in *haiga* is that of guessing the connection between the text and the image, and in the most interesting *haiga*, connections are very subtle indeed” (186).

⁸⁴ Para más detalles sobre el *scratchiti* se puede consultar “Graffiti as a Manifestation of Social Disorder” incluido en *Social Spatial Regulation in New York City: From Urban Renewal to Zero Tolerance* (2012) de Themis Chronopoulos. O el artículo “Scratchiti” del colectivo estadounidense @149st: <http://www.at149st.com/scratch.html>

meme es otro caso de microtextualidad con una amplia tendencia a moverse entre lo ficticio y lo factual. Otro aspecto saliente a destacar es su brevedad espaciotemporal, rasgo que facilita su elaboración, difusión, consumo y almacenamiento en la red. Sin duda, la presencia ubicua del *meme* en medios como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr*, *Instagram*, mensajes de textos por teléfono, diarios deportivos, blogs, etc., da fe de su enorme popularidad entre distintos usuarios hoy en día.

Como se observa en los cuatro ejemplos que hemos incluido, al contemplar la forma en que se estructura el *meme* en Internet se observa su similitud con el emblema clásico o el *haiga*. En efecto, todas estas formas se oponen al orden tradicional de lo escrito-pictorial en el que la imagen ocurre a posteriori para explicar, ejemplificar o resaltar el mensaje escrito. Sin embargo, a diferencia del *meme*, en el emblema y el *haiga*, la yuxtaposición de imagen y escritura es concebida como parte de un mismo proyecto creativo. En el tipo de *meme* que nos ocupa, en cambio, el producto creativo final ocurre, literalmente, inscribiéndose en una obra independiente preexistente. En el *meme*, entonces, “el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen” (23), según observa Barthes en “El ensayo fotográfico” a propósito de la relación entre escritura e imagen fotográfica. Sin embargo, la relación que Barthes detecta entre la fotografía de prensa y el texto escrito que la comenta, aunque parasitaria como en el *meme*, no se traduce en el fenómeno de Internet como un “nuevo conjunto informativo... en el que la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente” (23). Lo que ocurre en el *meme* es que la palabra *vibra* de tal manera que resignifica la imagen de manera total, agregándole una intención ausente en su primera versión (la imagen sin la leyenda que luego se le añade).

Ahora bien, la resignificación que ilustra el tipo de *meme* en cuestión (figuras 5 a 8) es el mecanismo que pondría en marcha una narrativa verboicónica que la acerca tanto al cómic como al chiste. Al cómic por el montaje que concatena y ordena contenidos verbales y visuales en una

viñeta (*panel*), a menudo, en primer plano; al chiste por su toque efectista y su intención festiva o graciosa. Ciertamente, aquí no tenemos el acostumbrado suceso tripartito de entrada, desarrollo y desenlace, estructura del chiste de “tipo clásico” (Núñez Picado 98). Lo que proponen estos *memes* es la rearticulación de sentidos en los discursos, ideas, frases célebres, creencias y actitudes de distintas personas y/o personajes (en este caso *Spiderman*, Sergio Ramos, Sócrates y Jean-Luc Picard) para (re)crear una discursividad mental, obviamente, más allá de las breves marcas verboicónicas en el texto. Por ejemplo, si consideramos el *meme* en la figura 7 aparecen tres elementos esenciales (Sócrates; su célebre *Sólo sé que no sé nada*; y la inscripción “Solo sé que no era penal”) con los que nuestra mente recrearía, *narraría*, una historia graciosa. Como se propone desde el enfoque psiconarratológico⁸⁵, lo importante aquí no son las marcas textuales objetivas en el papel sino las construcciones mentales del lector (Bortolussi and Dixon 97). Nuestra mente, entonces, haría de narrador articulando un relato gracioso, no en la manera sucesiva típica de lo escritural (“Un día Sócrates fue a ver un juego de fútbol...”), sino más bien a través del montaje de distintos ‘trozos’ de conocimiento e información en un proceso más similar a la narrativa verboicónica propia de filmes o cómics. En cuanto a su temática, el *meme* suele girar en torno a sucesos deportivos, sexuales, faranduleros y otros que suelen atraer un público juvenil. De manera similar a los microrrelatos literarios, se practica mucho en clave humorística y paródica. Como los *posts* en páginas webs, blogs y redes sociales, esta forma discursiva breve se va consolidando como otro de los casos más recientes de microtextualidad y micronarratividad. Por ello, se le debe seguir destacando y estudiando en mayor detalle en procura de un entendimiento amplio de formas de comunicación que podrían ser más dominantes en el futuro. Y ya que hablamos del futuro terminemos este capítulo del microrrelato discutiendo posibles nuevas tendencias de la microficción escrita.

⁸⁵ Ver la sección “Microrrelato y narratividad” en este capítulo.

El microrrelato hoy y hacia el futuro

En esta sección repaso algunos de los fenómenos más obvios y recurrentes en la microficción contemporánea desde estos cuatro frentes: creación, difusión, recepción y crítica. La revisión de estos distintos hechos ha de permitirnos especular sobre algunas posibles direcciones futuras para el microrrelato. Como hemos discutido ya, la presencia del género en distintos medios virtuales ejemplifica el interés actual por escribir y consumir microrrelatos. Así, antes que en libros impresos, es en la red donde los microrrelatos aparecerían con mayor celeridad, diariamente como es el caso de distintos sitios web. Aun así, en el caso de las publicaciones impresas uno debe considerar muchos factores a la hora de diagnosticar el flujo creativo en los últimos años. Una mirada en los registros de *WorldCat*⁸⁶ sobre las publicaciones en 2014 y 2013 nos da una idea del volumen de producción. Son 43 títulos en total que a continuación listo con sus autores correspondientes lo que en su conjunto nos permitirá hacer varias observaciones pertinentes.

2014: 1) *El fin de los dinosaurios* de Javier Tomeo; 2) *Microrrelatos de desamor* de Ángela Hualde; 3) *Antología I Concurso de microrrelatos “El mejor momento”*⁸⁷; 4) *El mundo de la fantasía* (recopilación de concurso de relatos fantásticos); 5) *Cachitos de amor 3*; (III concurso de microrrelatos románticos ACEN); 6) *Yo me llamo Ying* de Gloria Rivas Muriel (autofinanciado al parecido según lo indicado en *WorldCat*); 7) *Retazos de pasiones* de Mayte González-Mozos; 7) *Cuentos macabros y de terror (y I microrrelato)* de Antonio Cruz Romero; 8) *Seré breve* de Felipe Orozco (Colombia).

⁸⁶ Reconocido como el mayor catálogo en línea del mundo. Realicé esta pesquisa usando los términos “microrrelato”, “minificción” y “minicuento”. Consulta actualizada por última vez en diciembre de 2014. Naturalmente, esta lista no es exhaustiva ya que *WorldCat* sólo muestra información de material adquirido por bibliotecas. Además, se debe tener en cuenta que las bibliotecas no siempre identifican microficción como tal sino como narrativa breve o cuentos, lo que haría ‘invisible’ a más de un ítem en el catálogo.

⁸⁷ Además de este título, he podido ubicar los siguientes (ausentes en *WorldCat*): *Antología I Concurso de relatos cortos de ciencia ficción*; *Antología II Concurso de microrrelatos “Soy feliz con...”*. Todos publicados por [Letrasconarte](#).

2013: 1) *Y usted ¿de qué se ríe? Antología de microrrelatos de humor* (con edición de Clara Obligado y prólogo de Ana María Shua); 2) *Los fines de la Universidad: Concurso de microrrelatos*; 3) *Microrrelatos Micro Rock* (concurso de microrrelatos sobre temática pop y rock); 4) *I Certamen de microrrelatos Ciudad de La Coruña*; 5) *Microrrelatos de amor* de Helena de Frutos Hernán; 6) *Microrrelatos para morir* de Francisco Joaquín Cortés García; 7) *Relatos breves y microrrelatos* de Heimito von Doderer; 8) *Microrrelatos y poemas El Naranja* de Ernesto Rojas (Argentina); 9) *V Concurso Microrrelatos sobre abogados*; 10) *Clorofila* de María José Hernández; 11) *Microrrelatos insomnes* de Darío Autrán; 12) *Ratos de insomnio* de Marisol Calvelo Storni; 13) *Microrrelatos de terror 2012-2013*, coordinación de Chorchi Díaz Gómez (taller organizado por una biblioteca); 14) *Cucurucho de microrrelatos. Literatura Pop* (colectivo La Molineta Literaria); 15) *Mil años después. Relatos y microrrelatos* de Celia Correa Góngora; 16) *Meter un ¡gool! Microrrelatos de futbol* editado por Armando Rivera (Guatemala); 17) *Bajo la alfombra roja* (IV Certamen de microrrelatos de cine); 18) *Todos cuentan* (microrrelatos de centro educativo I.E.S. Celso Díaz); 19) *Mis vacaciones ideales* (concurso de microrrelatos); 20) *Cachitos de amor 2* (II concurso de microrrelatos románticos); 21) *Microrrelatos mineros* (IX Edición del Concurso Manuel Nevado Madrid); 22) *III concurso internacional de microrrelatos “Museo de la Palabra”*; 23) *No veo los zapatos de mamá y otros microrrelatos*⁸⁸; 22) *Avilapluma* (relatos seleccionados en el primer concurso de microrrelatos de Avilabierta); 23) *400 palabras, una ficción* (relatos seleccionados del I concurso de microrrelatos Letradepalo); 24) *Roció erótico* (editor Paco Rallo, microrrelatos eróticos de “31 escritores y 34 artistas de diversas nacionalidades”); 25) *201* (antología de David Roas y José Donayre, microrrelatos de 99 escritores de Argentina, Colombia, Chile, España, México y Perú, publicada

⁸⁸ Traducción al castellano de la antología de microrrelatos chinos *One Fallen Leaf and more miniature stories* realizada por Yanai García Montes.

en Perú); 26) Bocados sabrosos (III concurso de (450) microrrelatos realizado por ACEN (Asociación Cultural de Escritores/as Noveles); 27) *IV Certamen Universitario “Campus-Microrrelatos”* (El Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, de la Universidad de Cádiz); 28) *Alquimia de la tierra: antología heterogénea de poesía, prosa poética y microrrelato* (volumen editado por la Universidad de Huelva); 29) *Esa dulce sonrisa que te dejan los gusanos* de Alberto García-Teresa; 30) *Vidas infinitas* de David Jasso; 31) *Mosquitos en tu alcoba* de Nuria C. Botey.

Ante todo la lista es reveladora en cuanto, salvo tres publicaciones (*Meter un ¡goool!*, *Seré breve y201*), todas fueron impresas en España, con material que proviene, en su gran mayoría, de dicho país. Al reparar en varios de los títulos repasados es inevitable notar cómo esta lista ilustra la queja de Fernando Valls (y la nuestra también) en “Sobre el microrrelato: otra filosofía de la composición” (2007) donde aquel expresa su alarma por “los denominados microrrelatos de *Verano* [o] los de *Navidad*”, es decir microficción hecha a pedido. Ocho años después y la observación de Valls mantiene su pertinencia: “[L]iteratura de encargo en auge, parece ser que sólo en España, mercenaria donde la haya, con frecuencia sólo cultivada –se nota que con una cierta desgana– por aquellos autores menos familiarizados con el género” (123). No exagera Valls en su dictamen. Como se ve en la lista, a los microrrelatos de navidad y verano, hay que agregar los de “temática pop y rock”, los de abogados, de fútbol, de cine, los que tratan de mineros, las vacaciones, o las Fallas⁸⁹. Sin olvidar también los humorosos y a los de terror. Además, están ahí también los textos autofinanciados, los cuales cito no porque dicha vía sea censurable sino por lo que, desafortunadamente (como se observa en *Microrrelatos de amor*), en más de una ocasión nos demuestra la práctica, para decirlo con la elegancia de Valls, de autores

⁸⁹ *Microrrelatos falleros* (tres ediciones en base a los concursos de microrrelatos sobre la fiesta de las Fallas en Valencia, España. El [primer](#) volumen data del 2012).

poco familiarizados con el género. A todo esto hay que sumar las iniciativas en otros medios de difusión como la prensa, la radio y otras iniciativas colectivas, los cuales suelen proponer concursos que condicionan la práctica del microrrelato, para bien o para mal, con premisas de todo tipo como el uso de palabras específicas e incluso el número de estas.

Por otro lado, los datos de esta pesquisa bibliográfica revelan que las casas editoriales siguen apostando por un género que se ha estado abriendo camino en las últimas décadas. Además de *Menoscuarto*, *Thule* y *Páginas de Espuma*, las cuales vienen apoyando al género por varios años ya, están también *Alfaguara* (con tres publicaciones; dos en España y una en Venezuela); *Amargord* (España); *Letra Negra* (Guatemala); *Arlequín* (cinco títulos) en México; *Micrópolis* (Perú) (dedicada a la microficción en exclusiva); *Celya* (España); Cuadernos del vigía (España); *Ediciones Sherezade* (Chile); *Rayoa Editores* (Perú); *Sumeria Editores* (2 títulos) en Perú; *Simplemente Editores* (Chile); *Editorial Edita el gato descalzo* (Perú); *Ediciones Tres Fronteras* (España); *Ediciones Altazor* (Perú).

La autofinanciación de publicaciones es un fenómeno bastante recurrente en la microficción actual que suele ocurrir desde medios como *Micrópolis*, *Obrapropia*, *Librosconarte*⁹⁰; *Editorial United p.c.*⁹¹; *Bohodón Ediciones*; o [ArtGerust](#). Esta última destaca por sus constantes convocatorias a concursos de microrrelatos y que han resultado en la publicación de los siguientes títulos: *100 microrrelatos erótico-románticos*; *100 microrrelatos de terror*; *200 microrrelatos de terror*; *200 microrrelatos La novela negra*; *100 microrrelatos de ciencia ficción*; *150 microrrelatos. Realismo sucio. Homenaje a Charles Bukowski*. En cuanto

⁹⁰ En su página web, *Librosconarte* anima a sus usuarios potenciales observando que “[p]ublicar no es barato y es entre todos como podemos cumplir el sueño de ver nuestras obras plasmadas en un libro. Tantas puertas nos han cerrado que al menos una ventana está abierta”.

⁹¹ Esta editorial enfatiza en su página web que “[p]ara todo ello [la publicación de material], usted no necesita ni contactos ni dinero ni nada. Le garantizamos la publicación gratuita, con ISBN, venta a través de librerías y tiendas on-line como p. ej. amazon. Suena fantástico? Pruébenos sin compromiso!”.

sólo los tres primeros puestos, entre 100, 150 o 200 participantes, de acuerdo a la convocatoria, reciben copias gratis de estas antologías, no es difícil ver cómo funciona el negocio en este caso de “literatura de encargo”.

Aquí hay que hilvanar fino, empero, porque la “literatura de encargo” es un fenómeno que no se debe asignar de manera exclusiva a editoriales y escritores noveles. Como ejemplo de lo contrario está *201* (2013), la antología convocada y compilada por David Roas y José Donayre (la cual incluye, por cierto, “Literatura por encargo” del chileno Diego Muñoz Valenzuela) que se centra en microrrelatos escritos alrededor de la premisa explícita de una misteriosa habitación 201, misteriosa en cuanto a David Roas (como ya se ha dicho uno de los convocadores de *201*) se refiere⁹². Esta antología reúne a nombres bastante reconocidos en la microficción como Fernando Iwasaki, José María Merino, Ángel Olgoso, Julia Otxoa, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Ricardo Sumalavia y Luisa Valenzuela. Otro ejemplo, el cual sin embargo convoca microrrelatistas de menos renombre en el panorama internacional es *Meter un ¡gool!* *Microrrelatos de futbol* (2013), una compilación de 34 autores centroamericanos y caribeños “escritores de [la editorial] LETRA NEGRA” (Guatemala) convocados por Armando Rivera, editor en jefe de dicha editorial, “con el objeto de celebrar 15 años de ejercicio editorial” (12).

Una observación adicional sobre la producción del microrrelato hoy en día es que las editoriales de mayor reputación o las que han mantenido un apoyo sostenido al microrrelato continúan apostando por el género pero de manera conservadora, limitándose a publicar dos o tres libros por año. Así, por ejemplo, *Menoscuarto* parece limitarse a dos por año⁹³. Aunque claro hay que

⁹² En *201*, Roas explica su inusual experiencia hospedándose en distintos hoteles en países diferentes en una habitación que suele ser la 201. Según explica Roas, la experiencia se ha repetido en varios años. Si se me permite la anécdota, al conocerle le sugerí que el misterio tendría una fácil explicación: la broma de alguien (o varios) que se encargan de que siempre se le asigne la misma habitación.

⁹³ En 2014, ninguno; en 2013, dos (*Las otras criaturas* de Eugenio Mandrini y *Escena de familia con fantasma* de Julia Otxoa); en 2012 dos (*Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* de Fernando Valls y *Gingival* de Francisco Ferrer Lerín).

hacer la salvedad de que uno de esos libros, *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*, es una antología que reúne 208 relatos de 69 autores. Resumiendo, por todo lo expuesto en torno a la publicación de la microficción, es justo indicar que el microrrelato hoy en día, a casi cuatro décadas de publicación continua de antologías y volúmenes individuales de microficción en el mundo castellanoparlante, es un género que se practica de manera amplia. La publicación de microficción sería más continua y fácil de observar en distintas plataformas en la red. Sin embargo, aunque existen suficientes muestra de talento y calidad, me parece que resta mucho aún para que la producción de microficción en la red sea tomada más en cuenta. Como ya se ha mencionado, la microficción en la red en sus distintas expresiones promete impactar el desarrollo de todas estas formas formal y pragmáticamente.

Lo cierto es que frente al nivel de producción actual de microficción, tanto el público como la crítica responden interesados. El interés público se puede evidenciar en el número de libros vendidos, como en el de lectores en Internet. Ahí están también los libros que publican talleres y convocatorias hechas por escuelas primarias y secundarias así como a nivel universitario. También se debe considerar la respuesta del público a eventos como el de Radio Nacional de España el cual en su edición de 2014 convocó al “I Premio de Microrrelato de Radio Nacional de España” al cual respondieron centenares de personas con 1.800 textos. Con números más impresionantes aun, el concurso “[Santiago en 100 Palabras](#)” nacido en Chile en 2001, un evento cultural que, tal como se puede leer En su página web “recibe cerca de 50.000 cuentos en cada versión y se ha convertido en el concurso literario más masivo de Chile⁹⁴”. En el ámbito de la cultura impresa, los libros de microrrelatos están lejos todavía de volverse *best sellers*⁹⁵, pero

⁹⁴ En la sección “¿Qué es Santiago en 100 Palabras?” en la página web del concurso.

⁹⁵ Este fenómeno sigue estando reservado a novelas o largometrajes, revelando un aspecto interesante sobre nuestras preferencias consumistas literarias y cinematográficas, sobre todo teniendo en cuenta la prevalencia de nociones como que la nuestra es una época donde ya no hay tiempo para consumir obras extensas.

hay al menos tres que merecen destacarse por sus varias reediciones: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki (siete ediciones entre 2004 y 2014, con 50000 copias vendidas, según lo expuesto por David Roas en su ponencia en “El camino hacia la distorsión” en el marco de la VIII Conferencia Internacional de Microficción); *Los males menores* de Luis Mateo Díez (cinco ediciones entre 1993 y 2014 desde dos editoriales distintas); y *Horrores cotidianos* de David Roas (dos ediciones, una en España y otra en Perú entre 2007 y 2014).

A nivel de la crítica cultural distintas publicaciones electrónicas e impresas se ocupan del microrrelato más allá de lo esporádico, la investigación universitaria es responsable también de varios artículos, tesis, disertaciones doctorales y libros de análisis. Ahí están también los conversatorios y jornadas culturales así como distintas conferencias. De estas últimas, la más importante es la conferencia internacional de microficción, la cual, desde su primera realización hacia finales del siglo XX, ha reunido el debate especializado en países como México (1998), España (2002), Chile (2004), Suiza (2006), Argentina (2008), Colombia (2010), Alemania (2012), Estados Unidos (2014) y, por segunda vez, según lo anunciado en el último evento, en Argentina (2016). Finalmente, no se puede dejar de mencionar el espaldarazo que recibe el microrrelato con la publicación de *Antología del microrrelato español* desde Cátedra, una de las editoriales de mayor prestigio en lengua castellana. Aunque al mismo tiempo, esperamos que ese apoyo no se limite a una única publicación.

¿Hacia dónde va el género? Es una pregunta que se puede analizar desde distintos ángulos. Como acabamos de hacer, atendiendo los distintos fenómenos que ocurren en los procesos de creación, difusión, recepción y crítica, vemos que el género se mantiene activo en distintos frentes por lo que no sería desproporcionado augurarle relevancia por lo menos hasta el final de la presente década. Otra manera de evaluar el desarrollo o posibles direcciones del

género es a través del examen de dos cuestiones puntuales: las temáticas prevalentes en el microrrelato actual y la relación brevedad-tecnología.

Abordar el análisis del microrrelato desde un análisis temático sirve para iluminar una noción que se puede entender como los riesgos de la brevedad; es decir la redundancia y la predictibilidad de la microficción actual. Así como Valls y su queja por la microficción *de encargo*, otros autores han expresado su reserva con respecto a tal cuestión. Lagmanovich es uno de ellos y por ello en “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones” (2009) opina que la microficción hecha a medida o encargo es responsable de “una marcha hacia el dominio de lo trivial” (93). En efecto, el crítico argentino es enfático en su crítica a la práctica de “microrrelatos de no más de 29 palabras que alerten sobre las especies animales en peligro de extinción en África, o textos que promuevan, en no más de ocho líneas, el uso del transporte ferroviario en los países de desarrollo.” (93). Imaginamos una reacción similar en él frente a esta otra convocatoria a escribir microficción: “El relato deberá contener alguna alusión al té, no siendo necesario especificar la marca⁹⁶” (17). En cuanto a la novela o el cuento actual, parece obvio que al estar más asentados culturalmente, dichos géneros no necesitarían la exposición o difusión que una forma nueva como el microrrelato requeriría. Frente al argumento de que estos *encargos* aunque *triviales* ayudan a darle exposición al microrrelato, se puede anteponer que tal proceder estaría condicionando o moldeando la práctica del género hacia lo predecible y lo repetitivo.

En efecto, la revisión bibliográfica que hemos hecho en las páginas anteriores revela una microficción que se practica desde ejes redundantes: lo fantástico y lo humorístico, dos de los más obvios. De hecho, como observa en *Antología*, para Andres-Suárez las narrativas

⁹⁶ Según las bases del “I Premio TWININGS de historias de té” como se pueden leer en la revista española *Qué leer* en una edición de 2002.

“fantásticas y humorísticas, constituyen aproximadamente el 80% de los microrrelatos que se escriben en el mundo hispánico” (24.) A propósito de este dominio de lo humorístico y lo fantástico, hace muy poco, en el marco de la VIII Conferencia Internacional de Microficción, específicamente durante la sesión “El futuro de la microficción”, la célebre Ana María Shua dejó claro su sensación de “hartazgo” con respecto a la microficción fantástica⁹⁷. Por otro lado, como vimos en nuestra discusión de las categorías dominantes en la microficción contemporánea, además de lo fantástico y lo lúdico, podemos considerar como otros ejes redundantes a lo paródico –ilustrado por obras como *El hombre roto* (2012) de la argentina Ana María Intili, a saber colección de “100 textos de microficción, cargados de humor negro, donde la autora juega con personajes como el Gato con botas, Caperucita, Adán y Eva, Romeo y Julieta, entre otros⁹⁸”, lo terrorífico, así como también aquellas historias que recurren al humor negro y/o al final sorprendente, como “El truco” (2013) del español Francisco Joaquín Cortés García:

El prestidigitador cortó la cabeza y la exhibió sangrante al público. Nadie se sorprendería de que utilizara siempre una mujer distinta para aquel truco⁹⁹. (56)

El dominio de estas tendencias se explica tanto en el contexto de los registros o estilos predominantes en la posmodernidad (lo lúdico, lo paródico, la ironía, el humor negro) como también con en el uso de estrategias que responderían a una fijación u obsesión con la brevedad. Esta obsesión, a su vez, estaría en directa relación con los concursos e iniciativas que exigen un número determinado (siempre escaso) de palabras, moldeando así un tipo de microficción en la que la extrema brevedad se percibe como elemento ineludible del microrrelato, un rasgo deseable y a imitar. Esta tesis de la extrema brevedad nace de mi experiencia con la lectura de

⁹⁷ Interrogada por el que escribe sobre que direcciones le gustaría que tomase el microrrelato, Shua comentó su admiración por los microrrelatos de la estadounidense Lydia Davis.

⁹⁸ Según la descripción en el portal de librosperuanos.com.

⁹⁹ Como “El truco”, los microrrelatos que recurren al humor negro a menudo incorporan en su discurso una clara misoginia.

microficción en la red. Sin embargo, necesita un examen detallado, ausente en este trabajo. Por otro lado, la tesis de la microficción extrema o hiperbreve tendría menos sustento en el mundo *offline* donde existen muchos libros publicados que intercalan microrrelatos hiperbreves con otros más bien extensos que exceden una página.

Retomando la cuestión de los temas recurrentes en el microrrelato, en *Antología*, Andres-Suárez nos recuerda que la intertextualidad, lo fantástico y el humor funcionan tanto como recursos retóricos como componentes estructurales indispensables para lograr la anhelada brevedad en distintos microrrelatos contemporáneos. Como ya se ha señalado, “las piezas intertextuales, fantásticas y humorísticas, constituyen aproximadamente el 80% de los microrrelatos que se escriben en el mundo hispanico.” Para Andres-Suárez, “[l]a razón es sencilla: para reducir el texto a su mínima expresión” (24-25). En efecto, la brevedad resulta de una intertextualidad que ofrece el beneficio del sobreentendido y el bagaje cultural compartido, mientras que lo fantástico y lo humorístico son dos registros en los que la omisión de hechos es ineludible¹⁰⁰. Mientras que investigadoras como Gema García Marcos¹⁰¹ y María Alen Lloyd¹⁰² destacan, además del humor, la ironía como recurso fundamental para lograr la brevedad.

En estrecha relación a las quejas de críticos y practicantes de la microficción como Shua, Valls y Lagmanovich, quienes como hemos visto expresan, respectivamente, su “hartazgo” por la insistencia de algunos tipos de microrrelatos, así como sus reservas por microrrelatos concebidos como “literatura de encargo” que sumergirían al género en lo “trivial”, podemos agregar otra observación crítica, esta vez en relación a la estructura de los microrrelatos. Me refiero a lo que

¹⁰⁰ Estas tesis son expuestas en detalle por Andres-Suárez en *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010).

¹⁰¹ Consúltese su artículo “El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispanico” (2012).

¹⁰² En “La ironía en el microrrelato hispanoamericano” (2010), Alen Lloyd explica cómo el uso de la ironía le permite al escritor de microrrelatos decir “mucho, pero con lo mínimo indispensable y a la vez, buscando que eso mínimo contenga en su vientre fecundo lo uno y lo otro” (129).

percibo como una fijación con lo sorprendente, o para ser más específico a relatos que favorecen las tramas y/o finales sorprendentes. Irene Andres-Suárez expresa la misma reserva en

Antología:

Es evidente que los escritores de hoy, como los de ayer, despliegan todo su ingenio para conseguir reelaboraciones novedosas de los motivos de la tradición con el fin de *suscitar la sorpresa* y la reflexión *del lector –algo cada vez más difícil de lograr–...* (88, énfasis mío)

Cito un par de ejemplos para ilustrar este punto. “Los dobles del gol”, del escritor guatemalteco

Ricardo Rivera, uno de los relatos en *Meter un ¡goool!* (2013):

Luego de un doble accidente, en dos continentes diferentes, rostros de dos niños no tan diferentes. Se ven con el paso de los años un horizonte, un estadio repleto de hinchas, una bola en el centro del campo, dos equipos de fútbol con dos uniformes distintos, dos manos que se extienden a la vez, dos miradas que se cruzan con secreta complicidad, dos cicatrices en rostros pétreos. ¡Son El Apache –Carlos Tévez¹⁰³– y –Cara Cortada– Frank Rivery¹⁰⁴. Dobles en el destino, dobles en el gol. (74)

Y “Tras la pared”, del escritor español Óscar Sipán, incluido en *201* (2013).

Los oigo copular a todas horas, tras la pared de la habitación 201.
Quizá debí emparedarlos por separado. (98)

En efecto, si una de las premisas del microrrelato hoy en día es “suscitar la sorpresa”, no es difícil imaginar lectores cada vez más adormecidos, ‘inmunes’, o, tal vez, cínicos ante tanto relato enfatizando un final o trama sorprendente. Asimismo, con respecto a la tendencia a “reelaboraciones novedosas de los motivos de la tradición” que Andres-Suárez destaca, después de leer cientos de microrrelatos, me parece que salta a la vista cómo muchos de ellos revelan una predilección por la reescritura y/o parodia de mitos (a menudo grecorromanos o judeocristianos) y, en menor medida, por temas cervantinos o dinosaurios, sin dudas tres de las tendencias temáticas más practicadas en las últimas décadas. La popularidad de estas tendencias debe

¹⁰³ Futbolista argentino nacido en 1984.

¹⁰⁴ Franck Ribéry, futbolista francés nacido en 1983.

analizarse en relación a la formación de un género y su canon a partir de sus obras más celebradas (léase con mayor exposición mediática). Las tendencias y temas recurrentes han pasado a convertirse, entonces, en modelos a emular para distintos practicantes. Visto así, el microrrelato, hoy y en el futuro inmediato, bajo la influencia de concepciones posmodernistas, ha de seguir constituyéndose como sinónimo de lo fantástico, lo irreverente, lo irónico, lo paródico. Sin embargo, como se ha visto a través de la historia, nuevos discursos vendrán a imponerse en busca de superar o desafiar aquello que hoy ya se empieza a percibir como “trivial”. El “hartazgo” que se siente hoy entonces buscaría nuevas tendencias o estilos para la microficción en los próximos años.

Más allá de posibles nuevas direcciones temáticas, lo verdaderamente incierto en torno al microrrelato sería si el cuarto género narrativo está aquí para quedarse. Si es así, ¿cuál será su lugar? La invisibilidad de la novela corta es un extremo; el otro, más venturoso, es el que viene proponiendo desde hace años Lauro Zavala, en libros como *Cartografías del cuento y la minificción* (2004), quien afirma que “la microficción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio” (70). Como veremos a continuación al discutir la relación brevedad-tecnología, la predicción de Zavala no debe tomarse a la ligera.

Como se ha revisado en páginas anteriores, la relación brevedad-tecnología es un fenómeno evidente en nuestras comunicaciones diarias. Consideremos ahora algunas de las implicaciones de esta realidad para la microficción, especialmente más allá de lo estrictamente literario. Como Andres-Suárez en *Antología*, opino que el público se ha vuelto más receptivo en este siglo a los libros compuestos exclusivamente de microrrelatos. El que el público lector esté cada vez más familiarizado con relatos mínimos es un fenómeno que va de la mano con la amplia presencia de la microtextualidad en la red (mensajes de texto, artículos periodísticos

breves, *posts*, *tweets*, avisos publicitarios, etc.), categoría en la que incluimos, naturalmente, al microrrelato. Ahora bien ¿cómo se lee esta literatura mínima?

Contra las voces especialistas de distintos practicantes y críticos que recomiendan una lectura pausada para la microficción se yergue la noción de que la escritura breve se consume de manera rápida. Esta rapidez sería un fenómeno más común en la lectura de la microficción en Internet, medio en el que domina la experiencia hipertextual con múltiples canales informativos siempre dispuestos a llevar a un lector de enlace a enlace, de página en página.

Al respecto, en *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*¹⁰⁵ (2010), Nicholas Carr recurre a la investigación de especialistas en psiquiatría, psicología, informática y distintas neurociencias para presentar un panorama adverso en su mayor parte sobre la lectura en la red. Una de sus conclusiones es que a aquellos individuos que usan las tecnologías de información de manera continua les resulta más arduo enfocarse por mucho tiempo cuando tienen que leer libros impresos. Básicamente, el lector en la red es proclive a distraerse con facilidad exhibiendo poca paciencia frente a argumentos largos. De esta manera, agrega Carr, el tiempo y dedicación que le dedicaríamos a leer libros y redactar párrafos pierde terreno frente a nuestro continuo *escaneo* (ya no lectura completa) de información compuesta en “bite-sized text messages” con la consecuencia de que “the circuits that support those old intellectual functions and pursuits weaken and begin to break apart” (120). Por ello, Carr continúa, la lectura en la red, descifrando hipervínculos, atendiendo a una amplia variedad de estímulos significa que “our brain is overtaxed” por lo que, “we find ‘distractions more distracting’” (125). Sobre-estimulado, entonces, para el cibernauta, para el lector en Internet “more can be less” (130); la superabundancia de información resultaría en una actividad en la que se llega a aprovechar menos de lo esperado.

¹⁰⁵ *Superficiales: ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, en su traducción al castellano.

Carr considera también las interesantes conclusiones de Ziming Liu, un profesor de ciencias bibliotecarias, y su investigación sobre el cambio de hábitos de lectura, al pasar de medios impresos a electrónicos, en un grupo de personas con educación superior. Partiendo de Liu, entonces, Carr explica:

A ‘screen-based reading behavior is emerging,’ he wrote, which is characterized by ‘browsing and scanning, keyword spotting, one-time reading, [and] non-linear reading.’ The time ‘spent on in-depth reading and concentrated reading’ is, on the other hand, falling steadily’. (138)

Es todo este panorama el que lleva a Carr a pensar en lectores o usuarios *superficiales* para quienes la lectura a profundidad y la lectura concentrada se están volviendo un acto menos usual como resultado directo de su experiencia lectora en la red. ¿Qué significa esto para un género que se consume (y se crea) de manera asidua en Internet? La buena noticia para la microficción es que su forma mínima ayudaría a consumirla sin mayores distracciones. De hecho, si la premisa es que la lectura continua en Internet es proclive a tornarse un proceso superficial, pues la microficción ofrece la posibilidad de la lectura profunda o completa ya que obtener la información o experiencia requerida es un proceso mínimo espaciotemporalmente. A la luz de meditaciones como las de Carr, la observación que hacíamos de la poca integración de otros medios audiovisuales en la experiencia lectora de microrrelatos en la red sería un aspecto a celebrar; es decir su brevedad escritural sin mayor uso de otros medios audiovisuales ayudaría a procurar experiencias profundas y/o significativas¹⁰⁶. Aunque reconocemos que la lectura de microficción en la red es un fenómeno susceptible a verse limitado por la compleja multimodalidad propia de ese medio en el que *more can be less* (justamente lo opuesto a la

¹⁰⁶ Carr no está en contra de añadir otros niveles de percepción a nuestras experiencias cognitivas, por ello destaca la importancia de agregar sonidos e imágenes. “Supplying information in more than one form doesn’t always take a toll on understanding” (131). El problema sería que “[t]he Internet... wasn’t built by educators to optimize learning” (131). En este sentido, como se puede ver páginas atrás en la figura 8, la microficción multimodal no debe ser sinónimo con experiencias lectoras sobrecargadas y/o dispersas que dificulten la concentración o lecturas completas.

premisa tantas veces enarbolada para la microficción: *less is more*), soy de la opinión que la microficción se impondrá por su capacidad de proporcionar lecturas y experiencias orgánicas completas en una manera compatible con el tránsito rápido y simultáneo en la red.

A manera de comentario a la relación brevedad- tecnología y al prospecto de una presencia futura aún más ubicua y dominante tanto de la escritura como de la lectura breve, me parece útil citar aquí algunas reflexiones al respecto recogidas por el periodista español Antonio Fraguas Garrido en “[La filosofía del ‘pienso, luego ‘tuiteo’](#)” (2011):

El editor José Luis Gallero lleva dos décadas construyendo una historia del pensamiento fragmentario. Gallero constata desde hace 10 años (justo cuando eclosionó Internet) un interés creciente por parte del público y apunta las causas: “Hay un renacimiento, porque el aforismo es un híbrido de filosofía, poesía y pensamiento moral. Eso permite al lector acceder por diferentes ángulos: algo valioso para orientarse en estos tiempos oscuros y acelerados”. Ramón Andrés [escritor y musicólogo español] coincide con Gallero: “En este mundo de velocidad, en que pocas personas se detienen a leer una obra extensa, es donde un aforismo sirve como destilación de muchas cosas”. El matiz a estas razones lo sugiere Andrés Neuman [escritor argentino nacionalizado español]: “Las *microformas* obligan a detenerse al lector que va con prisa. Un texto breve ha de leerse lentamente. Los microrrelatos y los aforismos son géneros lentos.” (n. pag.).

Gallero, Andrés y Neuman, defensores de aforismos y de las microformas en general, representan a aquellos artistas que creen en las posibilidades del *menos es más* y que, además, le auguran un buen futuro al pensamiento sucinto. Y sí, hay un resurgimiento del aforismo, varios de ellos se ven a menudo en los *posts* de distintos usuarios en medios como *Facebook* y *Twitter*. Habría que examinar esas muestras con cuidado y ver qué tanto representan ese “renacimiento... de filosofía, poesía y pensamiento moral” del cual Gallero se pronuncia. O, por el contrario, ver qué tanto este resurgir aforístico tiene que ver con un caso de fórmulas listas para poder regurgitar, a la manera de clichés. Un examen que, entre otros aspectos, habría de iluminar que, como en otras épocas y latitudes que hicieron espacio para la delicadeza y profundidad del haiku

y el humor, a menudo, irreverente del *haikai*; para la sobriedad de las máximas y el humor e ingenio de las facecias¹⁰⁷, la nuestra también admite lo sobrio y lo lúdico o irreverente.

Por otro lado, la escritura aforística que Gallero y Andrés celebran nos acerca más al vaticinio de Manuel del Cabral en *Los relámpagos lentos* (1966):

El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola, y, si la evolución no se detiene –que lo dudo–, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es, inevitablemente, el aforismo. Porque el hombre de mañana –casi dentro de algunas horas–, será un hombre de mentalidad de telegrama; el suceso y las palabras terminaron su destino, solo el olfato, el gesto y el aparente silencio serán los dueños del próximo esperanto. (7)

Las décadas inmediatas a la nuestra nos han de demostrar el verdadero alcance de este “hombre de mentalidad de telegrama”. Para observadores como Carr ese hombre ya estaría entre nosotros hoy en día, sujeto inquieto y siempre saltando de brevedad a brevedad con poca paciencia frente a elaboraciones largas. Sin duda, la *mentalidad de telegrama* no tiene por qué ser sinónimo de incapacidad o impaciencia. La brevedad es capaz de condensar todo tipo de paradigmas, pero no simplificándolos, es decir prescindiendo de información vital¹⁰⁸, sino concentrando información en estructuras fractales, es decir estructuras en las que el todo es susceptible a estar contenido en sus partes. De esta manera, el ser humano del futuro con mentalidad de telegrama es aquel capaz de (de)codificar información interactuando con fractales, en un proceso que busca la expansión de lo menos a más, un proceso que en nanotecnología se conoce como el *bottom-up approach*, es decir la (re)construcción de sistemas desde lo mínimo para dar lugar a sistemas más complejos.

En este punto creo que es necesario recalcar que la nuestra no debe verse exclusivamente como una época de la brevedad ya que, como en otros momentos históricos, formatos extensos y

¹⁰⁷ Facecia: “Breve cuento o anécdota, de inspiración bufonesca o burlesca, en el que se ridiculizan individuos o caracteres o se procura entretener a través de recursos expresivos deformadores... En música equivale a una especie de ópera bufa usada antiguamente en Italia” (Macías Zuluaga y Velásquez Velásquez 233).

¹⁰⁸ Pienso aquí, a manera de ejemplo de *simplificación*, en la versión simple de Wikipedia en inglés (“Simple English Wikipedia”) que provee información redactada en base a estructuras y vocabulario básico.

breves coexisten. Por eso Zavala hace bien en resaltar que la microficción *puede* ser “la escritura más característica”, *no la única*, “del tercer milenio”. Ya lo comentábamos algunas páginas atrás a propósito de los *best sellers*; frente al todo el interés que suscitan microrrelatos y otras formas mínimas, hoy en día se sigue consumiendo mayoritariamente obras extensas. Pareciera que cuando queremos ser entretenidos, y sobre todo, cuando pagamos por ello, largometrajes o novelas son los formatos que más se buscan. Contradiendo lo anterior se puede citar el caso de iniciativas como “Microteatro por dinero” (vigente en España desde 2009 y con réplicas semejantes en países como Argentina y México), que presentan obras teatrales mínimas de menos de 15 minutos. Habrá que prestar atención a la evolución de éste y otros fenómenos sociales para diagnosticar en mayor detalle el alcance de este augurio de nuevos hábitos de consumo de lo breve.

Finalmente, más allá del entretenimiento y la red, es importante destacar la brevedad escritural propia de la microficción, y la microtextualidad en general, es un fenómeno que presenta innegables virtudes pedagógicas en los más variados contextos educativos, desde las escuelas iniciales a programas de posgrado universitarios. En efecto, las formas mínimas posibilitan la exposición a distintos modelos o paradigmas en una sola sesión o clase. A esto hay que agregarle el interés que suscita la brevedad en los estudiantes, fenómeno que se percibiría como forma novedosa y/o entretenida, una percepción fácilmente vinculable a sus experiencias con la brevedad escritural y de otros tipos en la red. En *La minificción en español y en inglés* (2011) Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo han compilado una variedad de artículos que exploran, entre otros, las ventajas pedagógicas del uso del microficción en las clases. Imaginamos que esfuerzos similares¹⁰⁹ seguirán siendo más continuos en el futuro próximo y,

¹⁰⁹ Sé de un ejemplo anterior a aquellos compilados por Tomassini y Maris Colombo: *La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales: una experiencia de aprendizaje en el aula para la construcción de*

quizá, más allá también. Hasta aquí el microrrelato, es hora de atender al micrometraje, uno de los más recientes paradigmas de la microtextualidad audiovisual.

CAPÍTULO III

EL MICROMETRAJE

El micrometraje: Panorama introductorio

La discusión del microrrelato en el capítulo anterior se centró en las distintas prácticas escriturales, tendencias y comportamientos de tres entes culturales distintos: el *homo literalis*, el *homo tipograficus* y el *homo interneticus*¹¹⁰. En el análisis del micrometraje, en cambio, nos hemos de centrar en la figura del *homo interneticus*. Éste último nos sitúa en un paradigma distinto al del *homo telespectador*¹¹¹ que no puede desconectarse de su televisor, según la articulación del sociólogo y antropólogo francés Jean Cazeneuve en la década de 1970. Efectivamente, del *homo telespectador* sedentario, que pasa horas frente al televisor en su espacio personal, hemos pasado al *homo interneticus* inquieto que vive rodeado de pantallas que integran televisión, cine y radio en un solo medio disponible tanto en esferas privadas como públicas. Es en este segundo escenario que surge el micrometraje.

Como el microrrelato, el micrometraje es una rearticulación contemporánea de lo breve que ejemplifica el interés humano por una comunicación marcada por rasgos como la esencialidad y lo inmediato. En el campo del cine, el micrometraje es para aquel lo que el microrrelato a la literatura. Ambas formas breves constituyen microrrelatos que se oponen o distancian a los grandes relatos de todo tipo. También como el microrrelato, el micrometraje es otra forma que ejemplifica muy bien una serie de estilos y tendencias bastante recurrentes hoy en

¹¹⁰ En “[The mentality of Homo interneticus: Some Ongian postulates](#)” (2004) Michael H. Goldhaber considera cuatro homínidos distintos: *homo oralis*, *homo literalis*, *homo tipograficus* y el *homo interneticus*. Cada uno de ellos exhibe mentalidades que resultan de la influencia de cuatro procesos culturales clave: la oralidad, la capacidad de leer y escribir, la comunicación a través de medios impresos y el actual desarrollo de Internet.

¹¹¹ *L'Homme téléspectateur* (1974) Jean Cazeneuve.

día. Al respecto, en “Del *videoclip* a las trayectorias del audiovisual neobarroco” (2010), José Luis Sánchez Noriega repasa de manera sucinta algunas de las marcas posmodernas, aplicables también a ambas microformas:

[E]l mestizaje y la bastardía, el palimpsesto y el pastiche, la recuperación irónica de elementos clásicos, el ocaso de los grandes relatos en beneficio del eclecticismo y el pensamiento débil, la incredulidad festiva, el primado de lo lúdico eclipsando lo ético, el cuestionamiento de la jerarquía estética, la seducción y el cultivo de lo placentero por encima de la racionalidad o la coherencia del discurso, etc. (320)

Así pues, el rechazo a los grandes relatos, y el interés resultante por el fragmento y estructuras fractales; la influencia de los medios de comunicación en la producción de arte, con su consabido eclecticismo de formas alta y baja de cultura; todos estos y otros más, como veremos, son fenómenos a considerar en el análisis del micrometrage.

En el artículo antes referido, Sánchez Noriega destaca también al microcine como una forma que se distancia del cine tradicional, insertándose así en la tradición de “disidentes del cine narrativo y figurativo” para alcanzar una “expresividad, más próxima a las artes plásticas que a la herencia literaria” (323). Esta voluntad de innovación explica por qué, como el microrrelato, el micrometrage se ha llegado a consolidar como una forma sinónimo con lo divergente y lo experimental. En efecto, la producción y recepción de microtextos fílmicos y literarios coincide en varios aspectos clave lo que permite establecer una serie de paralelos y contrastes al analizar sus discursos y estrategias comunicativas. Así, al igual que estudiosos como María Jesús Orozco Vera y Lauro Zavala, me suscribo a la extrapolación de distintos conceptos y principios teóricos del microrrelato al estudio del micrometrage.

Comparada a la del microrrelato, la tradición del micrometrage es más reciente y quizá un poco menos extendida en el mundo castellanoparlante. Y sin embargo, como atestiguan su profusión en la red y los diferentes eventos que lo difunden, el micrometrage goza de una

manifiesta popularidad en el ámbito geográfico de nuestra lengua. Aun así, como bien observan Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo, en “El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria” (2010), “a pesar de esta proliferación audiovisual, existe una descompensación entre los objetos de estudio y los propios estudios desde el cotejo cuantitativo” (1). En efecto, cualquier pesquisa bibliográfica ha de demostrar el reducido número de estudios académicos que se ocupan del micrometrage. El rezago de los estudios audiovisuales es tal que Guarinos y Gordillo aseveran que “mientras en literatura se est[á] investigando ya la evolución del cuento clásico al moderno, posmoderno e hipertextual, en comunicación audiovisual [recién] est[a]mos entrando en el análisis de la forma corta en general” (2). Efectivamente, frente a la amplia cantidad de estudios sobre el cuento y otros géneros literarios breves, las investigaciones sobre cortometrajes son bastante escasas¹¹², y en mucha mayor medida lo son aquellas se ocupan del micrometrage.

Por otro lado, en cuanto la articulación del microcine constituye un fenómeno cultural reciente, aquellos que lo estudian recurren a distintas disciplinas buscando contribuir a la articulación de una teoría del objeto de estudio. En ese sentido, como nos lo recuerda Lauro Zavala, en “La minificción audiovisual: Hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción” (2008), se repite con el microcine lo que en su momento ocurrió con el nacimiento del cine; es decir la configuración de un campo de estudio dedicado que se forma recurriendo al instrumental analítico de otras disciplinas. De ahí los diálogos que se establecen en este capítulo con campos como la fotografía, el teatro, la música o la literatura. Por ello, y haciendo eco nuevamente a las reflexiones de Zavala, no se debe perder de vista el hecho de que el andamiaje

¹¹² Sobre el interés de la crítica en el cortometraje, Guarinos y Gordillo aciertan también al observar que, en el campo de lo audiovisual, “lo más abundante [es] la publicación de historia de los cortos” (1). De acuerdo a mi investigación sobre el tema, cinco años más tarde, la observación de las investigadoras sigue siendo válida tanto para la crítica en castellano como la angloparlante.

teórico en la microficción escritural está lo suficientemente avanzado como para aplicar algunos de sus principios teóricos y modelos de análisis al estudio del microcine. Esto, empero, no significa que se ha de ignorar una serie de aspectos con respecto a las formas breves y microformas audiovisuales delineados más allá de la esfera de la teoría microliteraria. Y sin embargo, en cuanto los estudios de microcine y/o micrometrage son todavía escasos, he de dialogar con un grupo mucho más reducido de teóricos que aquel considerado para el microrrelato. Entre los nombres más recurrentes se observará el del investigador español José Luis Sánchez Noriega, uno de los primeros en publicar estudios sobre el microcine en el mundo de habla hispana; los de Virginia Guarinos y María Jesús Orozco Vera, también desde España; así como el del mexicano Lauro Zavala. Con el preámbulo necesario, veamos entonces lo que se ha propuesto en torno a la evolución, terminología y conceptualización de lo que en este trabajo denominamos micrometrage.

Evolución

Estudiosos como María Jesús Orozco Vera y José Luis Sánchez Noriega rastrean el origen del micrometrage hasta el cortometraje para declararlo una forma derivada de éste. En “El microrrelato audiovisual”, Guarinos y Gordillo avalan esta posición, pero, haciendo eco de propuestas en el campo de la literatura, resaltan también la independencia genérica de la microforma audiovisual: “De la misma manera que un cuento no es un hijo menor, sino un proyecto narrativo en sí mismo, el micrometrage también lo es y posee sus fines y su construcción deliberada, como afirma Lagmanovich” (2). Orozco Vera, en concreto, opina que el microcine es una forma de simplificación extrema del cortometraje que se inicia en este nuevo milenio. Desde “Del *videoclip*”, Sánchez Noriega, en cambio, postula que el microcine puede ser

entendido como parte del fenómeno que se inicia en la década de 1960, época en la que formas experimentales intentan ir más allá del cine clásico.

Es importante indicar que aunque Sánchez Noriega vincula al microcine con el cortometraje, encuentra que el micrometraje está más emparentado con el spot o el videoclip (video musical) con los que tiene en común la extrema brevedad, el deseo de captar la atención de manera inmediata así como el uso del humor y la sorpresa. Afirmando también que “las rupturas que se inician con el videoclip a finales de los sesenta y que, desde la fragmentación e hibridación que este formato implanta, adquieren un desarrollo notable con el cine posmoderno y la revolución digital en las dos décadas siguientes” (319). Mientras que sobre el vínculo entre el videoclip y el microcine, Sánchez Noriega asevera que el primero funciona como precursor del segundo por sus quiebres espaciotemporales y porque es el videoclip el que inaugura un tipo de relato audiovisual en el que la clásica secuencia planteamiento-nudo-desenlace es alterada y la resolución de conflictos pierde el sentido (333).

Para Sánchez Noriega, entonces, el microcine sigue la pauta de fragmentación e hibridación inaugurada por el videoclip, forma audiovisual heredera de las tendencias exploratorias de las vanguardias de inicios del siglo XX, pero que va tomando su forma definitiva en *la época hipermoderna del cine*¹¹³ que se inicia en la década de 1980, según la visión conjunta del filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky y del especialista en cine Jean Serroy. Como se desprende del análisis de Sánchez Noriega, el videoclip debe ser reconocido como precedente fundamental, un verdadero paradigma de post-cine, del cine fragmentado que se puede consumir en la actualidad desde distintos formatos, pantallas y formas de ver. Como el videoclip, el micrometraje se emplaza también en la categoría de “disidentes del cine narrativo y

¹¹³ La cuarta época del cine como explican Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Publicada originalmente en el año 2007 bajo el título *L'Écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*.

figurativo”, exhibiendo una estética más próxima a la de formas como el collage, la música, el cómic, o la fotografía, antes que a la tradición literaria de la que parte el cine tradicional (323). Esta naturaleza ecléctica, inaugurada por el videoclip y continuada por formas como el micrometraje, enfatiza la complejidad de lo audiovisual frente a lo escritural, expresión esta última que, aunque logra practicarse desde variadas estéticas, suele ser monomedial, aun incluso cuando cambia de soporte (del papel a la pantalla, como suele ser el caso), como vimos en nuestra discusión del microrrelato en la red. A propósito del microrrelato, y para referirnos a otros aspecto en la relación videoclip-micrometraje, es imprescindible también resaltar al micrometraje como heredero de una tradición en el dominio de lo audiovisual que, para Sánchez Noriega, inaugura el videoclip como

[U]n tipo de relato descoyuntado, una narración donde la causalidad, la secuencia planteamiento-nudo-desenlace, la progresión dramática, los personajes definidos o la resolución de los conflictos han perdido completamente el sentido. Incluso se puede llegar a plantear si hay una narración o esas piezas audiovisuales están más allá del relato. (333)

En efecto, microrrelato y micrometraje son formas que suelen cuestionar los límites de la narración al punto que nos enfrentan directamente a categorías tan fundamentales como la narratividad. Este es un aspecto fundamental que retomamos al discutir los rasgos del micrometraje.

En “Del *videoclip*”, Sánchez Noriega rescata también las similitudes que existen entre el microcine actual y los breves *cortometrajes* realizados a finales del siglo XIX e inicios del XX. Dichas semejanzas incluirían el interés por la experimentación y lo lúdico, así como su obvia corta duración. Visto así, explica Sánchez Noriega, el microcine representaría el segundo nacimiento del cine. Estamos de acuerdo con el investigador español de que la brevedad del micrometraje remite invariablemente a la génesis misma del cine. Pero precisaríamos además

que, de hecho, el cine nació como micrometrage. Piénsese, por ejemplo, en el célebre *Fred Ott's Sneeze* (1894), también conocido en inglés como *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze*, de tan solo cinco segundos, o en las películas de Louis Lumière, todas ellas de menos de un minuto. Como bien nos recuerdan David Irving y Peter Rea, los primeros filmes fueron necesariamente cortos, así el kinetoscopio de Edison estaba limitado a proyectar los pocos segundos de imagen que se podían capturar en las películas de celuloide que se producían a finales del siglo XIX (337).

La brevedad en el primer micrometrage, entonces, está invariablemente relacionada a una sujeción a las limitaciones tecnológicas de la época. La brevedad en las formas cinematográficas actuales, en cambio, ha de ser explicada de distinta manera. Hoy, el micrometrage se constituye en otro de los microrrelatos que refleja el espíritu anti-épico (en su rechazo a lo extenso y a lo totalizador), fractal y fragmentario, de los creadores y realizadores actuales. Asimismo, el micrometrage debe verse también como una reconfiguración contemporánea del milenario deseo o placer de crear en breve. Veamos a continuación algunas de las distintas opiniones articuladas en torno a la nomenclatura y conceptualización del micrometrage.

Terminología y conceptualización

Mi posición frente al micrometrage pasa por situarlo en el siguiente continuum: largometraje-mediometraje¹¹⁴-cortometraje¹¹⁵-micrometrage-nanometraje. Así, antes que cine corto (categoría que incluye también al cortometraje), se debe hablar de cine breve o, mejor, microcine como la categoría que engloba al micrometrage, un género con una serie de peculiaridades que lo

¹¹⁴ Formato celebrado en eventos como en el Festival internacional de micrometrages *La cabina*, activo en Valencia, España, desde 2008 y abiertos para películas que duran entre 30 y 60 minutos.

¹¹⁵ La percepción actual de lo que constituye un cortometraje varía bastante. Por ejemplo, según las bases para el año 2014, en Argentina, el Festival internacional de cine de Mar del Plata establece un límite de 15 minutos; en España, el Festival de cine de Zaragoza; 30 minutos; mientras que en Estados Unidos, para la Academia de artes y ciencias cinematográficas el tiempo máximo es 40 minutos.

distingue del cortometraje. Más allá del cortometraje, entonces, el micrometraje se sitúa junto a otras formas como el videoclip, el tráiler, el *teaser*, el spot publicitario, el micro boletín de noticias¹¹⁶ y el video casero breve, todos ejemplos de microtextualidad audiovisual. Común a todas estas formas es una duración que suele mantenerse bajo el umbral de los tres minutos. Sin olvidar que existen varias tendencias que no sobrepasan el minuto, como el nanometraje. Nanometraje es un término bastante difundido en Chile (usado en festivales en México también y recogido en España por investigadores como Guarinos y Gordillo), vinculado a *Nanometrajes*, un concurso que premia a micrometrajes de 30 segundos de duración que se viene realizando en dicho país desde el año 2004. En este trabajo uso la denominación *micrometraje* para designar a los relatos audiovisuales que se mantienen bajo la marca de los tres minutos. Para aquellos de 30 segundos o menos, uso alternativamente *nanometraje* y *micrometraje*.

En una de sus primeras menciones en castellano, allá por el año 1980, “micrometraje” es el vocablo que se utiliza en la revista cultural cubana *Bohemia*¹¹⁷ para designar, en efecto, un filme breve de 50 segundos: *Отелло-67* (*Otelo 67*). Micrometraje animado que el cineasta ruso Fyodor Khitruk (reconocido por sus varios cortometrajes animados) realizó específicamente para la Exposición Universal de 1967 en Montreal. Rastreando también al término, en “El microrrelato audiovisual”, Guarinos y Gordillo notan, aunque sin mayores detalles, que “el término micrometraje” es “[a]l parecer de origen francés” (4). En cuanto a su definición, lo piensan como “un corto no superior a tres minutos” (4) y, sobre todo, una forma autónoma que no debe verse como “un hijo menor” del largometraje (2). Mientras que, en “Del *videoclip*”,

¹¹⁶ Un formato no muy extendido en castellano, pero que se practica en *Noticias en 1 minuto* de *BBC Mundo*, adaptado del *One-minute World News* en la versión inglesa de la *BBC*. Otros casos en la tradición angloparlante incluyen el programa australiano *The Roast* (2011-2014) con noticias satíricas de un minuto y *Kid's Beat* (1983-1990), un programa estadounidense, transmitido por la cadena *tbs*, que mostraba noticias de un minuto para niños y preadolescentes.

¹¹⁷ Según se puede leer en el artículo titulado “Un gran artista”, firmado por “R.S.”, incluido en la página 96 de la edición publicada el 28 de marzo de 1980 (año 72, número 13).

Sánchez Noriega propone una definición más técnica para lo que él denomina el “cine comprimido”:

Se conoce como *cine comprimido* a esas obras mínimas que se cuelgan de páginas de internet llamadas videominutos, minipelículas, diminutos, micropelículas o cibercinema. Surge entre aficionados provistos de cámaras de vídeo analógico o digitales de carácter doméstico y semiprofesional que participan de concursos que ponen como requisitos el reducido formato de baja resolución, la breve duración (entre 90 segundos y tres minutos y medio, aunque los de tipo publicitario exigen 20-40 segundos) y su peso o tamaño de archivo (hasta 3,5 Mb, aunque con el crecimiento de la banda ancha se ha ampliado este límite). (334-335)

Por su parte, en “Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine” (2010), María Jesús Orozco Vera, aunque no nos deja una definición sobre microcine, recoge terminología de Sánchez Noriega como *cine comprimido* y *cine relámpago* para designar a las categorías de lo que ella llama –recordándonos expresiones en inglés como *short short story* o *short shorts*– “minicortometrajes” o “breves cortometrajes” (348). Este pequeño recorrido sobre las propuestas de los estudiosos mencionados revela que, al igual que con el microrrelato, existen denominaciones paralelas a lo que vengo llamando micrometraje. Términos como minipelículas, micropelículas, o minimetrajes¹¹⁸, entonces, funcionan de manera intercambiable. En cuanto a cibercinema o cine comprimido, este término constituye en realidad un hiperónimo en cuanto engloba a formas como el tráiler, el *teaser*, o el micrometraje.

Finalmente, se debe destacar que, en virtud de una serie de fenómenos similares, algunos investigadores han empezado a acercarse al estudio del micrometraje aplicando principios y conceptos articulados en el análisis de la microficción literaria. Así, por ejemplo, en “Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década” (2011), Orozco Vera

¹¹⁸ Otro término, aunque de menor difusión, es el de “cineminuto”, usado por el *Festival metropolitano de cineminuto y nanometraje*, activo en México desde el año 2012.

enfatisa las relaciones que existen entre micrometraje y microrrelato (y microteatro¹¹⁹). Como explica la investigadora, estos géneros “comparten prácticamente las mismas inquietudes temáticas y asumen algunas claves estructurales, técnicas y estilísticas [similares]” (214), las cuales incluyen aspectos como la densidad semántica, la importancia y sugerencia de los títulos, el uso del humor y la economía de medios. Como se verá en la siguiente sección, al discutir los rasgos del micrometraje, y el resto del capítulo, las comparaciones y contrastes entre estas dos formas de la microficción y microtextualidad será una constante.

Rasgos del micrometraje

Distintos críticos han propuesto una serie de características esenciales para el micrometraje. A continuación las agrupo en relación a la clasificación que David Roas adopta en “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”¹²⁰ (2010), donde lista una serie de rasgos atendiendo a cuestiones discursivas, formales, temáticas y pragmáticas. A manera de aclaración, un hecho a recordar durante esta sección es que, debido al estrecho vínculo que existe entre el micrometraje y la red, antes que espectador, el del micrometraje es un internauta.

Rasgos discursivos

En su análisis del microrrelato, Roas lista la hiperbrevedad, fragmentariedad, hibridez genérica, narratividad, concisión e intensidad expresiva. Todos rasgos pertinentes al micrometraje, aun si algunos estudiosos se pronuncian sobre estos de forma negativa. Como en toda microforma, la hiperbrevedad es la característica más obvia y la responsable de una serie de fenómenos que se derivan de ésta. Por su parte, la fragmentariedad, entendida como el énfasis en la experiencia de

¹¹⁹ Una obra en la que se puede explorar las tendencias en el campo del microteatro es *60 obras de 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces: 1 hora* (2006), recopilación realizada por la Escuela superior de arte dramático de Sevilla en ocasión del Día mundial del teatro. Otros casos, referidos en el capítulo anterior, son el de “Microteatro por dinero” en España, con funciones que duran un máximo de 15 minutos, y el de Microteatro Miami, en Estados Unidos, donde se representan obras en funciones que oscilan entre 10 y 15 minutos.

¹²⁰ Artículo inaugural en *Poéticas del microrrelato* (2010). Versión más reciente de “El microrrelato y la teoría de los géneros” incluida en *La era de la brevedad* (2008).

historias antes que en *una Historia* totalizadora, es también una constante en el microrrelato audiovisual interesado en representar visiones anti-sistematizadoras de la realidad. Por otro lado, así como el microrrelato es una forma proteica que asume una amplia gama de registros en su discursividad, así también el micrometrage recurre a los medios del cómic, el videoclip, la fotografía, el collage, entre otros, constituyéndose en una forma híbrida.

En cuanto a la narratividad, nuevamente, como con el microrrelato, este es un rasgo que es constantemente puesto bajo la lupa por las tendencias experimentales del micrometrage. Así, aunque muchos micrometrages ‘cumplen’ con contarnos una historia a la manera del cine más tradicional (introducción, nudo, desenlace, aun si se subvierte ese orden o si se eliden algunas de esas etapas), en algunos casos la narración puede ser difusa o carecer de mayor tensión (reclamo común al microrrelato). En otras ocasiones, como ya vimos líneas más atrás con Sánchez Noriega, el micrometrage incluso no ofrecería relato alguno, poniéndose así en relación directa con el videoclip, “un formato sustancialmente antinarrativo” (328), como recalca el investigador español en “Del *videoclip*”. En relación a esta supuesta ausencia de narratividad, en “El microrrelato audiovisual”, al considerar la relación entre hiperbrevedad y narratividad, Guarinos y Gordillo destacan la “diégesis única” del micrometrage, fenómeno que puede ocurrir bajo dos modalidades: (a) como secuencia única con pocas escenas o (b) como secuencia con una única escena, la cual sería más común en el nanometraje. Siguiendo a las estudiosas, la concisión propia del nanometraje explicaría porque éste “plantea una situación y no un relato, un gag, como unidad mínima más de situación que de acción” (4-5). De lo anterior se desprende que, mientras menos secuencias y escenas ocurran en un micrometrage, más cerca estaremos de obras que destacan situaciones antes que relatos. Aunque no un gag, ni tampoco un nanometraje, *Pintura de huellas* (2007), del chileno Rafael Guendelman, es un ejemplo de un micrometrage

que parece contentarse con presentarnos una situación antes que un relato. En todo caso, este micrometraje de un minuto de duración se construye como un relato sin mayores tensiones. En él, sus mudos protagonistas, transeúntes captados desde una toma en cenital, se limitan a hacer justamente lo anunciado en el título del micrometraje: pintar el suelo de una plaza pública con las huellas de colores que sus pisadas van dejando.

Por otro lado, Sánchez Noriega observa, esta vez desde el influyente “Películas a golpe de ratón. Una exploración sobre el cine comprimido en la Red” (2005), el grado de subjetividad en micrometrajes en los que “prima la expresión –emotiva, no ideológica– por encima de la narración de una historia” (6). Efectivamente, como veremos en mayor detalle al analizar distintos tipos de micrometraje, el sometimiento de la narratividad a la anécdota o la evocación íntima es una de las tendencias más comunes en la microficción audiovisual actual. En relación a lo anterior, en “Relato digital. Regreso al cine de atracciones” (2007), Ángel Quintana reflexiona sobre el cine experimental y concluye que “[a]ctualmente, los productos son presentados como mundos y no como historias, y están considerados acontecimientos audiovisuales y no obras” (151). De manera similar, Guarinos y Gordillo, en el artículo que venimos citando de ambas autoras, observan que en los micrometrajes que se sitúan más allá del relato (en este trabajo identificados como micrometrajes situacionales) ocurre una enunciación en la que prima el *showing* sobre el *telling* (5); es decir la expresión o la (re)presentación de una situación antes que la narración convencional. Estos experimentos narrativos o relatos de *showing* sin *telling* no son exclusivos al campo de lo audiovisual ya que ocurren también en la literatura. Con la gran salvedad de que, mientras la restricción a un solo modo de enunciación explicaría la el mayor grado de incertidumbre y/o incomprensión de algunos (micro)relatos escritos, la naturaleza

plurimodal del micrometraje permitiría sostener un relato más allá del diálogo oral, apoyándose en medios como la imagen o el sonido.

En estrecha relación con el tema de la hiperbrevedad y la narratividad, la concisión es otro rasgo a remarcar en el micrometraje. Al respecto, Guarinos y Gordillo destacan la “inmediatez de lo narrado” es decir la rapidez de la narración (3). Sin embargo, es necesario notar que la rapidez del discurso que las investigadoras tienen en mente sería distinta a una aceleración estricta en la reproducción audiovisual. Por ello, la *inmediatez de lo narrado* en el micrometraje se opone a la *estética de la velocidad* que Lipovetsky y Serroy conciben como la presentación acelerada de momentos, marca que impregna los discursos de “[m]uchos cineastas [que] proceden... del videoclip, la publicidad, la televisión, el videojuego: formas de expresión en las que está prohibida la lentitud” (79). Esto no significa que los micrometrajes sean ajenos a dicha estética de la velocidad. Como ejemplo de lo anterior se puede ver *Mamushka* (2011), del chileno Mauricio Morales, una *mise en scène* metacinemática que literalmente gira sobre sí misma para repetirse tres veces en en 30 segundos. Aun así, mucho más prevalente, y me remito otra vez a Guarinos y Gordillo, es la “rapidez... que obliga a la esencialidad, a la lógica de la condensación temporal y a la selección expresiva y estructural” (3). Es decir, la sensación de rapidez percibida durante la visualización de un micrometraje ocurriría por su duración exigua y no por una supuesta discursividad acelerada.

Antes que acelerado, entonces, el discurso del micrometraje suele tornarse *esencial*, *selectivo* y minimalista. El minimalismo verbal funciona así como un elemento que maximiza el rol de lo visual. Por ello, es bastante común que en el micrometraje “la imagen visual se ve[a] cargada de sugerencia” (4), como observan Guarinos y Gordillo. Por otro lado, el minimalismo verbal en el micrometraje, a menudo, da cabida a la ausencia de toda expresión oral, y por ello

asistimos a obras bastante breves en las que “la imagen-sensación derrota a la imagen-intelección” (Lipovetsky y Serroy 104); es decir dejamos de seguir o enfocarnos en un planteamiento narrativo para ser testigos de una situación, es decir la exploración de o dilación en un momento. Ahora bien, aun cuando la ausencia de diálogo oral es bastante recurrente en el micrometraje, no se debe pensar en un dominio del silencio. Con respecto a este punto es útil recurrir a “Películas” de Sánchez Noriega, donde nos recuerda sobre “la importancia del sonido, sus posibilidades expresivas y su capacidad para sumergir al espectador en un relato audiovisual; incluso cuando su apuesta es una renuncia al diálogo oral” (3). En efecto, lo mismo que en el cine más tradicional, el micrometraje no es ajeno a la dependencia del elemento sonoro que busca (re)crear y condicionar lecturas y significados a través del ubicuo (y a menudo poco sutil) acompañamiento sonoro o musical. Estas observaciones son aparentes, por ejemplo, en micrometrajes como *La entrega* (2007), de los chilenos Eduardo Segovia y José Vicente Fernández, donde, ante la ausencia del diálogo hablado de los actores, son los graznidos destemplados de aves, el viento soplando y las campanadas las que llevan la historia, a la manera de películas como *Érase una vez en el Oeste*¹²¹ (1968) y otras del género *western*.

En cuanto a la intensidad expresiva en el micrometraje, este es un rasgo que debe ser analizado en vínculo estrecho con la hiperbrevedad y la concisión que le son propias. Efectivamente, con historias que suelen favorecer la situación o el *showing* frente al *telling*, con historias dispuestas a dejar de lado el diálogo hablado en privilegio de la imagen, el análisis de la intensidad expresiva en el micrometraje, a menudo, pasa por examinar su *ausencia*. Esta ausencia suele ser recurrente en micrometrajes intimistas como *Un minuto que empieza* (2011), de los españoles Maku López y Pedro Pons quienes (re)crean (y *se recrean* con), durante un minuto, la salida del sol; *Tactilidad* (2015), del español Manel Angrill Ayala, relato que se

¹²¹ *C'era una volta il West*, dirigida por Sergio Leone, una de las referencias obligadas del *spaghetti western*.

entretiene con la interacción de una niña con la pantalla de un televisor; *Pausa* (2004), del chileno Filip Carrasco Haman, el extraño y brevísimo encuentro entre dos seres que se (des)conocen; *Caracol* (2014), del mexicano Alejandro Ramírez Collado, la incierta historia de una experiencia urbana que se revela cansina y agobiante; o *Labios de arcilla* (2014), de la chilena Denisse Olave, un relato silente que fluctúa entre la prisa y la contemplación de un Pigmalión contemporáneo.

Cuando ocurre, la intensidad suele lograrse, nos recuerda Orozco Vera, en “Microteatro español y cine comprimido”, con finales impactantes que pueden ser humorosos o sino dramáticos, estos últimos buscando provocar la reflexión sobre distintas cuestiones sociales¹²² (220). Lo anterior es lo que se observa, por ejemplo, en *Overflow, a suicidal note* (2013), de la chilena Sara Malinarich, un micrometraje en el que la protagonista camina hacia lo que finalmente se nos revela como su autoinmolación en una pantalla que arde; y también en *Child’s play* (2014), de la española Lucy Salas, un instantánea de un momento de solaz en medio de un conflicto bélico. Asimismo, se debe resaltar que, como en el microrrelato, la intensidad del micrometraje está estrechamente vinculada al rol de lo elíptico, ya que éste, como señalan Guarinos y Gordillo, suele requerir de un espectador capaz de “imaginar la vida anterior y posterior al relato mostrado” (4).

Rasgos formales

Los rasgos formales más significativos del micrometraje incluyen la elipsis, la simpleza visual, temporalidad lineal, espacios y personajes esquemáticos, final sorpresivo así como el vínculo entre título e historia. En un cine en el que la representación de fenómenos se construye con escasos instantes, a menudo articulados alrededor de una única secuencia con pocas escenas o de una secuencia con una única escena, la elipsis, la simplicidad, el minimalismo y lo esquemático,

¹²² Esta es una cuestión que se amplía en el capítulo siguiente.

son poco menos que norma. Las ausencias u omisiones elípticas en la estructura de los micrometrajés es una necesidad comunicativa de primer orden en toda forma de microcine. Como destacábamos en el párrafo anterior, para Guarinos y Gordillo, la elipsis es fundamental en una forma que busca que su espectador recree el “delante y detrás de la historia que se muestra” (6).

De otro lado, la simpleza visual que resulta de dar prioridad o confiar en la mera reproducción de la imagen para relatar una historia (*picture-taking* antes que *storytelling*), es otro rasgo bastante obvio que se puede atribuir, en algunos casos, al carácter *amateur* o *aficionado* (según la expresión de Sánchez Noriega en “Películas”) de los realizadores de microcine. En efecto, esto es bastante obvio en micrometrajés como *NO siempre lento ES seguro* (2009), del chileno Rafael Valenzuela, micrometraje que retrata el arrollamiento de un caracol; *Micrometraje N° 1* (2007), del chileno Juan Pablo Arias, la historia de un sueño que tiene lugar dentro de otro; *Las tablas* (2014), del colectivo mexicano Roja Films, un relato cotidiano sobre cómo atormentar a un niño que está aprendiendo a multiplicar; *Dibujos extraños* (2014), de Juanma Rodríguez, la misteriosa y confusa historia de dos hermanos cuyas acciones parecen repetir lo que uno de ellos dibuja; *Paranoia* (2013), de la mexicana Mariel de Jesús, relato sobre la adicción a las drogas; *Londres* (2015), del español Álvaro Oliva de la Riva, la apretada narración de una experiencia amorosa; y *Cargas* (2015), del español Ángel Francisco González Valdés, microrrelato moralista sobre el castigo divino. En todos ellos abundan los espacios cotidianos y dominan los planos únicos, con encuadres bastante reducidos también, elaborando así una propuesta que facilita la lectura del mensaje. La contraparte a esta simpleza visual aficionada se observa en aquellos micrometrajés en los que se evidencia una mayor solvencia

con técnicas de grabación y/o edición. En este caso, es más fácil observar las escasas secuencias o escenas y planos únicos como una cuidadosa estrategia minimalista en la puesta en escena.

Por otra parte, recursos tan comunes en el cine actual como el *flashback* o el *flash forward* resultan más bien inusuales¹²³ en la temporalidad “lineal y proyectiva” del micrometraje, como remarcan Guarinos y Gordillo en “El microrrelato audiovisual”. En efecto, como se ve en muchos micrometrajes y nanometrajes, la puesta en escena se destaca por un predominio de la sucesión antes que la simultaneidad. Esto es muy obvio en casos como el micrometraje *Sobre la hierba* (2007) de los chilenos Claudia González y Carlos Aravena, un micrometraje de un minuto de duración, que nos lleva de la introducción al final con una clara sensación de progresión sustentada en un plano secuencia que se abre con una toma en contrapicado que gira lo suficiente para dejarnos a ras del suelo. Micrometrajes como *Sobre la hierba* exhiben también “el tiempo escena o tiempo real” en el que se registran distintos sucesos, una tendencia dominante, pero no única, como bien observan Guarinos y Gordillo (5). A propósito del recorrido lineal en la gran mayoría de micrometrajes, estas estudiosas también destacan la recurrencia de relatos que inician *in medias res*. Efectivamente, como en los microrrelatos, es común que los micrometrajes inicien en medio de la acción; sin embargo, la proyección lineal y sucesiva sería más practicada en el micrometraje que en el microrrelato que inicia *in medias res*.

En cuanto al espacio, en “Películas”, Sánchez Noriega, destaca que el espacio dominante en el microrrelato suele ser el cotidiano. Además, como en el microrrelato, el espacio se ve subordinado a alguna vicisitud particular del personaje y por ello, en la ausencia de mayores marcas identificadoras, tiende a ser esquemático y genérico. Por su parte, Guarinos y Gordillo

¹²³ Aunque inusuales, el uso del *flashback* y el *flashforward* ciertamente no es algo impracticable en el microcine. En la sección dedicada a los *vines*, se comenta el uso de estas técnicas en micrometrajes de seis segundos de duración.

están de acuerdo en que “el espacio queda en un lugar vacío de importancia, quedando como espacios no construidos, limitándose a representar el lugar donde habita el personaje”. Sin embargo, observan que no se debe asumir que el espacio es siempre ignorado en el micrometrage ya que “el espacio en nano y micrometrages que están al límite de lo narrativo y dentro de la experimentalidad micropoética audiovisual” es “trabaja[do] con espacial interés” (5). Esto es evidente en micrometrages como *Sinfonía en rojo* (2014), realizado por el chileno Brian Cullen Espinoza, en el que protagonista es el espacio urbano y algunos de sus sonidos característicos; *Llanto* (2014), realizado en conjunto por Sara Malinarich (Chile), Maku López (España), Jorge Ruiz Abánades (España) y Manuel Terán (Chile), micrometrage donde la casa y la oficina son sitios usados para resaltar los desafíos de la maternidad; y también en *My own road movie* (2012), del mexicano Nemesio Chávez, en el que las constantes tomas en cenital a los pies del protagonista destacan su recorrido silente y circular.

Al igual que el espacio, los personajes en los micrometrages tienden a ser esquemáticos. De manera idéntica a los personajes de la microficción escrita, según lo resume David Roas en “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”, sus contrapartes cinemáticas se caracterizan por “su mínima caracterización psicológica, [por ser] raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos [y por su condición] de personajes-tipo” (14). Para Guarinos y Gordillo, estos personajes sin mayor dimensionalidad son resultado directo del minimalismo verbal que practican varios micrometrages. Según detallan las investigadoras, los personajes de micrometrages suelen limitarse a cumplir (a menudo, muy pocas) *acciones*, por lo que antes que roles se observa en ellos “esferas de acción”. Por todo esto predominaría el “estado y no [la] actuación” (5), es decir una presencia sin mayor performance o también podríamos decir un performance estacionario. Por su parte, en “Microteatro español y cine comprimido”, Orozco

Vera destaca que los personajes anónimos o en segundo plano explican la importancia que cobran animales y objetos, citando como ejemplos *Collar de moscas* (2002) de Bigas Luna; *El extraño* (2009) de Víctor Moreno; y *11/11* (2008) de Marisa Crespo y Moisés Romera (222). Y a los que podemos agregar otros como *Bouillabaisse* (2014), de los mexicanos Cedric Sánchez y David Barrios, micro animado con un pescado cocinero como protagonista; así como *Los pájaros 2* (2006), de Edu madera & Bennyto Gil; y *Referente* (2007), de las chilenas Camila González e Isidora Tupper, micrometrajés hitchcockianos que tienen a aves de protagonistas. Por último, en cuanto a la caracterización de personajes, es importante referirnos nuevamente a Guarinos y Gordillo quienes, como ya vimos, observan que la ausencia o minimalismo verbal influye en la creación de personajes. Dicho fenómeno, agregan las investigadoras, afecta a los narradores también quienes suelen ser casi siempre homodieéticos (un narrador que participa en la historia que cuenta), a menudo en monólogo y con voz en *off*, antes que heterodieéticos (narrador que no participa en los eventos que describe) (5). Aun así, se debe señalar que en la vertiente documental en este género breve se puede encontrar ejemplos de narradores heterodieéticos, tal es el caso de *Don Manuel* (2007) del chileno Rodrigo Lepe.

Como en otras formas mínimas, el final sorpresivo es un rasgo formal preponderante en el micrometraje. Así ocurre en los ya referidos *Sobre la hierba* (2007) y también en otros como *Asalto* (2013), del mexicano Armando Muñoz, que invierte la premisa del personaje salvador durante un atraco; *Lo hacemos* (2013), del colectivo mexicano Rayovisión, micro que juega con el doble sentido implícito en su título; *Legalmente* (2014), del colectivo mexicano Horizonte Veracruz, relato sobre la ferocidad de los deseos de venganza; *No me dejes* (2014), de la española Alicia Parreño Boyer, la historia de un joven que no está de visita en el cementerio; ‘vive’ ahí; y *Adiós Nassuomi* (2014), de los españoles Daniel Sánchez Pineda, Antonio Esquinas

Rodríguez y Héctor Melgares, relato que busca revelar la xenofobia latente en la sociedad. Es necesario notar, empero, que no todo final sorprendente funciona como un final cerrado. El final enigmático que sugiere o requiere de distintas interpretaciones es bastante recurrente. Al igual que en el microrrelato, este tipo de final invita a la relectura del texto, la cual, como bien observa Lauro Zavala en “La minificción audiovisual”, suele ser irónica (212).

Finalmente, consideremos la relación título-historia. El título es otro de los elementos a los que las microformas echan mano en su afán por facilitar la transmisión de un mensaje particular en la exigua temporalidad que le es propia. Según observan Guarinos y Gordillo, la importancia del título en el microcine reside en su función *contextualizadora* desde la cual éste se vuelve más que un mero paratexto ya que “su focalización encauza la intencionalidad y el sentido de lo que se va a ver” (4). Tal como lo veo, esta focalización ocurriría de manera más exitosa en aquellos micrometrajés en los que el título es revelado al final antes que, como acontece en la mayoría de ocasiones, al inicio del mismo. En caso contrario, al revelar el título en los primeros segundos del micro, o peor, justo antes que inicie (como es costumbre en la página web del concurso Nanometrajés), el efecto del título asumiría un rol paratextual, en su sentido más restrictivo, es decir como elemento periférico al texto. Y es que a diferencia del microrrelato literario, en especial aquellos que logran hacer coincidir la historia y el título en un mismo plano visual, el micrometraje practica una sucesión espaciotemporal que distanciaría demasiado el título del efecto final que persigue la historia. Por ello, repito, la focalización de la que hablan Guarinos y Gordillo funciona mejor en micrometrajés cuyos títulos son emplazados al final (o que, incluso, permanecen visibles durante todo el micrometraje, como suele suceder con aquellos en el sitio web de Notodofilmfest).

La funcionalidad del emplazamiento ‘final’ del título, se puede observar en micrometrajés como *Catalejo* (2007), de los chilenos Eduardo Segovia y José Vicente Fernández, o en *Con los ojos cerrados* (2012), del mexicano Luis Mariano García. En el primero, en una historia de corte fantástico, a la toma final en primer plano de un individuo, que resulta ser el mismo sujeto que lo observa, le sucede la aparición del título: “Catalejo”, creándose así una asociación clara de observación y/o vigilancia a través del mencionado aparato, además de un efecto de caja china en el que no solo se contienen dos, sino tres individuos, el observado, el observador y, el gran *voyeur*, el espectador. Por su parte, el caso mexicano, con elementos románticos y futuristas, presenta a una mujer y un hombre a punto de besarse, instante en el que se nos revela que todo es producto de una operación de realidad virtual. El protagonista entonces está ‘soñando’, como comúnmente se hace, *con los ojos cerrados*, justamente el texto que aparece al iniciarse los créditos del micrometrage.

Entre la tendencia a colocar el título al final o al inicio del cortometraje está la de micrometrajés que saben llevar la premisa del título desde el principio hasta el final¹²⁴ como es el caso de *Copyright* (2007), del chileno Cristián Navarro. En este micro, el relato se inicia con el sonido típico de un canal sin señal, seguido inmediatamente del clásico mensaje de advertencia antes de ver una película que nos recuerda sobre los derechos de propiedad. A partir de ahí, se inicia un recorrido en el que la cámara (y el protagonista) pasa por una serie de imágenes distorsionadas de distintas marcas comerciales (Sony, Coca Cola, Lápiz López¹²⁵, Levi’s, etc.) y que luego muestra, en primer plano, un letrero en el que se lee el nombre del lugar y su condición de marca registrada. En este punto la cámara hace un zoom hacia la imagen final de

¹²⁴ Otra variante, como hemos dicho en relación a los micrometrajés en Notodofilmfest, es la de mantener el título visible a lo largo de la visualización del micrometrage. Este punto se discute en detalle en la sección dedicada al micrometrage situacional.

¹²⁵ Cadena de librerías chilena.

Copyright: ©. En suma, por todo lo señalado en torno a la intercorrespondencia entre título e historia, se debe recordar que como la música en un melodrama, el título en el micrometraje suele buscar formar un todo indivisible con la historia narrada.

Rasgos temáticos

Las características temáticas más recurrentes en la composición de los micrometrajes incluyen la intertextualidad, la metaficción, la ironía y el humor. Según Roas, en el artículo que hemos venido refiriendo en esta sección, la intertextualidad en el microrrelato ha de ser “siempre entendida” como el “diálogo paródico” que se establece entre distintos textos (14) en el que relatos contemporáneos crean revisiones satíricas de otros anteriores (17). La alta recurrencia de la intertextualidad en clave satírica que Roas detecta en el micrometraje es un fenómeno que también ocurre en el micrometraje pero con suficientes excepciones para la referencia, la alusión o la autocita (uso la terminología de Thomas Sebeok), es decir tipos de intertextualidad que mantienen el sentido original de los textos invocados. A modo de ejemplo de lo anterior, podemos considerar aquí tres obras, las dos primeras de realizadores españoles. En primer lugar, *Un almuerzo desnudo* (2009), de Pablo Gallo, un micrometraje inspirado en *The Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs. Este micro referencia varios elementos de la obra del escritor estadounidense: la historia a partir de su título (el micro muestra el almuerzo de un ser desnudo, invisible más bien); distintos *momentos congelados* que incluyen un tenedor¹²⁶(las múltiples imágenes en 2D que se usan en la animación); hasta los varios momentos o viñetas desconectadas entre sí con los que Burroughs recrea su obra (representada en el micrometraje con una serie de hojas o recortes que se mezclan entre sí al azar). Por su parte, con *Los selfies al*

¹²⁶ En alusión, por un lado, a la famosa declaración de Burroughs: “NAKED Lunch –a frozen moment when everyone sees what is on the end of every fork” (42). Y también aludiendo al arte de la animación, especialmente el empleado en *Un almuerzo desnudo*; aquel que se realiza buscando simular el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas (vale decir usando la técnica de *stop motion*).

sol (2014), Rafael Fernández Ruiz propone un remake del largometraje español *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa. Como el filme en que se inspira, el micro de Fernández Ruiz se enfoca también en el drama del desempleo. Por último tenemos *La escena telefónica* (2014), del venezolano Luis Alejandro Medina Villarroel. El suyo es un remake de la famosa conversación telefónica entre el presidente de los Estados Unidos y el premier soviético en *Dr. Strangelove* (1964). En lo que funciona como un ejercicio audiovisual y un homenaje a una escena icónica en la tradición del cine, el micrometraje de Medina Villarroel reproduce fielmente (palabra por palabra y en inglés) la conversación que ocurre entre el presidente y el premier.

Por otro lado, acierta Sánchez Noriega en “Del *videoclip*” cuando observa que la intertextualidad o “multirreferencia” en el videoclip funciona también como estrategia para captar la atención del espectador ya que éste “encuentra gratificación en su destreza como receptor al reconocer el homenaje y la cita implícita” (326). La intertextualidad funciona de manera similar en el micrometraje, sin olvidar que la capacidad de aludir a distintos textos es un recurso imprescindible a la hora de proyectar mensajes en poco tiempo. En relación a la multirreferencialidad del micrometraje, se debe considerar también sus tendencias metaficcionales en las que, en algunas ocasiones se intersectan alusiones cinematográficas a obras populares o icónicas y referencias a distintos procesos en la realización fílmica. Ahí están el ya mencionado *Mamushka* y también *Statu Quo* (2007), de los chilenos Arturo Ibáñez y Ronnie Radonich, micrometrajés metacinemáticos que cuentan la historia de su propia realización. Otros cuatro casos incluyen *Loop* (2014), del mexicano Eric Silva Manjarrez, un micrometraje sin diálogo en el que la captura del fluir constante de engranajes de conexión continúa evoca el desplazamiento mecánico de un proyector cinematográfico; el antes mencionado *Pausa* (2004), un relato que contrasta el registro y visionado en cine y video; *MIM*,

del colectivo chileno Naranja Comunicaciones, micro que con la proyección de imágenes sucesivas se articula como un comentario que abarca las mecánicas del proceso cinematográfico; así como *Cortometraje ganador* (2012), un micrometraje de poco más de dos minutos de duración. En esta obra, el venezolano Luis Alejandro Medina Villarroel propone un caso paradigmático del filme que se presenta como relato de su propia producción, aspecto que se ilustra en la figura siguiente (nótese el subtítulo):



Fig. 13. Captura de pantalla del micrometraje *Cortometraje ganador* (2012) de Luis Alejandro Medina Villarroel. <http://www.notodofilmfest.com/ediciones/x/index.php?corto=31187#/Home/Ficha/31187/>

Cito además sus primeras líneas para destacar tanto la autorreferencia como el estilo del realizador venezolano:

Quiero que este cortometraje gane premios, muchos premios. Quiero que este cortometraje esté en muchos festivales, por eso es en blanco y negro. Por eso las personas que salen, no se sabe bien si son peatones comunes o actores. Por eso se escucha un pianito melancólico con una melodía que yo mismo compuse. Por eso hablo con esta voz suavcita, como si estuviera diciendo cosas profundas. (*Cortometraje ganador*)

En cuanto a la ironía y el humor, estos son registros que ocurren tanto en micrometrajés que exploran lo fantástico como en aquellos más anclados en fenómenos de la realidad objetiva. En “En el microrrelato audiovisual”, Guarinos y Gordillo expresan con claridad el alcance del micrometraje contemporáneo en cuanto a la representación de la realidad:

La mayor parte de los nano y micrometrajés presentan modelos de mundo ficcionales verosímiles incluso en aquellos en que se recurre a la animación. No obstante, es posible encontrar ficcionalidad no verosímil y, en mucha menor medida, modelos de realidad efectiva. (4)

Volviendo a los conceptos de la ironía y el humor, ambas tendencias ocurren por igual tanto en obras de “fuerte carácter generacional” (6) –según la expresión de Sánchez Noriega en “Películas”, es decir aquellas que se ocupan de temas y obsesiones juveniles como el romance, el sexo, el erotismo– como en aquellas más interesadas en “ficciones, fábulas y mundos imaginados” que nos presentan con toda suerte de “paradojas, como un personaje que lee la noticia de su propia muerte en *Malas noticias* (Fran Rondón, 2001) [o] un masturbador absorbido por un fontanero en *Fontaka* (David Iñurrieta y Jon A. Usabiaga, 2002)” (7). Y a los que podemos agregar filmes más actuales que continúan la tendencia a lo inexplicable y lo fantástico. Algunos ejemplos incluyen el ya mencionado *Catalejo*, donde un hombre se entretiene observando sus alrededores hasta que se descubre a sí mismo en la distancia; *Autosabotaje* (2007), del chileno Gabriel de Ioannes, en la que un hombre se roba a sí mismo; el ya mencionado *No me dejes* (2015), de la española Alicia Parreño Boyer, relato de la interacción entre una madre y el fantasma de su hijo; y también *Yo mismo* (2014), del español José Manuel Pellés Cuesta, la historia de un hombre que se encuentra con una versión más adulta de sí mismo que está dispuesta a asesinarlo.

Finalmente, contrastando con la tendencia a lo lúdico y narcisista que Sánchez Noriega acertadamente detecta en una amplia cantidad de micrometrajés, el mismo investigador español

observa también el “compromiso con la realidad contemporánea” que es propio a varios micrometrajés. En efecto (incluso a diez años de “Películas”), aun cuando la ironía y el humor parecen ser los registros dominantes existen varios micrometrajés que tiene una mirada crítica a distintos problemas sociales. La suya es una “voluntad de denuncia”, dice Sánchez Noriega, que quiere censurar el “falso progreso” contemporáneo, según la expresión de Orozco Vera en “Microteatro español y cine comprimido” que, por ejemplo, siempre según Orozco Vera, cubre “temas de gran actualidad, donde los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías se erigen en protagonistas mostrando un mundo falso, caótico y deshumanizado” (215).

Rasgos pragmáticos

Todos los rasgos anteriores, finalmente, inciden en la recepción del micrometraje que, como en el microrrelato, a menudo echa de mano a un participante activo, supuestamente en mucho mayor grado que en otras obras de mayor extensión. Los micrometrajés presuponen espectadores familiarizados con obras en las que la extrema brevedad a menudo exige un alto grado de atención. El espectador de micrometrajés también ha de ser alguien a quien no le es extraño imaginar el antes y el después de lo que se le presenta, como destacan Guarinos y Gordillo, o en todo caso un espectador capaz de apreciar o contentarse con escasos instantes, un espectador bastante opuesto al de largometrajés o el de series televisas. Sin olvidar mencionar que estas distintas preferencias de visualización cinematográfica pueden coexistir en un mismo individuo.

Por otro lado, si la estética del microrrelato es la de la elipsis, la del micrometraje sería la de la inmediatez. Como ya discutí en relación a la concisión del micrometraje, la inmediatez debe ser entendida en función a una brevedad que resulta debido a una contigüidad extrema entre inicio y final; este el aspecto principal a tener en cuenta en la formulación de la estética de la inmediatez del micrometraje, el otro es la instantaneidad que promueve la red. En principio, esta inmediatez

es distinta a la que Guarinos y Gordillo tendrían en mente cuando vinculan “la inmediatez de lo narrado” (3) con la *rapidez*¹²⁷ de la que habla Calvino en una de sus famosas *propuestas*. A diferencia de la rapidez, la cual efectivamente, como explica el escritor italiano, se nos puede revelar como una carrera a caballo contra el tiempo, la inmediatez –como revela su etimología: *immediātus*; sin mediación, sin mitad– es, antes que nada, cercanía entre dos o más puntos a los que se llega pronto por la *proximidad*, pero no necesariamente por la *velocidad*¹²⁸ del desplazamiento.

Y sin embargo, la estética de la inmediatez del micrometraje tiene relación con el *hiperconsumidor* de Lipovetsky y Serroy, aquel espectador que

[Y]a no tolera los tiempos muertos ni las esperas: necesita más emociones, más sensaciones, más espectáculos, más cosas que ver para no bostezar y para *sentir* incesantemente. Un neoespectador que necesita *flipar*, que quiere *colocarse* con imágenes, experimentar la “embriaguez” dionisiaca de escapar de sí mismo y de la banalidad de los días. (80)

Estas reflexiones, me parecen, se pueden conectar con la experiencia de visualizar micrometraje tras micrometraje. En las raras ocasiones que son exhibidos en espacios públicos, ocurrirían unos detrás de otros, sin ocasión para la pausa que sí practica el internauta (o el lector de microrrelatos) en su espacio privado. En la red, aunque el espectador tiene la libertad de decidir qué ver o dónde hacer pausa, imaginamos internautas que acuden a sitios como los de [Notodofilmfest](#) o [Nanometrajes](#). Desde estos verían micro tras micro, buscando *sentir incesantemente*, pasando de uno a otro rápidamente (aceleradamente), aun si los mismos micrometrajes no tienen una celeridad visual. Conjeturas aparte, la estética de la inmediatez del

¹²⁷ Como explica John Tomlinson en “Culture, Modernity, and Immediacy”, el vínculo rapidez-inmediatez es un fenómeno moderno con raíces en la Ilustración, período donde se empieza a enfatizar, entre otros, el valor del progreso, el orden, la eficiencia y el cosmopolitismo (53).

¹²⁸ El diccionario de la RAE asocia velocidad con el concepto de inmediatez, pero sólo en segundo orden. La primera acepción es “[c]ontiguo o muy cercano a algo o alguien”. Esta doble asociación ocurre también en el contexto angloparlante, en el mismo orden como destaca Tomlinson en su artículo referido en la nota anterior.

micrometraje implica también la promesa de *instantaneidad* que le infiere la red a los distintos elementos que circulan en ella. Puesto que el microcine es un medio vinculado a la red desde sus inicios, el internauta ha aprendido a asociar la experiencia visual del micrometraje con el acceso pronto y continuo.

Ahora que tenemos una visión más amplia de los rasgos más comunes en el micrometraje, es hora de observar cuales son las tendencias más dominantes en su producción tanto en América Latina como en España.

Tipología

Prácticamente casi todos los teóricos del microcine a los que hemos venido refiriéndonos abordan al micrometraje desde una perspectiva temática. Este hecho nos permite realizar algunas observaciones relevantes alrededor de los tipos de micrometrajés más practicados en el mundo castellanoparlante. Por otro lado, aunque en más de una ocasión me refiero a algunos de los micrometrajés que los críticos aludidos revisan, todos los demás, un total de 130 micrometrajés (en este capítulo), son analizados por el que escribe. Estas son obras realizadas por autores de habla castellana entre los años 2004 y 2015, pero la gran mayoría pertenecen al período 2007-2015. Los micrometrajés en cuestión están disponibles en plataformas tan conocidas como *YouTube*, *Vimeo* y *Dailymotion*, así como en los sitios web de festivales como Notodofilmfest, Nanometrajés, el Festival metropolitano de cineminuto y nanometraje, *Très court international film festival*, *Filminute*, y algunas iniciativas más específicas como el proyecto universitario Micrometrajés de campus, organizado en Chile. En lo que sigue, entonces, reviso las tendencias más preponderantes en el microcine actual.

Algunas tendencias actuales dominantes: lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social

La primera tendencia a considerar es la que aquí denomino situacional. Como hemos venido discutiendo a lo largo de este capítulo, el micrometraje parece oscilar entre dos grandes manifestaciones: aquellos que cuentan una historia y aquellos que presentan situaciones que estarían más allá del relato, según la expresión de Sánchez Noriega. En relación a lo anterior resulta útil citar aquí a Richard Raskin:

A clear distinction should also be made between the short fiction film and the experimental short...the short fiction film is pure *story cinema*, in that every image is in the service of a coherent and intelligible story, while the experimental short is *image cinema*, in the sense that images are given primacy over the story. (3-4)

Aunque Raskin está discutiendo el cortometraje, sus reflexiones se pueden extrapolar perfectamente a la diferencia que se establece entre historia (*story cinema*) y situación (*image cinema*) en el micrometraje. El *micrometraje situacional*, entonces, es una expresión con la que designo a los micrometrajes que privilegian la imagen y/o el sonido para recrear una situación antes que un relato progresivo con elementos como nudo y desenlace. Desprovisto de tensión narrativa, este tipo de micrometraje privilegia la captura de instantes o momentos de *ser o estar*, a veces de *hacer*, todos ellos desprovistos de nexos rigurosos de causalidad y en los que, en más de una ocasión, la lectura de mensajes concretos es elusiva.

Justamente en relación a los mensajes elusivos que suelen ser parte del *image cinema*, Raskin observa que “narrative conventions are deliberately defied to the point that the viewer must never be able to make sense of the film” (4). Es evidente que esta última observación no aplica al micrometraje en general, pero la opinión de Raskin nos remite a la naturaleza anti-relato que suele asumir el micrometraje situacional. En concreto quiero destacar a continuación el caso de algunos micrometrajes situacionales que logran transmitir un mensaje e historia definidos a

pesar de una puesta en escena altamente *situacional*. Para lograr aquello, algunos micrometrajés situacionales recurren a componentes paratextuales insospechados.

Consideremos el caso de *Mr. Jameson* (2014), de la argentina Natalia Emilia Cánepa. Este micrometraje sin diálogos, pero con un fondo permanente de música *blues*, nos muestra un hombre, guitarra en mano, entrando a una habitación, donde se sirve algún licor para, finalmente, acostarse a descansar. Todo esto en 30 segundos, la representación de una actividad cotidiana tal cual, sin mayor tensión dramática, en un estilo equivalente al de los microrrelatos anecdóticos que revisamos en el capítulo anterior. El relato de este micrometraje situacional se nos insinúa inexistente. Rescatando algunas de los términos que vimos con Guarinos y Gordillo, podemos afirmar que en lugar de actuación, ubicamos presencia; en vez de *telling, showing*. O lo que es lo mismo: *picture-taking* antes que *storytelling*; el uso de la cámara para captar imágenes antes que para contar una historia. Dejando a un lado la cuestión de la falta de experiencia narrativa fílmica, quiero enfatizar aquí el paratexto que viene a auxiliar a *Mr. Jameson*, responsable de articular una historia en la que emergen detalles clave como coordenadas espaciotemporales concretas y la ocupación del personaje. Esta información extra ocurre cortesía de la sinopsis de este microfilme, la cual permanece visible durante los 30 segundos que dura *Mr. Jameson*, como se puede ver en la figura 9 a continuación.



Fig. 14. Captura de pantalla del micrometraje *Mr. Jameson* (2014) de Natalia Emilia Cánepa <http://www.jamesonnotodofilmfest.com/edicion/xii/cortos-a-concurso.html?id=cw531e55b2c15e7>.

Como busco indicar en la figura en cuestión, el tamaño de la interface del reproductor de medios en el sitio web donde se almacena *Mr. Jameson* (Notodofilmfest), es lo suficientemente amplia como para no tener que optar por la opción de visualización en pantalla completa. La amplitud del reproductor de medios permite, por lo tanto, la interacción del micrometraje y la sinopsis durante la reproducción completa del micrometraje. Es esta configuración la que permite que la sinopsis supere su condición de elemento tradicionalmente periférico, a leerse antes o después de la experiencia fílmica, para devenir en un componente que coexiste con la imagen de manera simultánea. La sinopsis-subtítulos en cuestión dice:

Mr Jameson

Natalia Emilia Cánepa

Mr. Jameson es un joven bluesman que todas las noches sale a tocar por las calles del lejano oeste brasileiro. Luego de una larga jornada de acordes retorna a su hogar alejado de la urbe y realiza su ritual casi sagrado de beber un whiskey y hecharse a dormir, para al proximo anoche, salir en búsqueda de nuevas aventuras musicales por las rutas bluseras.¹²⁹

La sinopsis- subtítulos de *Mr. Jameson* son pues responsables de tomar los 30 segundos de una *situación*, en la que un personaje entra, bebe y se acuesta en un único espacio, y resignificarlos en la *historia* de un músico de blues cuyo espacio performativo son las calles del oeste de Brasil, espacio que visita solamente por las noches y con ánimos de aventura. Es este estrecho vínculo paratextual lo que permitiría a ciertos micrometrajes superar lo situacional para alcanzar una narratividad convencional. La posibilidad de contar con esta ayuda paratextual durante la visualización de un micrometraje es un fenómeno que puede ocurrir también en plataformas como *YouTube* y *Vimeo*. Sin embargo, en el caso del sitio del Notodofilmfest, factores como el fondo negro de la página, la menor presencia de elementos distractores (por ejemplo, otros micros que visualizar o publicidad antes y durante la reproducción) y la posibilidad de visualizar

¹²⁹ Las cinco faltas ortográficas son originales del texto.

el micro sin tener que leer comentarios sobre éste (mientras más verbosa la sinopsis, más desplaza a la sección de comentarios, justamente lo que ocurre con *Mr. Jameson*), ejemplificarían mejor esta intercorrespondencia entre el micrometraje y el texto escrito.

A propósito de dicha interrelación, sería interesante examinar en detalle el rol de la sinopsis escrita en el (micro)cine situacional, no sólo en el internauta, sino incluso en el jurado que recibe los envíos al concurso¹³⁰ para ver si en ellos se repite la transmutación de la sinopsis de paratexto periférico en texto concurrente y contextualizador durante la visualización.

Además del imperio del *showing* sobre el *telling*, lo situacional también puede ser entendido como el énfasis en lo anecdótico. Así, podemos aplicar a este tipo de micrometraje la observación de Orozco Vera en “Microteatro español y cine comprimido” donde indica que:

[S]i el microrrelato se acerca al poema, en ocasiones sometiendo a la narración a la simplificación suma de la anécdota, también las minipiezas y el microcine abogan, en algunos momentos, por introducir relatos subjetivos, evocadores intimistas, plagados de símbolos y preñados de emociones. (220-221)

Ejemplos de micrometrajés situacionales que hacen un lado la narratividad para acercarse a la evocación lírica o al tratamiento de sucesos de manera circunstancial o anecdótica sin mayor progresión o tensión narrativa incluyen *fugaz/escapismo* (2010) de Pablo Gallo¹³¹, micro de un minuto que nos muestra la rutina diaria de un joven y su necesidad de escape del mundo; la ya referida *Pintura de huellas*, obra que captura las huellas que dejan distintos transeúntes en una plaza; y también *No somos nano* (2008), del chileno Pablo Castillo, micrometraje de 30 segundos, sin diálogo como el anterior, que sugiere los desafíos de la convivencia amorosa en un contexto urbano alienante.

¹³⁰ En las bases del concurso en cuestión, para la edición de 2015, no hay mención alguna a incluir una sinopsis en la entrega de material. Sólo se solicita el archivo de la película y dos imágenes: el cartel y un fotograma del mismo.

¹³¹ Lo situacional es una tendencia dominante en este realizador. Ahí están, por ejemplo, *Aprendiendo a dibujar con mi propio pelo (2)* (2011) o el ya referido *Un almuerzo desnudo* (2009).

La noción de evocar antes que narrar es formulada también por Sánchez Noriega en “Películas”. Para éste, el micrometraje funciona como un paradigma “de la práctica posmoderna del relato entrecortado, impresionista, cuyo objetivo es más la evocación de un mundo o una paradoja que la narración de una historia o la plasmación de un mensaje” (3). Esto se observa en las ya referidas *Catalejo* y *Autosabotaje*, ambas con protagonistas silentes en situaciones que giran en torno a sí mismas para demostrarnos que en ellas el objeto y el sujeto son el mismo ente.

Finalmente, en otro enfoque de lo situacional, ubicamos a micrometrajes que registran instantes o momentos circunstanciales en tiempo real. Así sucede en *Friend Zone* (2014), un “celu nano¹³²” del colectivo RADARchile, que muestra una persona describiendo sus actividades, las que incluyen la grabación en tiempo real de una mujer mientras maneja una bicicleta. Otro celu-nano que favorece la grabación de una secuencia en tiempo real es *Que vuelva* (2013), de Diego Ayala y Sebastián Roblero. Éste recurre al plano secuencia para mostrarnos el trayecto de una tarjeta de transporte desde y hacia el propietario de ésta, quien es también la persona que captura la secuencia.

Lo paródico es una categoría que incluye a los micrometrajes revisionistas es decir aquellos que se articulan con relación a una obra anterior. Como Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*, uso el término paródico más allá de la mera noción de la imitación ridiculizante para considerar otros usos como la ironía, lo gracioso y el *homenaje respetuoso* (33). Dentro de lo paródico, considero también el caso del pastiche. Como se suele articular en la actualidad, el pastiche resulta en obras que se construyen alrededor de la imitación de distintos elementos

¹³² Designación en uso en el festival Nanometrajes para micrometrajes de 30 segundos grabados con cámaras de teléfono.

correspondientes a trabajos anteriores¹³³ resultando en trabajos en los que dominan el eclecticismo. (Un fenómeno, el pastiche, que, en “Postmodernism and Consumer Society”, Fredric Jameson ha censurado como “the failure of the new, the imprisonment in the past” (116). Lo que, en *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon cuestiona afirmando que “[m]any critics, including Jameson, call postmodernist ironic citation ‘pastiche’ or empty parody, assuming that only unique styles can be parodied and that such novelty and individuality are impossible today¹³⁴” (90).).

Aunque en este trabajo uso el término pastiche, esto no significa que me suscriba a la opinión de críticos como Jameson de que en esta época el pastiche solo supone la imitación sin posibilidad de innovación. Y sin embargo, como bien observa Saša Markuš, existirían varios ejemplos de pastiche en los que “[se] está reemplazando la noción de estilo personal, pues [se] ofrece como contenido lo que en épocas anteriores era visto como forma” (63). Como ejemplo de lo que señala Markuš podemos citar *Fly me to the Earth* (2014), micrometraje animado del español Marino Darés. En efecto, esta parodia exhibe un estilo ‘colectivo’ antes que personal, en cuanto todo el micro resulta ser una reproducción de las convenciones del género del *survival film* en su variante espacial. Por ello el *contenido* de esta historia (con protagonistas que no hablan) no es otro que las configuraciones estilísticas (la *forma*) de películas de *survival* y que, en este caso, incluyen escenario sideral; radio comunicación espacial en inglés como sonido de

¹³³ Para Riki Traum Avidan en “‘Bad Snow-Whites’ Israeli Women's Poetry of the 1960's” el pastiche funciona como parodia cuando la imitación es intencional (74). Tal como lo veo, un pastiche no intencional o subconsciente, no deja de revelar la relación de un artista o creador con otros modelos anteriores.

¹³⁴ Para Jameson “the failure of the new, the imprisonment in the past” (116) resultaría en una rearticulación del pasado en el presente como un fenómeno descontextualizado de su historia. Ante esto, Hutcheon observa que el pastiche no es indiferente al pasado y sus contextos sino que, más bien, “postmodern parody... uses irony to acknowledge the fact that we are inevitable separated from the past today” (90).

fondo; situaciones extremas con riesgo de muerte; y, claro, el escape heroico de los protagonistas, aquí, una mujer y un hombre¹³⁵.

Otros casos de parodia que podemos listar incluyen *Zombiranja* (2004), del chileno Cristóbal Serrano, una parodia a las películas de zombis en la que el ser reanimado macabro no es un ser humano sino una naranja; *The Amiga has you* (2012), del español Fredius Darde, un micrometraje que resulta en una revisión humorística de una escena de la célebre *Matrix* (1999). Dicho episodio es específicamente reapropiado, no para (re)crear una versión alternativa de éste a emplazarse en el universo *Matrix*, sino para promocionar el “Amiga multiparty”, un tipo de evento con fiestas múltiples en varios lugares; y también *¿Conoces a David Lara?* (2014), micrometraje realizado por los españoles Joanna Guillemot y Manuel Vilaseca Vayá. Éste se articula como un *mockumentary*, o parodia de documental, sobre un artista y su controvertido performance.

Como lo situacional y lo paródico, lo lúdico es otro tipo de micrometraje bastante recurrente en la actualidad. Algunos ejemplos provenientes de América Latina incluyen *La once* (2010), de los chilenos Francesca de Luca, Diego Araya y Eduardo Guaita, un nanometraje en el que utensilios y distintas comidas son los protagonistas de una comida tradicional. También desde Chile tenemos a *#sinbalas* (2014), de Pablo Roldán, la historia de un “policía twitero” quien, en pleno tiroteo, no puede evitar mandar un *tweet* avisando que se queda sin balas. Mientras que desde México, *El relojero* (2012), de Alfonso Coronel, presenta la historia de un hombre que se apresura en celebrar su capacidad de detener el tiempo.

¹³⁵ Una lectura alternativa nuestra la remite a la parodia de una obra particular: *Gravity* (2014) de Alfonso Cuarón, largometraje donde el escenario (la órbita espacial alrededor de la Tierra) y el desenlace (solo un protagonista sobrevive) son diferentes. Aun así, el micrometraje seguiría siendo un caso de remediación de formas que se ofrecen como contenido de la obra. Por otro lado, el uso de minifiguras Lego en este micrometraje lo pone en relación con *The Lego Movie* (2014), cuyo primer tráiler se remonta a octubre de 2013.

De España podemos mencionar cuatro casos, todos ellos de 30 segundos de duración. En primer lugar, *Saying* (2014), de David Pareja, un micrometraje que inicia en clave de terror y suspenso y que, a través de la intervención de su despistada protagonista, busca concluir entre risas. *El enganchao* (2014), de Gabriel Carrasco Álvarez, es un relato que busca arrancar risas apoyándose en el doble sentido. Por su parte, en otro caso en que la sinopsis hace de subtítulos, *Distopía* (2014), de Ainhoa García Izaguirre, nos sitúa en el año “2024. En los tranquilos paisajes de la costa vasco-francesa, [donde] aparecen dos chicas tumbadas en la hierba y...”. Efectivamente, esa es la situación que García Izaguirre nos presenta hasta que la imagen se congela en un primer plano de una de las protagonistas y aparece la siguiente leyenda en la pantalla:

Para seguir visualizando la película:

a) Abone 2,95 para ver el desarrollo de la película

b) Abone 8,95 para ver el desarrollo y el final de la película

Una mofa al desarrollo de nuevas prácticas del *pay per view* en el futuro que no deja de tener su lado serio. Por último, en esta breve muestra de micrometrajes humorosos en España tenemos a *Intercambios* (2012), de Nacho Solana, el increíble dilema de una pareja que ocurre cada vez que se besan.

Dentro de lo lúdico es necesario también destacar una modalidad conocida como el “chiste audiovisual”, expresión propuesta por Sánchez Noriega. Término que Orozco Vera recoge también en “Microteatro español y cine comprimido” para destacar su popularidad así como su capacidad de “sorprende[r] al espectador con [una] chipa humorística que permite vincularl[o] a las tiras cómicas” (219). Efectivamente, el micrometraje que opera como un chiste audiovisual practica una discursividad de la secuencialidad en la que sus distintos planos o tomas funcionarían de manera similar a la de los paneles en tiras cómicas. Este es especialmente el caso

de aquellos micrometrajados de escasos segundos, cuya secuencialidad se suele articular en pocas escenas y/o planos. Como se ha dicho, esta tendencia es bastante practicada y, como nuestra muestra de microficción confirma, difundida en distintas regiones.

De España podemos considerar el recién aludido, *El enganchao* (2014), historia que referencia el placer sexual; *Aerolíneas* (2010), de Marino Darés, que en 28 segundos retrata, en un plano-secuencia, el final de un supuesto vuelo que no es sino el final de un ciclo de lavado de ropa; *Inocente* (2014), de Óscar Gómez Gelado, el relato de un borracho que confunde un taxi con un auto de policía; *Wi-Fi ?¿* (2014), de Fabián Alen Rodríguez; las tribulaciones de un joven que pierde su conexión a la red; *Mus* (2015), de Ángel Francisco González Valdés, historia sobre jóvenes que bromean con el tamaño del pene; y los tres micrometrajados de Paco Villodre Galiano titulados *El guionista I (creando)*, *El guionista II (vendiendo)* y *El guionista III (un encargo)*, apuntando al humor unos más con éxito que otros.

De América podemos listar el ya referido *Sinfonía en rojo* (2014), que muestra distintos vehículos detenidos en tráfico haciendo sonar sus bocinas al tono del conocido motivo inicial de la *Sinfonía número 5 en do menor, opus 67*, de Ludwig van Beethoven; *Listo para la fiesta/Ready to party* (2012), del mexicano Marino Islas, micrometraje de 15 segundos sobre las apariencias en torno a lo sexual; *La torta* (2012), micrometraje del colectivo mexicano Rayovisión¹³⁶, que en 13 segundos, en un solo plano secuencia, muestra lo que puede ocurrir cuando uno no sujeta su sándwich bien a la hora de aplicarle ketchup; *La carrera* (2007), del chileno Sebastián Leroy Céspedes, micrometraje de un minuto que muestra a un hombre corriendo entre laboratorios, corredores y aula de clases hasta llegar a la entrada de una universidad completando así su *carrera*. Y muchos otros más como *Random / Mamá, mamá en la escuela...* (2012) del colectivo mexicano Garabato; *Humby Rider* (2010) de Claxon

¹³⁶ Este grupo es uno de los más asiduos a la práctica del chiste audiovisual.

Producciones en Chile; *84cm* (2013) de la mexicana Ana Gutiérrez; y *Primera afeitada* (2013) del uruguayo Mateo Braga.¹³⁷

Lo fantástico es otra tendencia bastante practicada a ambos lados del Atlántico. Se observa en estas realizaciones varias de corte casero y otras que demuestran acceso a mejores equipos así como un mayor cuidado en aspectos como edición, iluminación y dirección. Algunos ejemplos de esta tendencia incluyen *Progresión* (2013), de los chilenos Fernando Sánchez y Christian Rey, sobre un fotógrafo que literalmente captura seres y acciones en sus fotografías; *Imagínate* (2014) del español Carles Alonso Girona, de 30 segundos, que muestra el poder de imaginación de una joven pareja (este micrometraje destaca por la incorporación del título al inicio de la obra como clave paratextual para el espectador); *Cucaracha* (2004), del chileno Diego Davidson, la historia de un hombre quien tras pisotear un insecto es, a su vez, pisoteado por un pie gigantesco para dejarlo como una *cucaracha*; *Recolectora de curiosidades* (2014), de la mexicana Isabel Torres Barajas, relato de una joven y su encuentro fantástico con un objeto capaz de suspenderse por sí mismo en el aire; *Bientos* (2012), del mexicano Carlos Saldaña Ramírez, micrometraje que se enfoca en cómo y para qué se pueden capturar ángeles; *Zombies* (2012), del chileno Cristóbal Luna, relato de un rescate suicida en un lugar infestado de zombis; y también *Esquizofrenia* (2013), del chileno Juan Francisco Oróstica, el relato de un ser trastornado al punto que ya no sabe diferenciar si es perro o ser humano.

Muy cercana a la categoría anterior, la predilección por el género del terror se observa, sobre todo, en realizadores adolescentes y/o noveles con producciones amateurs o caseras. Ahí están *Detrás de ti* (2014), del internauta chileno que responde al seudónimo de Tony Stark, la historia de un asesino que se oculta en el lugar menos pensado; *Paranoia* (2013) de la chilena Javiera Gaeta, el relato de una persecución que busca ser siniestra al estilo *Donnie Darko* (2001);

¹³⁷ Otro realizador con una gran predilección por el chiste audiovisual.

y también *Mucho amor* (2009), del chileno Jorge Camoglino, perturbadora historia de terror psicológico sobre un crimen. Sobresale en esta categoría el típico tropo de la experiencia paranormal cuando uno estás a solas en casa. Así ocurre en *Solo en casa* (2014), del mexicano Armando Muñoz, la historia del siniestro encuentro entre un joven y un ser fantasmal; *Terror* (2014), de la chilena Pilar Orellana Obrist, relato sobre sonidos fantasmagóricos en medio de la noche; *Nanometraje de terror con estilo barroco* (2014), del chileno Luis Riveros Cornejo, la breve y poco climática historia del encuentro de un muchacho con una suerte de zombi; y también en *Oso* (2009), del internauta mexicano CuyoChan, micrometraje que nos presenta el inesperado ataque de una amable figura doméstica.

Destaca en este género el mexicano Axel Arnaud con sus varios trabajos de terror psicológico. Arnaud cultiva un estilo que, visualmente se caracteriza por el uso de sombrías ilustraciones animadas en las que predomina el blanco y negro, reminiscentes del estilo visto en algunas películas de Tim Burton como *Corpse Bride* (2005) y *Frankenweenie* (2012). Algunos de sus micrometrajés más logrados incluyen *Fable Babbles* (2012-2013), una serie de micrometrajés animados de terror psicológico en cinco entregas: *Me comí a mi padre*; *Alguien en la estufa*; *Sin Sol*; *Solo en casa*; y *Fuera de casa*. Su más reciente micrometraje de terror es *Flores y un rehilete* (2014), el lúgubre relato de la interacción entre una hija y sus padres.

El romance es otras de las expresiones que podemos considerar como parte de aquello que, en “Películas”, Sánchez Noriega denomina “talantes y preocupaciones juveniles”. Uso el término romance a manera de eje respecto al cual giran todo tipo de vivencias que tienen en común el (des)amor. Ejemplos de esta tendencia son el nanometraje *Semáforo* (2014) del chileno Roberto Zamora Figueroa, una historia sobre el soñar despierto; el célebre¹³⁸ *Los gritones*

¹³⁸ Uno de los micrometrajés con mayor exposición en la red. Al día de hoy, 3 de enero de 2015, ha sido reproducido 672,751 veces en *YouTube*.

(2010), del español Roberto Pérez Toledo, filme que nos muestra cuan incómodo puede resultar el amor no correspondido; *No más* (2012), del chileno Marcelo Molino Baeza, la historia de un hombre que debe decidir entre el crimen y el amor; *Antes de conocerse* (2014), del mexicano Axel Arnaud, un micro animado sobre el amor eterno; *No me importa* (2014), del colectivo mexicano Horizonte Veracruz, el relato de un joven que insiste en haber olvidado a su ex pareja; *Llamadas telefónicas* (2013), de la española Belén Carrión, una historia de amor no correspondido; *Konéctate!* (2013), del internauta chileno Ociomen, el amor expresado más allá de lo virtual; *Te amo* (2007), del chileno Luis Alejandro Pérez, relato sobre las obsesiones de amar; *Amigos con intereses* (2014), del español Sergio Manuel Sánchez Cano, historia sobre cómo el amor nos puede alejar de los amigos; y muchos otros más como *City Love* (2004) del chileno Juan Manuel Aburto Zawadzky; *Mirada perdida* (2009) del español David Pareja¹³⁹; *De lejos* (2013) del mexicano Ernesto Mendoza; *Contraplano* (2014) del argentino Nicolás León Tannchen; o *El amor es un breve instante* (2006) del mexicano Víctor Velázquez.

Por último, en esta revisión de las tendencias más dominantes en el micrometrage actual tenemos a la denuncia social. La mirada crítica que se practica desde este tipo de micrometrages alcanza a un amplio rango de problemáticas. En cuanto a su discursividad, se distingue en ésta rasgos como la voz en off, el testimonio, la narración con reclamos explícitos de justicia, la narración que hace a un lado lo verbal para denunciar de manera implícita y también el uso de imágenes en blanco y negro. Asimismo, como observa Orozco Vera, en “Microteatro español y cine comprimido”, resalta en este tipo de micrometrages el uso de estadísticas para fomentar la

¹³⁹ La inclusión de este micrometrage en la categoría de romance responde a dos hechos concretos. El primero tiene que ver con la opinión de varios estudiantes en mis clases quienes ven en éste una historia de “amor tímido”. Evaluación que coincide con la apreciación de investigadores como Orozco Vera quien, en “Microteatro español y cine comprimido”, ve a *Mirada perdida* como uno de esos “relatos subjetivos, evocadores intimistas, plagados de símbolos y preñados de emociones” (221). Personalmente, *Mirada perdida* destaca más bien por la *escoptofilia* o voyerismo del protagonista masculino que torna a su contraparte femenina, una mujer ciega (biológica, no figurativamente), en objeto fetiche.

reflexión así como también el de textos periodísticos y entrevistas para proponer así micrometrajes que suelen articularse a manera de documentales (217).

Ejemplos de la tendencia a la denuncia social existen varios y se pueden mencionar *Yo nunca tuve conciencia* (2009), del chileno Diego Pizarro, filme sobre el abuso de drogas y sus consecuencias; *Conflicto Mapuche* (2008), del *vlogger*¹⁴⁰ chileno karolona, un micrometraje en el que, en ausencia de diálogo de actores, la música y la animación son los que protestan por los abusos al pueblo mapuche; el crudo *Embotellamiento* (2012), de Francisco Mata Rosas, micrometraje en blanco y negro, sin diálogos pero con sonidos intermitentes que semejan golpes o latidos y que concluye con la siguiente estadística superpuesta a un cadáver: “6 de cada 10 jóvenes que mueren en accidentes automovilísticos consumieron alcohol en exceso. Instituto Mexicano de la Juventud.”; *Ahumada* (2014), realizado por Hurtachi y Olmedo, un nanometraje hecho en Chile que denunciaría el uso de tortura u otra forma de abuso de poder como se desprende del reclamo de un hombre que declara que “me amenazaron con mi madre y mi hijo” y que “yo no puedo hacerle a otros lo que me hicieron a mí”; *Descentralización* (2010) de la chilena Alejandra Díaz, criticando el centralismo como modelo de gobierno en Chile; *Solo* (2013) del chileno José Amunátegui, denunciado el abandono de los minusválidos; *El dolor que me provoca* (2006), de la mexicana Lola Ovando, relato sobre la atormentadora y confusa experiencia del incesto; *El último fragmento* (2010), del chileno Jonathan Bravo, criticando el consumo excesivo de recursos; *Identidad (Teoría y práctica)* (2012), del mexicano Jorge Suárez Coéllar, una mirada al abismo que suele encontrarse entre la prédica y la acción, en este caso en torno al discurso sobre la igualdad; *Ser feliz* (2012), del español Alberto González, micrometraje que denuncia las condiciones laborales en Qatar; y, por último en esta muestra, *Sheeple* (2012),

¹⁴⁰ Mientras el *blogger* recurre a artículos o textos escritos, el *vlogger* se vale de videos para comunicarse con distintos usuarios en la red.

del español Alejandro Pérez Blanco, irónico comentario sobre nuestra egolatría, en concreto la tendencia a creernos inmunes a problemas que afectan a los demás. Este último micrometraje es la remediación del *webcomic* del mismo título realizado por el estadounidense Randall Munroe. Es de notar que este caso representaría una de las primeras reescrituras del comic al microcine¹⁴¹. Poniendo fin a la discusión de las tendencias más recurrentes en el micrometraje actual, paso ahora a discutir varios de los procesos clave en el estado actual de la microficción audiovisual.

Estado actual de la cuestión

Como reflejan los tipos de micrometraje en boga actualmente, no ha habido mayores cambios con respecto al mapa que realizara al respecto Sánchez Noriega en “Películas a golpe de ratón”. Esta continuidad parece normal si recordamos que solo han transcurrido 10 años desde la aparición de dicho estudio. Sin embargo, aunque las tendencias no hayan cambiado, éstas se articulan ahora desde nuevos discursos de la brevedad audiovisual. En las siguientes subsecciones, en esta última parte del capítulo, discutiré el rol de distintos agentes en la producción, distribución y recepción del micrometraje. Repasaré también la relación del micrometraje con formas como el tráiler, el *teaser* y el *vine*, destacando su condición de microrrelatos audiovisuales así como algunos de sus propiedades más características.

Aparatos productores, consumidores y reguladores del micrometraje

Como observan acertadamente Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global*, una de las características más obvias en nuestra época es la profusión de pantallas; ergo el neologismo *pantallocracia*. Esta omnipresencia de pantallas nos ha alejado del tradicional orden centrípeto de la televisión y el cine. En efecto, hoy en día, ambos medios, invocados desde distintos aparatos, se constituyen en experiencias portátiles para un número de usuarios con acceso a

¹⁴¹ Sobre la remediación de un género breve a otro se puede consultar mi trabajo “De microrrelato a cortometraje: un caso de reescritura filmoliteraria (“Mensaje número 1” de Aster Navas), en *El Cuento en Red* 27 (2013): 11-17, donde analizo la reescritura de un microrrelato y su remediación audiovisual.

Internet que crece de manera exponencial. Este escenario, obviamente, no hace sino demostrar que, con la potencialidad que trae la red, el alcance y poder de la televisión y el cine es mucho mayor en una circulación de movimiento centrípeto y centrífugo. Por ello, como Lipovetsky y Serroy, estamos de acuerdo en que el cine no ha muerto, ni mucho menos. El cine sigue vivo ya no como el medio dominante desde las salas de exhibición públicas sino a través de su “espíritu”, el cual “atraviesa, riega y nutre las demás pantallas” (25).

En este orden de cosas, en su condición de documentos de hipertexto e hipermedia interconectados y accesibles vía Internet, el micrometraje y formas breves audiovisuales similares existen, sobre todo, en las pantallas móviles de reproductores de DVD, videoconsolas, laptops, tabletas y teléfonos, sin olvidar a las de las computadoras de escritorio. Son, casi siempre, pantallas privadas y/o gratuitas. Las pantallas en salas de cine y las de las cadenas de televisión son, en cambio, resultan espacios ajenos e inacostumbrados para el micrometraje y demás microformas audiovisuales. Es en la red, o para ser más precisos, es desde una serie de agentes específicos con acceso a la red, entonces, que se (re)crea, se consume y se va modelando el micrometraje.

Una manera de evaluar la producción del microcine actual es considerar el tipo de cineastas que practica esta forma breve. Al respecto, en “Del *videoclip*”, Sánchez Noriega nos recuerda que la generación responsable de los nuevos cines que surgen durante la década de 1950 estaba compuesta de cinéfilos de formación literaria. Mientras que en los nuevos cines de finales del siglo XX tenemos una generación “que surge de ese audiovisual ecléctico y mestizo, carente de prejuicios respecto a los géneros o los niveles culturales...que cultiva la estética del asombro y plantea una nueva relación del espectador con las obras” (329-330). Ahora bien, ¿dialogan más los directores y realizadores de microcine en el siglo XXI con sus predecesores

más inmediatos, aquellos que recrean filmes “alocados visualmente”, “propuestas metacinematográficas” en las que es común la “libertad de transgresión” (330)¹⁴²”? Podemos decir que sí, lo metacinemático es un recurso bastante usado en micrometrajés de tipo lúdico y paródico, así como también lo es el eclecticismo, la voluntad de evitar desenlaces claros y el situarse más allá de la narración como vimos, sobre todo, con los micrometrajés paródicos y situacionales. Todas estas tendencias, entonces, ejemplifican la obra que los directores y realizadores del micrometraje actual hace y cuya estética y paradigmas la pone en relación directa con la hibridez que inaugura un cine cuyas influencias van más allá de lo literario.

Por otro lado, como no puede ser de otra manera en un género que depende sobremanera de aparatos y toda suerte de instrumental técnico para su representación artística, la tecnología cumple un rol central en el desarrollo del micrometraje. En la actualidad, la posibilidad de generar y capturar imagen y sonido desde una multitud de aparatos con capacidad de conectarse a la red hace posible la práctica de una brevedad audiovisual cuya inmediatez y potencial de exposición siempre está en constante aumento. Este panorama, como ya observara Sánchez Noriega en “Películas”, “permite a jóvenes cineastas el desarrollo de su creatividad, fomenta la existencia de un cine no profesional y sorteando los mecanismos de censura económica y ético-política” (2).

Claro está que la posibilidad de navegar las formas de censura que acabamos de aludir no se traduce en una completa libertad y voluntad de experimentar. Y es que el realizador de micrometraje entra en relación directa con un agente que ejerce un gran impacto en su práctica: los concursos. La influencia de estos eventos tampoco se le escapa a Sánchez Noriega, por ello en “Películas” destaca el rol que cumplen los concursos en delimitar al microcine como género:

¹⁴² Sánchez Noriega menciona películas como *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone; *Being John Malkovich* (1999) y *Adaptation* (2002) de Spike Jonze; y también *Romeo + Juliet* (1996) y *Moulin Rouge* (2001) de Baz Luhrmann.

“El cine comprimido”, destaca el investigador español, “ha venido definido de modo práctico por parte de las plataformas que han creado concursos por su cualidad digital...su duración...y su peso o tamaño de archivo” (2). En efecto, la influencia de distintos concursos se rastrea a los inicios del micrometrage, ahí están el *Festival des Très Courts*, coordinado desde París desde 1999, el cual premia micrometrages de menos de tres minutos; o el más reciente *Filminute*, iniciado en 2005, una plataforma internacional para películas que duran un minuto exacto. Más cercanos al mundo castellanoparlante destacan tres concursos: el Notodofilmfest, celebrado en España desde el año 2001, con cinco categorías al día de hoy: una para micrometrages de un máximo de 30 segundos de duración y las restantes para aquellos de no más de 3 minutos y medio (se reconocen cuatro subcategorías: micrometrages abiertos a cualquier nacionalidad; otra exclusiva para micros latinoamericanos; para hechos con móviles; y otra para el “mejor remake¹⁴³”); Nanometrajés, organizado en Chile desde 2004, que premia a micrometrages de 30 segundos y con una categoría especial para aquellos hechos con teléfonos celulares¹⁴⁴; y el Festival metropolitano de cineminuto y nanometraje, en existencia en México desde el año 2012, un evento organizado por la Unidad Cuajimalpa de la Universidad Autónoma Metropolitana que convoca anualmente a micrometrages con una duración exacta de un minuto.

En su aspecto más obvio, la influencia de los concursos va definiendo la práctica del micrometrage en cuanto a la institucionalización de los 30 segundos y los tres minutos y medio como la barrera y/o medida ideal para la brevedad audiovisual. Nótese aquí el contraste con los largometrajés en los que la extensión de la película se establece entre los lineamientos de las academias de cine y las recomendaciones de los consorcios propietarios de las salas de cine. En la ausencia de tales instituciones en el ámbito del microcine, son los concursos y festivales sobre

¹⁴³ Esta categoría, así como aquella para micrometrages hechos en móviles, debuta en 2014 con premios a entregarse en 2015.

¹⁴⁴ Categoría introducida en 2013.

el género los que van oficializando distintas prácticas. El alcance de los concursos se refleja también en los tipos de micrometrajés que premia. Este es el caso del premio al mejor remake de Notodofilmfest. Si las tendencias a la parodia y lo metacinemático ya son bastante comunes en el micrometraje actual, imaginamos que con iniciativas como ésta dichas tendencias van a alcanzar un mayor auge¹⁴⁵. A propósito del impacto de estas convocatorias sobre la discursividad audiovisual, se observa que dicho impacto no llega a tener el alcance que, como ya vimos en el capítulo anterior, sí se da en la microficción literaria donde abundan iniciativas con todo tipo de requerimientos temáticos. Otro ejemplo de la influencia de los concursos en el campo del microcine se observa en el uso que el público, amateur y especializado, hace de su terminología. El ejemplo más obvio es del de *nanometraje*, vocablo ampliamente usado en Chile, que ha alcanzado eventos como el *Festival metropolitano de cineminuto y nanometraje* en México y que ha sido recogido también por algún sector de la crítica especializada.

El rol normativo y regulador que cumplen los concursos en la difusión y práctica de la brevedad audiovisual se extiende también a eventos organizados por universidades. Así, además del *Festival metropolitano de cineminuto y nanometraje* organizado en México por la Universidad Autónoma Metropolitana, en “Microrrelato español y cine comprimido”, Orozco Vera destaca el *Certamen Nacional Videominuto* en Zaragoza así como el *Certamen de Cine Triminuto* y el *Festival de Microcine* en Jaén. Otros ejemplos en América incluyen, en Chile, los *Micrometrajés de campus*, de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con tres series anuales entre 2006 y 2008; o el *Festival de Micro Cine* de la Universidad Don Bosco, realizado en 2010 en El Salvador. Para concluir con la influencia de los concursos, resulta interesante considerar la siguiente cuestión: ¿Qué pasa cuando los concursos no proveen

¹⁴⁵ Iniciativas similares en el mundo anglosajón incluyen *Who's There: A Horror Short Film Challenge*, organizada por la compañía inglesa *Bloody Cuts* en 2013 para películas de terror con un máximo de tres minutos de duración.

límite de tiempo? Este es el caso de *Pocket Films*, concurso activo en Francia entre 2005 y 2010, para películas hechas con cámaras de bolsillo o teléfonos celulares. Como se puede apreciar en su selección de filmes en la edición de 2010, existen filmes de 14, 10, 9, 8, o 5 minutos con otros que oscilan entre 3 minutos y 30 segundos. La extrema brevedad, entonces, deja de ser la norma y demuestra la coexistencia de la expansión y la síntesis, ambas, como hemos venido recalando en los capítulos anteriores, tendencias milenarias.

Por último, al margen de los concursos tenemos a los varios micrometrajés disponibles en medios como *YouTube*, *Vimeo* y *Dailymotion*, hechos por ‘placer’ o que quizá no llegan a ocupar posiciones finalistas en concursos. En principio, estos otros micrometrajés serían más experimentales, y sí lo son, pero no en extremo. Sin duda, aun en los medios antes mencionados, la (des)aprobación de los internautas es un elemento altamente valorado lo que habría de influir en la realización de micrometrajés que el público general pueda apreciar. Dos de las tendencias ‘alternativas’ más vistas en la red en estos micrometrajés son la adopción de convenciones de tráilers y avisos comerciales, a menudo refiriéndose a productos inexistentes. En suma, la producción de micrometrajés, entonces, es un proceso considerablemente influenciado por los medios que los convocan, en el proceso definiéndolos, evaluándolos e instituyéndolos como prácticas culturales. Todos estos agentes son responsables de ir marcando las expresiones formales así como la discursividad del micrometraje.

Para completar el circuito de producción y regulación, debemos ahora referirnos a las prácticas y fenómenos propios del consumo del micrometraje. Sin duda, la producción de nuevas formas culturales como el micrometraje ha de traducirse en nuevos hábitos para el consumidor. En efecto, como ya se ha referido, de la recepción pasiva y colectiva frente a una pantalla hemos pasado a distintas configuraciones como la recepción (inter)activa en espacios personales y/o

privados; la experiencia visual colectiva con pantallas simultáneas; o aquella en espacios personales con espectadores/internautas en constante zapping o navegación, ejercitando en todas estos escenarios nuevos modo de ver. En esta pluralidad y simultaneidad de estímulos asociados a la experiencia audiovisual contemporánea, el micrometraje, al igual que otros formatos breves similares, buscaría presentarse como el relato esencial y sintético sobre distintas cuestiones, incluyendo, pero no limitándose al entretenimiento. Camino a las dos décadas de producción constante e ininterrumpida de micrometrajes, para el internauta actual la brevedad audiovisual es un discurso bastante usual. Al igual que para el lector de microrrelatos impresos, el internauta está acostumbrado a la brevedad extrema, discurso que se ajusta a la inmediatez que distingue una serie de prácticas culturales contemporáneas. Por último, si ya hace una década, en “Películas”, Sánchez Noriega destaca que aunque el “cine comprimido es aficionado en su producción [éste] no puede ser considerado marginal en su difusión” (2) y, lo que es más, si hacia el año 2005, el investigador español establece una audiencia de medio millón para los festivales de microcine, hoy día, sin duda, podemos situar un número más alto de consumidores de micrometraje. Al respecto, baste recordar que *Los gritones* (2010) ha superado la marca de 600, 000 visualizaciones en *YouTube*.

Hasta aquí hemos visto la configuración del micrometraje como un género en estrecho diálogo con los medios que lo celebran e instituyen. En las siguientes secciones repasaremos otras formas breves audiovisuales que efectivamente se pueden considerar micrometrajes

El entretenimiento de lo breve y lo (no tan) falso: tráilers, teasers y parodias

En esta sección comparo y contraste el micrometraje respecto a dos formas audiovisuales próximas, el tráiler y el *teaser*. En particular me concentro en aspectos como su condición como

productos de consumo, sus rasgos formales y discursivos, así como también en la manera con la que se relacionan con lo ficticio y lo factual, sobre todo en sus vertientes ‘falsas’. Una diferencia central entre micrometrajés, tráilers y *teasers* es su propósito último como relatos audiovisuales. Como el video musical, tráilers y *teasers* son, sobre todo, propuestas publicitarias, en las que, como nos recuerda Isabella Pezzini, en “Forme brevi, a intelligenza del resto” (2002), éstas entran en relación con un espectador-consumidor que transa para ver una parte pequeña de un producto más amplio (17-18). Como se sabe, el tráiler, es un anuncio publicitario breve sobre alguna película a exhibirse en el futuro. Su duración, en nuestra época, suele estar entre los dos y tres minutos, aunque la *National Association of Theatre Owners* en Estados Unidos ha hecho una petición recientemente para que los tráilers tengan un máximo de dos minutos de duración¹⁴⁶. Más corto que el tráiler, el *teaser* suele extenderse entre 90 y 120 segundos. A menudo condicionado por la falta de material disponible de la película, el *teaser* se enfoca meramente en destacar el próximo estreno de una película sin incluir mayor contenido explícito de ésta. A pesar de estas diferencias obvias, la barrera entre tráiler y *teaser* se desdibuja con *teasers* que se articulan en base al montaje de distintas escenas (que pueden o no ser parte de la puesta en escena final), configurándose básicamente como tráilers cortos. Haciendo a un lado el hecho de que para varios el *teaser* no es sino un tipo de tráiler (personalmente, diferencio entre los dos), destaco ambas formas por separado de acuerdo a las diferencias que acabo de señalar.

En su condición de *micrometrajés* que cuentan historias, *teasers* y tráilers suelen compartir con el micrometraje rasgos tan obvios como la brevedad, el uso de la elipsis y la narratividad. Más allá de estos, están los rasgos discursivos y formales que los diferencian. Consideremos, por ejemplo, la concisión e intensidad expresiva. Ésta, por lo general, es bastante

¹⁴⁶ A propósito de este asunto, en “[Why Cut Down Movie Trailers?](#)” (2014), Robert Marich considera los riesgos de reducir la duración del tráiler actual.

obvia en micrometrajés y *teasers*, pero no así en el tráiler. En efecto, a diferencia de lo habitual que resulta el minimalismo verbal en el micrometraje y el *teaser*, el tráiler es un collage de textualidades con un contenido más amplio que en las otras dos formas mencionadas. Y sin embargo, en cuanto el espectador o internauta consume un tráiler esperando un largometraje, su percepción se vería afectada procesando el discurso del tráiler como un relato breve, en concreto percibiendo concisión y síntesis, un fenómeno pragmático que resulta de la comparación con un producto final inexistente durante la experiencia del tráiler.

La temporalidad lineal, es decir la percepción secuencial y diacrónica de los acontecimientos, es otro rasgo a considerar. Como ya se ha discutido, ésta suele dominar en el micrometraje, mientras que en *teasers* y tráilers, la ausencia de una causalidad patente en los acontecimientos presentados influiría en nuestra experiencia de estos micrometrajés haciendo que los percibamos como historias anacrónicas, es decir como historias en las que el orden de eventos se ha alterado con respecto a un orden previo o lógico (pasado→presente→futuro). La anterior es justamente la posición que Virginia Guarinos y Javier Lozano proponen en “Consideraciones narrativas sobre el falso tráiler” (2011). Estos investigadores observan que, como el tráiler, el *teaser* “supone un relato anacrónico para el espectador desde el punto de vista temporal e inorgánico desde el punto de vista espacial, pues no le permite conformar un todo espacial transitable, y no suelen quedarse con un solo espacio representable” (9-10). Sin embargo, tal como lo veo, dicha percepción anacrónica es más bien un fenómeno a posteriori antes que preestablecido; esto quiere decir que los vacíos causales en un *teaser* o tráiler solo surgen como tales cuando los pensamos en relación al producto final, inexistente, sin embargo, al momento de experimentar un tráiler o *teaser*. Por lo tanto, es posible visualizar el uno y el otro como relatos con su propia temporalidad y causalidad. Aun si los sabemos o intuimos

incompletos o anacrónicos en relación a una figura posterior, nuestra experiencia sería ‘progresiva’ en el sentido de un relato que avanza en el tiempo. Así, la inexistencia de referencias que indiquen si el tráiler sigue un orden diacrónico (del pasado al futuro), no habría de impedir apreciar un relato que transita en el tiempo con cierta causalidad. Estos complejos recorridos frente al tiempo, o lo que percibimos como tal, son parte, sobre todo, de la naturaleza del tráiler, relato paradójico como bien observan Guarinos y Lozano: “[E]l tráiler desde el punto de vista narrativo es un texto concluido pero una historia incompleta” (11).

En suma, todas estas reflexiones a propósito del tráiler y el *teaser* buscan destacar la configuración de microtextos audiovisuales que, por un lado, intentan relatar y vender al mismo tiempo y que aspirarían a una naturaleza fractal y autosuficiente antes que a una fragmentaria dentro un todo.

Una entrada aparte en esta sección se reserva para, los así llamados, tráiler y *teaser* falsos; *micrometrajés* cuyo común denominador es la parodia. Es justamente en estas modalidades ‘falsas’ en las que me concentro en esta sección. A diferencia de los tráileres ‘regulares’, presentes en la industria del cine desde sus inicios¹⁴⁷, los *trailer parodies* o *fake trailers*, son un fenómeno cuya pico de popularidad ocurre en los primeros años del siglo XXI¹⁴⁸. Su práctica y popularidad es tal que, no podemos dejar de estar de acuerdo con Lucas Hilderbrand quien, en “YouTube: Where Cultural Memory and Copyright Converge” (2007), afirma que el tráiler falso constituye hoy en día “one of the most popular forms of fan

¹⁴⁷ Según explica Lisa Kernan en “Film: The business and marketing of Hollywood’s products”, “[t]he first-known trailer was merely a title that ‘trailed’ at the end of the last reel of a 1913 serial, *The Adventures of Kathlyn*, announcing the next episode of the cliff-hanger” (281). Para Osie Turner, en cambio, Georges Méliès es quien inaugura esta forma promocional. Según explica Turner, Méliès “became the inventor of the movie trailer in 1898. In an effort to lure an audience into his theatre, he showed short snippets of his films outside of the Théâtre Robert Houdin” (1).

¹⁴⁸ En “You’ll Never See This on the Silver Screen” (2012), Lili Hartwig considera a “Shining” (2005), del estadounidense Robert Ryang, como uno de los *parody trailers* de mayor impacto y responsable del boom de esta forma de tráiler hacia el año 2006. (“Shining” parodia a *The Shining* (1980), transformando el terror psicológico de la obra de Kubrick en una comedia familiar.)

subversion in the age of digital video” (52). Como veremos, estas formas paródicas son ampliamente practicadas tanto en América como en España.

Por otro lado, coincido también con el cuestionamiento que Guarinos y Lozano hacen al uso del término *falso tráiler*. En efecto, como señalan en “Consideraciones”, estas “formas breves ficcionales...ya no pueden ser llamadas falsos tráilers, porque no lo son, no son tráilers de la nada, sino tráilers alternativos a películas o series ya existentes” (17). Por ello, habría que distinguir entre *tráiler falso*, *parodia de tráiler* y *tráiler alternativo*. El término tráiler falso debería aplicarse estrictamente a aquellos tráilers que se centran en obras inexistentes. Una parodia de tráiler, como su nombre indica, habría de remitirse a un tráiler preexistente específico al cual busca parodiar. Mientras que el tráiler alternativo sería aquel que entra en relación con un proyecto existente específico, configurándose ya sea como un tráiler que nunca se hizo o como un tráiler alternativo a uno oficial.

Así, ejemplos como *El exorcista V* (2008), del español Jaume Balagueró; *El chico del barril*¹⁴⁹ (2014), realizado por enchufe.tv de Ecuador; y *Chapulín*¹⁵⁰ (2012), de Pedro D. Flores, son tráilers alternativos sobre productos comerciales reales. El primero es un tráiler alternativo a una obra estrenada en 2005¹⁵¹ y los otros dos se refieren a películas y tráilers que nunca se hicieron de manera oficial.

Las parodias de tráilers en la red existen en gran número e invariablemente entran en relación con *blockbusters* como *The Lord of the Rings*, *Matrix*, *Harry Potter*, *300*, *Twilight*, *Man*

¹⁴⁹ Título que hace referencia a la serie de televisión mexicana *El chavo del 8*. Sobre el estilo de *El chico del barril*, resulta bastante informativo el artículo “Atrapados en el efecto EnchufeTV” de Alexandra Ávila donde observa: “Orlando Herrera, quien encarna al personaje del Chavo, afirma que el punto de partida fue la nueva onda de Hollywood, que es tomar los cuentos de hadas y volverlos acción y realismo sucio, como ocurrió con Blanca Nieves y Caperucita Roja” (n. pag.).

¹⁵⁰ En relación a la serie de televisión mexicana *El chapulín colorado*.

¹⁵¹ El así llamado *El exorcista V* (2008) de Balagueró se relaciona con la series de películas *El exorcista*, la cual estrenó su quinta entrega en 2005, bajo el título de *Dominion: Precuela del exorcista* (México) y *El exorcista: El comienzo-La versión prohibida* (España). El tráiler oficial de esta película sólo apareció en su versión en inglés.

of Steel, etc. Resalta en esta tendencia no sólo la parodia a tráilers ya existentes, sino también a escenas específicas de películas, a menudo resignificándolas con afán lúdico.

Finalmente, los siguientes constituyen tráiler falsos en cuanto no remiten a ninguna obra existente: *Alicia en negro* (2008) del español Alex Antolino; y *No me hables de la vida cuando me estoy muriendo* (2008) de Isabel Coixet, también de España, ambos participantes en *Teaserland*, el Festival de Tráilers Falsos¹⁵². Mientras que el ya referido Marino Darés es responsable de varios micrometrajés que se articulan como tráilers: *35mm* (2011), la historia de un fugitivo; *Muerte en un papel* (2010), sobre una mujer amenazada de muerte; y también *La carta* (2010), micrometraje de 52 segundos que anuncia una supuesta película de intriga y crimen¹⁵³. Otro realizador español que ha visitado el género del tráiler falso es Teo Palomo, director de tres tráilers en base a un mismo personaje ficticio, un vampiro llamado *Héctor*. Por último, el interesante caso del mexicano Axel Arnaud, ya mencionado en relación a una serie de micrometrajés de terror, es responsable del *teaser* (junio 2014) y tráiler (septiembre 2014) de su propio cortometraje *Adimensional* (octubre 2014). Arnaud también ha realizado *Edward Mordrake* (2014), el tráiler de un supuesto proyecto mayor.

Como se desprende de esta revisión de tráilers falsos, parodias de tráiler y tráilers alternativos, la discursividad de estos micrometrajés es equivalente a la del microrrelato paródico. Una diferencia central, sin embargo, entre dicho tipo de microrrelato y sus primos audiovisuales, es una mayor tendencia a reciclar elementos propios del texto ‘original’, ya sea imágenes y/o sonidos específicos presentes en la película o tráiler parodiado. Este reciclaje puede cubrir escenas completas (como en la ya referida *La escena telefónica* del venezolano Luis

¹⁵² Realizado en España en el año 2008. En su primera (y única) convocatoria se presentaron un total de 180 tráilers (Brisset 31).

¹⁵³ El tráiler refiere a *La carta* (2010), un cortometraje de casi diez minutos de duración realizado por el mismo autor. No he podido determinar si el tráiler efectivamente derivó en un micrometraje.

Alejandro Medina Villarroel, parodia palabra por palabra del hilarante diálogo de la escena en el *war room* en *Dr. Strangelove*) así como tráilers enteros. Este proceder sería menos común en la literatura, con excepción de prácticas como el plagio o la edición diplomática¹⁵⁴. En tal sentido, la parodia a la “Pierre Menard, autor del Quijote” sigue siendo un caso paradigmático que incita todo tipo de contemplaciones o que inspira prácticas similares en campos no literarios¹⁵⁵. Las parodias literarias, en cambio, se suelen centrar en la reescritura de estilos, temas, o personajes antes que en la reproducción *verbatim*. Sin embargo, no se debe olvidar que el microrrelato es capaz de tomar obras completas, si bien bastante breves, y resignificarlas.

Por otra parte, lo ficticio y lo factual son categorías que concurren de manera ineludible en tráilers y *teasers* paródicos, articulándose de manera similar a lo que ocurre en la microficción escrita. En efecto, como observan Guarinos y Lozano en “Consideraciones”: “La retórica del falso tráiler hace suponer la existencia de una película por imitación de las leyes narrativas del tráiler, como el falso documental también lo hace de una realidad empírica” (10). Y, sin embargo, tanto en la microficción literaria como en la audiovisual se recurre a una serie de paratextos para ayudar al lector/usuario a determinar la pretensión de ficcionalidad o de factualidad de un texto. Así lo vimos en el capítulo anterior al considerar la microficción y la microtextualidad en medios como *Twitter* y *Facebook* donde se producen distintos tipos de historias en las que surge la incertidumbre frente a lo que resulta ficción o realidad. La gran diferencia es que en la muestra de microrrelatos que incluimos no habría una intención explícita

¹⁵⁴ Es decir la reproducción de un texto, usualmente de relevancia histórica, en la que se busca replicar con la mayor precisión posible aspectos como la ortografía, la puntuación así como cualquier alteración en el manuscrito original.

¹⁵⁵ Por ejemplo, la ‘imitación *verbatim*’ es una práctica bastante común y celebrada en la música (piénsese en *cover bands* o *tribute bands*). Un caso reciente y que referencia al Pierre Menard de Borges es el álbum *Blue* (2014) de la banda *Mostly Other People Do the Killing*. Como observa Nate Chinen en “The Gig”, *Blue* “[is] a painstakingly realized, note-for-note recreation of [Miles Davis’s] *Kind of Blue*” (n. pag.). El folleto incluido en *Blue* reproduce el cuento de Borges, el manifiesto en que se sustenta el proyecto de *Mostly Other People Do the Killing*.

de hacerlos ambiguos¹⁵⁶. Habría que ver si tal intención de abierta ambigüedad ocurre en el micrometraje. Hasta el momento sólo sé de dos casos, ambos *teasers*, uno de ellos en la tradición angloparlante.

El primero es el *teaser alternativo* titulado *American Horror Story - Fallen Angel Animatic* (2014) realizado por Kellen Moore y disponible en *Vimeo*. Visto en este medio sería casi imposible que un internauta poco familiarizado con el producto en cuestión determinara si este *teaser* es un producto ‘oficial’ de la serie de televisión a la que referencia: *American Horror Story: Freak Show*. Así, sin mayores pistas ni paratextos, algunos internautas visualizarían el *teaser* como un producto ‘auténtico’ (un *teaser* hecho por la compañía responsable; el canal de televisión FX, cuyo logo es claramente visible al final del *teaser*). Otros, más familiarizados con la serie quizá y dispuestos a ir más de su apreciación por el *teaser* para establecer su autenticidad, descubrirían finalmente la ‘verdad’: El *teaser* de Kellen Moore es una parodia de otro *teaser* realizado cinco meses antes con un título similar: *American Horror Story: Freak Show - Fallen Angel*, del colectivo brasileño AHS Br y disponible en *YouTube*. A diferencia del *teaser* en *Vimeo*, éste último deja claro su condición de *teaser alternativo*, al acompañar el título del *teaser* con la expresión “(Fanmade teaser)” y por lo tanto carece de la ambigüedad del primer caso.

El otro caso a destacar es el de *Los desterrados* (2014), realizado por el chileno José Amunátegui (desde su productora Siembra Cine). Este es un ejemplo perfecto de la ambigüedad en torno a lo ficticio y lo factual que rodea a muchas de las expresiones comunicativas en la red. Efectivamente, sin mayores indicadores que el rótulo “teaser”, no me ha sido posible determinar

¹⁵⁶ Esto no quiere decir que dicha vertiente no se practique en la red. Al respecto se puede consultar trabajos como “Beyond the eBook. The Pinocchio Revolution –When the Protagonist Comes to Life” de Melissa Mix Hart. En este trabajo la investigadora explora el caso de autores de ficción que publican en la red y que deliberadamente juegan con lo factual y lo ficticio.

si *Los desterrados* es un teaser de un proyecto concreto o si es un *teaser* falso; una obra que referencia a otra inexistente.

Las incertidumbres en torno a estos *teasers* son, por supuesto, secundarias en cuanto a su condición de *verdaderos* micrometrajés. Pero habrá que seguir poniendo atención a cómo evolucionan estas formas que juegan con los conceptos de autoría, ficcionalidad y factualidad.

Extrema brevedad y el *cinevida*: *vines* y *gifs*

A propósito de los tráilers y *teasers* que se realizan sobre productos comerciales inexistentes, en “Consideraciones”, Guarinos y Lozano observan que, en virtud del lenguaje que imitan, estos siguen promocionando un producto, aun si éste no existe. Esto me parece es el caso de aquellos micrometrajés sin suficientes marcas sobre su factualidad o ficcionalidad. En caso contrario, el internauta consumiría estos micrometrajés plenamente consciente de la falsedad del producto, nunca como la promoción oficial de un ítem objetivo. Sin embargo, como bien observa Limor Shifman, “[y]et although these parodied trailers seemingly promote nothing, they actually do promote something: the image of their creators as talented, creative, and digitally literate people” (110). Esta reflexión nos acerca a la idea de la vanagloria y su conexión con la brevedad.

Poca duda cabe que la nuestra es una época que ofrece muchas oportunidades para lograr los 15 minutos de fama que sancionaba Andy Warhol. En nuestras *sociedades* que privilegian *el espectáculo*, no es difícil observar el ansia de llamar la atención y ser celebrados. Como muchas otras expresiones culturales actuales, micrometrajés y tráilers representan un intercambio de *espectáculo* más allá de la mera “colección de imágenes” para configurarse más bien como “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord 9). La red se ha vuelto un medio que acelera este intercambio de espectáculo a niveles, imaginamos, insospechados durante la aparición de *La sociedad del espectáculo* en la década de 1960.

Como parte del ‘continuum espectacular’ (expresión inspirada en la obra de Debord) que impregna a las sociedades modernas, el culto a lo audiovisual que se alza hoy está en relación directa con lo que Lipovetsky y Serroy designan como “el culto a lo visual espectacularizado y a los personajes famosoides” (25) que habríamos aprendido a apreciar con las estrellas del cine. Pero más allá de la creación ficcional, al filmar lo cotidiano, a menudo con nosotros de protagonistas y estrellas, entramos, aseveran Lipovetsky y Serroy, en el “cinenarcisismo” (25), en un verdadero “cinevida” (326). Vemos el mundo como si fuera cine, agregan los investigadores franceses, con la realidad combinando “el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento” (28) configurándose así “una realidad extracinematográfica vertida en el molde de lo imaginario cinematográfico” (320).

Si agregamos a este *cinevida* la variante de la inmediatez mediática tenemos *the now generation*. Ambas manifestaciones concurren en *the three-minute culture*, que Michael Ignatieff ya discutía en 1989¹⁵⁷. Pero los anuncios de 60 segundos, canciones pop de menos de tres minutos y noticias que se articulan en 90 segundos, ejemplos que Ignatieff considera 25 años atrás, pueden resultar casos *extensos* hoy. Lo mismo se puede decir incluso de la mayoría de microrrelatos y micrometrajés analizados en este trabajo. Hoy en cambio, además de anuncios y noticias muchos más breves aun, tenemos microcanciones, micropoemas, microrrelatos de seis palabras así como *memes* que se pueden consumir en cuestión de segundos. En cuanto a los *micrometrajés*, abundan en nuestra época los clips de quince (*touts*¹⁵⁸) y seis segundos (*vines*), así como los *gifs* (*graphics interchange format*, por sus siglas en inglés), imágenes animadas de baja resolución que se repiten cada pocos segundos. Esta es la extrema brevedad que millones de

¹⁵⁷ *Three-Minute Culture* es el título de un programa que el escritor, ex político y académico canadiense Michael Ignatieff presentara en *The Late Show* en la *BBC Two* en 1989.

¹⁵⁸ En relación al nombre de la red social y servicio de *microblogging* *Tout* que permite crear y publicar videos cortos de 15 segundos. *Viddy* es una aplicación que permite editar video de 15 segundos también.

individuos consumen en la actualidad y sobre la que Finlo Rohrer comenta en “Vine: Six things people have learned about six-second video in a week” cuando observa que “[w]hat would be agonisingly boring for three minutes, or even 30 seconds, on YouTube is an entirely different proposition at six seconds” (n. pag.). Sin olvidar que todos estos formatos de brevedad extrema están estrechamente vinculados al *cinencisismo* y el *cinvidia*.

Desde que salió al mercado en 2012¹⁵⁹, *Vine* se ha llegado a posicionar como un medio privilegiado para el *cinvidia* del momento, verdadero paradigma de la brevedad audiovisual contemporánea. Lo que hace *Vine* como aplicación es permitir la creación y publicación de videos con una duración máxima de seis segundos. Estos videos cortos son visualizados en forma de *loop*, es decir en reproducción continua. Llama la atención que la mayoría de publicaciones sobre *Vine* rescaten el potencial publicitario de este medio¹⁶⁰ antes que explorar otros aspectos como por ejemplo su relación con la (re)creación de identidades en línea. Lo cierto es que ahí están los miles (¿millones?) de *vines* de usuarios (*viners* les dicen) compartiendo innumerables momentos cotidianos de seis o menos segundos. Verdaderos micrometrajés en los que predomina tanto la necesidad de autoexpresión como de reconocimiento. Justamente, este último aspecto se ve alentado por los constantes casos de *viners* que firman contratos con grandes compañías¹⁶¹ y, sobre todo, por aquellos que se vanaglorian de su número de seguidores (en la actualidad existen 210 *viners*, cada uno con más de un millón de seguidores¹⁶²).

¹⁵⁹ La aplicación sale al mercado en junio de 2012 y es adquirida por *Twitter* cuatro meses más tarde por 30 millones de dólares (Miller 1).

¹⁶⁰ Véase trabajos como *Social ECommerce: Increasing Sales and Extending Brand Reach*; *Content is the New Sourcing: Strategies for Attracting and Engaging Passive Candidates*; *Understanding Digital Marketing: Marketing Strategies for Engaging the Digital Generation*; o *Social Media Secret Tactics*.

¹⁶¹ Sobre este punto se puede leer “Do It For The Vine (and Build A Successful Career?)” de Jenna Redfield, disponible en el sitio web de *BuzzFeed*: <http://www.buzzfeed.com/tonkagal101/do-it-for-the-vine-and-build-a-successful-career-87na#.xwWZeQndj>.

¹⁶² Según la consulta realizada el 1 de enero de 2015 en el sitio web *rankzoo*: <http://www.rankzoo.com/>.

Para algunos, como Patrick Garratt, en “[Vine: The Digital Equivalent of Hanging a Mirror over a Urinal](#)”, “[t]he problem with Vine –and therefore with Instagram, Facebook, Twitter and Pinterest– is its nauseating mundanity.” (n. pag.). Garrat agrega también que:

Vine panders to the human ego sickness, the digital equivalent of hanging a mirror above a urinal. I’m as guilty of this as anyone, what with my Twitter followers, my Facebook friends and my personal blogs. Me, me, me. Vine is just another me-app, a glowing red herring to prevent some of us from achieving anything while the world burns. (n. pag.)

Pero sería injusto limitar el *vine* a la esfera del cinenarcisismo y relacionarlo exclusivamente con nociones como los *6 segundos* de fama o al sombrío dictamen de John Donne en su *An Anatomy of the World* (1611) sobre una época en la que todo el mundo se considera tan único como un fénix:

For every man alone, thinks he hath got
To be a phoenix and that there can be
None of that kind, of which he is, but he.
That is the world’s condition now, and now. (491-492)

Para bien o para mal, los *vines* se han vuelto uno de los medios más favorecidos por distintos usuarios en busca de todo tipo de entretenimiento. La comedia y el final sorprendente dominan, articulándose en chistes audiovisuales, obviamente más efímeros que los analizamos al considerar el micrometraje lúdico. La escasa duración de estos *vines*, empero, no se debe asociar estrictamente al *picture-taking* o a la mera grabación de actos circunstanciales. A pesar de su fugacidad, se distingue en varios un trabajo de edición esmerado, capaz de articular, por ejemplo, una secuencialidad con espacio para el *flashback* y el *flashforward*. Ya hemos visto que el consumo de *vines* se computa en cifras que superan el millón, ¿cómo explicar esta popularidad? Para Finlo Rohrer, según subraya en “Vine”, la experiencia de ver *vines* resulta atrayente por lo hipnótica, constituyéndose en “[a] bewildering carousel of six-second slices of ordinary life” (n. pag.). Es el cinevida, otra vez, que permite deleitarnos con ‘estrellas’ cotidianas

y que, sobre todo, nos anima, desde esa ‘fácil’ cotidianeidad y aparente simplicidad, a (re)crear nuestras propias historias usando *Vine* u otro medio similar. Más allá de lo estrictamente amateur, otros, como los estadounidenses Michael Alvarado y Carissa Rae (más conocidos como *Us the Duo*), usan el medio para proponer verdaderas novedades como *covers* musicales de 6 segundos¹⁶³ y *medleys* que en dos minutos y medio reúnen a 12 canciones¹⁶⁴. Por otro lado, como otros medios en la red, los *vines* permiten una interacción constante en la que concurren lo individual con lo colectivo, un aspecto que, usado adecuadamente, ofrece un gran potencial pedagógico. Medios de comunicación como periódicos en línea han comenzado a usar *vines* para ilustrar momentos claves de una nota. Sin embargo, hasta donde sé, en el ámbito del mundo castellanoparlante este uso se limita a notas deportivas para mostrar incidencias como goles en partidos de fútbol o choques en carreras de automóviles.

Finalmente, tan breves como los *vines*, tenemos a los *gifs*. Este formato aparece en la década de 1980, pero ha experimentado un resurgimiento debido a su poco ‘peso’ comparado al de los videos. Los *gifs* a menudo se vuelven *memes*, alcanzando circulaciones ‘virales’ en foros, sitios web, redes sociales o mensajes de texto multimedia. Los *gifs*, en esencia, muestran imágenes que se repiten una y otra vez y ofrecen la posibilidad de superponer texto escrito (pero no sonido ya que el formato es sólo de imagen). Como el *vine*, el *gif* ofrece la posibilidad de ser usado para distintas estrategias de comunicación, pero, como se ilustra en el siguiente ejemplo, sus coordenadas usuales son el humor y el (des)amor:

¹⁶³ Una propuesta mucho más radical que las “microcanciones” del argentino Pablo Read que duran entre 40 y 90 segundos. Se puede consultar la obra de Read en su sitio en *SoundCloud*: <https://soundcloud.com/microcanciones>.

¹⁶⁴ El éxito de la propuesta de este dúo se ha traducido en un contrato con una compañía discográfica responsable de la edición de su primer álbum. Éste, sin embargo, no está compuesto de microcanciones sino de canciones ‘regulares’.



Fig. 15. Captura de pantalla de un gif. Tomado de la página web *sabesamarteduele.tumblr.com*.

Como la fotografía clásica, los *gifs* capturan instantes para comunicar ideas en esencia o de manera directa. Su reproducción perenne, sin embargo, enfatizaría el instante de una manera más acentuada que en la fotografía, aunque, como se puede imaginar, el hartazgo no se halla muy lejos en algo que no deja de repetirse. Aun así, para los internautas actuales la reproducción en *loop* sería tan común que incluso las fotografías de antaño ya no son suficientes, justamente lo que anuncia este otro gif:



Fig. 16. Captura de pantalla de un gif, tomado del sitio web *Kappit*: <http://www.kappit.com/img/39428/so-im-a-gif-now-i-guess-pictures-arent-enough/>.

Al igual que con otros casos de microtextualidad como *memes* (por ejemplo aquellos que combinan imágenes fijas y escritura), *tweets* y *posts* breves en sitios como *Facebook* (los tres casos discutidos en el capítulo anterior), propongo al *gif* como un texto capaz de contar una historia a partir de una narrativa verboicónica. Además de la posibilidad de recrear relatos a

partir de una compleja red de asociaciones mentales, proceso que detallo en el capítulo anterior al discutir el caso del *meme*¹⁶⁵, el *gif* ya se está usando para contar historias de una manera más ‘tradicional’ (es decir haciendo explícita en la obra un orden secuencial desde una situación dada a un final o desenlace), tal es el caso de la fotógrafa bielorrusa, Elle Muliarchyk. Muliarchyk recurre a los *gifs* para contar todo tipo de historias. Una de las más conocidas es aquella que relaciona a la modelo keniana Malaika Firth, la primera modelo negra contratada por la casa italiana de moda *Prada* en 20 años, con Tiana, la primera princesa negra en la tradición Disney, para contar una historia de empoderamiento y superación personal, todo eso en dos segundos, según destaca la propia artista en “[The GIF That Keeps on Giving](#)” (2015). Para tener una mejor idea del proyecto de Muliarchyk cito a la artista y, a continuación, incluyo las dos imágenes que integran su obra:

Some of my GIFs tell the whole story in just 2 seconds. For example in my Models Go-Sees I feature Malaika Firth, the first black model in 20 years to appear in a Prada campaign. Malaika has an infectious “you-can-do-it” personality, her Instagram is an empowering self-help diary for young girls. I wanted to capture her spirit and her modern-day Cinderella story. I realized that the first black Disney Princess was Frog Princess. (n. pag.)



Fig. 17. Captura de pantalla de un *gif* de Elle Muliarchyk. Imagen incluida en el artículo en línea de la autora titulado “The GIF That Keeps on Giving”.



Fig. 18. Segunda imagen integrada en el *gif*.

¹⁶⁵ Ver la sección “Microficción multimodal: su ausencia y el caso del *meme*” en el capítulo II.

Personalmente, veo en los *gifs* de Elle Muliarchyk el caso de un proyecto novedoso (al parecer los *gifs* debutaron a inicios del año 2015) de inspirar prácticas similares en otras latitudes (Muliarchyk reside en Nueva York). Habrá que estar pendientes de la evolución de estos nuevos *microrrelatos*.

El micrometraje hoy y hacia el futuro

Para el internauta contemporáneo, la brevedad y la inmediatez son fenómenos bastantes comunes, pero así como consume brevedades, así también se interesa en los formatos extensos. Por ello, su predilección por las microformas no lo alejaría de obras como las celebradas películas del director filipino Lav Diaz *Mula sa Kung Ano ang Noon* (2014), de 5 horas y 38 minutos, o *Melancholia* (2008) de 7 horas y 30 minutos. Tampoco le impediría apreciar ni *Nymphomaniac* (2014) de Lars von Trier, en su versión sin editar de 5 horas y 25 minutos; ni *Karamay* (2010), documental del director chino Xu Xin de 5 horas y 56 minutos. Y qué decir de su atracción por otros casos muchos más celebres como la reciente trilogía de *The Hobbit* (cada una de ellas de más de dos horas de duración) y otros *blockbusters* que habitualmente pasan la marca de las dos horas. Es evidente que el entretenimiento se articula desde estéticas maximalistas y minimalistas y que, al igual que en el pasado, un mismo espectador puede apreciar ambas.

Como observé en la sesión de preguntas en la ponencia de Basilio Pujantes Cascales, titulada “Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato” (presentación realizada en el marco de la VIII Conferencia Internacional de Microficción, organizada en octubre de 2014 en la Universidad de Kentucky), a pesar de esta coexistencia entre lo breve y lo extenso, existe todavía resistencia en el público actual a estas nuevas formas breves. Comentado con el escritor y crítico literario español David Roas, en el marco de la ponencia aludida, observamos que dos palabras

recurrentes en los debates sobre microficción durante el evento en Kentucky fueron “miedo” y “peligros”. Estos miedos parecen ser inevitables en el debate especializado. Justamente, a ellos alude Jill Walker, en “Feral Hypertext: When Hypertext Literature Escapes Control”, análisis sobre las tensiones que ocurren al enfrentarse los paradigmas de la literatura impresa y la literatura digital:

Perhaps our greatest challenge, though, lies in recognising literary forms that do not adhere to our conventional forms of discipline: authors, works and commodities. I suspect that these forms of literature will be the most interesting in years to come. (52)

Más allá de la natural resistencia a lo nuevo en ciertos sectores del público en general y los expertos, creo que, como en el caso del microrrelato, el futuro de las microformas audiovisuales pasa por entender o anticipar nuevas rearticulaciones de lo breve. En ese sentido, si ya hemos visto tendencias como el surgimiento de brevedades impuestas por límites tecnológicos o de brevedades practicadas por el gusto o placer de lo breve, quizá el futuro vea surgir brevedades que solo lo sean en apariencia. Lo que imagino aquí son brevedades ‘latentes’, partículas susceptibles a desarrollarse en procura del ensamblaje de estructuras mayores. Estas partículas, mínimas solo en apariencia, requerirían de seres con facultades desarrolladas de cognición capaces de producir y procesar ideas comprimidas susceptibles a la amplificación mental. Este ejercicio de especulación conjura al ser humano del futuro con mentalidad de telegrama que consideramos en el capítulo anterior, aquel que practica el enfoque que la nanotecnología actual denomina ascendente (*bottom-up*). Aunque a algunos estas reflexiones les parezcan remotamente operables (es decir destinadas a quedarse en lo especulable), el desciframiento de lo mínimo para articular lo amplio es una operación que venimos realizando desde hace milenios cuando procesamos algunos íconos o símbolos. Consideremos uno de los varios ejemplos que ya vimos

en el capítulo inicial de este trabajo y del cual establecimos su capacidad de condensar en una representación breve un amplio espectro de eventos:

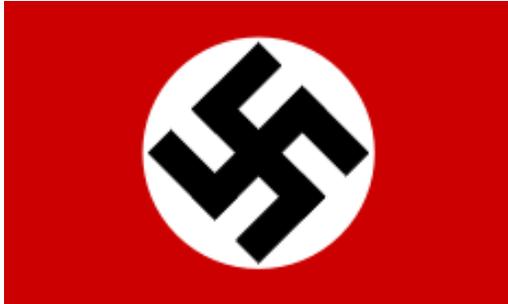


Fig. 19. La esvástica usada como símbolo Nazi. Imagen tomada del sitio web *Wikimedia Commons*, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Swastika_flag_\(Nazi_Germany\).ant.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Swastika_flag_(Nazi_Germany).ant.png).

Para concluir con esta sección y capítulo, quiero ofrecer algunas reflexiones sobre las orientaciones temáticas del micrometraje en el futuro cercano. Si el género en la actualidad suele situarse en las coordenadas de lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social, ¿cuáles serán las tendencias dominantes en los próximos años? Al respecto, en una entrevista titulada “La minificción audiovisual¹⁶⁶” (2012), Lauro Zavala opina que la minificción audiovisual va a seguir a la microficción literaria en su ánimo de recrear “textos [que] no solo cuentan una historia sino que tienden, de alguna forma, [a] dialogar... con grandes textos de la tradición, de manera irónica y lúdica, y, sobretodo, tienden a ser muy poéticos y generar estrategias de complicidad con los lectores” (n. pag.). En efecto, impactadas por expresiones y expectativas culturales similares, microrrelatos y micrometrajes coinciden en sus preferencias temáticas. En esencia, lo que estaría ocurriendo con la producción del micrometraje actual es la expresión de una serie de tendencias que se llevarían practicando con cierta anterioridad en la microficción literaria. Así, cuando Zavala se pronuncia sobre el futuro de la microficción audiovisual, en realidad, estaría describiendo un orden de cosas actual:

¹⁶⁶ Entrevista realizada en ocasión del *Primer festival metropolitano de cineminuto y nanometraje* (2012) en México.

[C]reo que esto es lo que podría ocurrir en el futuro inmediato en el caso de la minificción audiovisual. Creo ya no va a estar solamente contando una historia, sino que va a estar experimentado con el lenguaje audiovisual para recordar que todo el tiempo estamos interactuando con esos materiales audiovisuales. Podemos ya intervenir en ellos, podemos reconstruirlos imaginariamente, y creo que esto está produciendo otra forma de ficción que no existía hace diez o quince años. (n. pág.)

La visión de Zavala acertadamente nos remite tanto a los micrometrajés situacionales que tienden a dejar de contar historias como a los micrometrajés lúdicos y paródicos. Esta última tendencia parece estar destinada a cumplir un rol mucho más central; el premio al mejor remake que ya veíamos ha instaurado Notodofilmfest, imaginamos, ha de alentar la práctica de un estilo bastante difundido ya como demuestran las numerosas parodias que circulan en la red.

Por otro lado, si seguimos el planteamiento de que la microficción audiovisual se está proyectando y evolucionando en formas ya vistas en su contraparte literaria, pues lo lógico es imaginar y predecir que pronto se han de alzar voces como las de la escritora Ana María Shua expresando su “hartazgo” con respecto a tendencias que se empiezan a sentir como repetitivas en la microficción literaria. Más que esperar a ver si tal pronóstico se cumplirá (la historia nos enseña que la novedad nunca está demasiado lejos del olvido o el hastío), lo interesante será ver cómo habrá de evolucionar el campo de la microficción audiovisual en general.

Aquí es importante observar que aunque la evolución del microcine esté llevando a esta forma por senderos ya recorridos por la microliteratura, este hecho no significa que aquel dependa de esta última. Lo que estaría ocurriendo es una coincidencia de orden temático en el que dos géneros distintos reflejan la influencia de los mismos paradigmas culturales. En la medida que el micrometraje y formas audiovisuales similares sigan explorando las capacidades expresivas de sus lenguajes respectivos es que han de surgir horizontes más o menos peculiares para la microficción audiovisual. Este es el final de la discusión del micrometraje. El capítulo

siguiente se enfoca en dos puntos centrales: la discusión de nuevos enfoques y paradigmas para la microficción y la práctica de tendencias éticas y/o reflexivas tanto en el microrrelato como en el micrometraje.

CAPÍTULO IV

ACERCAMIENTOS TEÓRICO-CRÍTICOS Y ÉTICOS A LA MICROFICCIÓN

El eje principal de este capítulo es el examen de cuestiones teóricas y epistemológicas en relación a la microtextualidad y la microficción. Tal es el propósito general de las secciones “La formación de un lenguaje teórico-crítico para la microtextualidad”; “La nanofilología”; y “Expandiendo el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad”. En segundo lugar está el análisis de una serie de tendencias éticas y/o reflexivas en la microficción actual, tema prevalente en las secciones “El ‘saber vivir’” y “Saber vivir en la microficción”. Como ha de verse, las tendencias mencionadas son significativas en el contexto actual de la microficción, especialmente la literaria. En efecto, ésta, según vimos con investigadores como Irene Andrés-Suárez en el capítulo II, tiende mayoritariamente a lo fantástico y lo humorístico. Dado dicho contexto, resulta necesario entonces atender a este otro tipo de microficción que privilegia lo ético antes que lo lúdico y otras tendencias dominantes.

La formación de un lenguaje teórico-crítico para la microtextualidad

Como se mencionó al concluir el capítulo anterior, la novedad no es siempre un acto a celebrar. Así como toda innovación en el quehacer humano implica una revisión de la tradición, así también nunca han de faltar los referís culturales del momento dispuestos a resistir el acto innovador. Cuando ocurre, este rechazo suele sustentarse en una preocupación por preservar la pureza de estilos y el *statu quo* del canon. La literatura ofrece numerosos ejemplos de resistencia a lo innovador, bástenos mencionar dos casos del siglo pasado para ilustrar este punto. Celebrado ahora como el texto que marca un antes y un después en la poesía moderna en castellano,

indudable paradigma de innovación literaria, *Trilce*, de Vallejo, fue un libro extraño e incomprensido para la crítica de la época. Así lo evidencia el siguiente comentario a pocos días de su aparición: “Y he aquí, ahora, a un Poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?”¹⁶⁷. Otro caso notorio es el de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) de la autora mexicana Nellie Campobello. *Cartucho* consiste de 57 relatos breves (cuya extensión oscila entre apenas un párrafo y un máximo de cuatro páginas) que se distinguen por un carácter narrativo innovador y la convergencia de estilos en su composición. Este texto supuso un problema para la crítica de la época, la cual no tuvo reparos en considerarla, a pesar de lo subrayado en su subtítulo (“relatos”) y lo obvio de su aspecto formal, como una de las novelas de la revolución mexicana¹⁶⁸. Como señala Aguilar Mora, en “El silencio de Nellie Campobello,” esta falta de concierto en el canon para aglutinar obras como *Cartucho* alrededor de la figura de la novela evidencia “un síntoma de las insuficiencias editoriales” (33), actitud propia de “[u]na crítica con aspiraciones de pureza estética o de pereza teórica” (14).

Por otro lado, la innovación, en cuanto práctica heterodoxa, ha de enfrentarse a procesos de validación y legitimación que a menudo resultan problemáticos por el anacronismo implícito en tratar de auscultar lo nuevo con parámetros que fueron concebidos para examinar formas anteriores. Esta cuestión es altamente pertinente para el estudio de las nuevas formas de la microtextualidad escrita y audiovisual. Así, si uno examina las primeras aproximaciones al estudio del microrrelato y micrometraje se puede observar que las conceptualizaciones están hechas teniendo como puntos de referencia sus géneros más próximos: cuento y cortometraje.

¹⁶⁷ Luis Alberto Sánchez en la revista *Mundial* (número 129 del 3 de noviembre de 1922), citado por Ricardo Silva-Santisteban en *César Vallejo. Poesía completa II*, p.181.

¹⁶⁸ Como tal aparece en *La Novela de la Revolución Mexicana. Tomo II* (1960), volumen editado por Antonio Castro Leal.

Lo anterior se observa, en el campo de la microficción literaria, en el enfoque que adopta Dolores Koch en “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (1981). En dicho ensayo, Koch concibe los términos “micro-relato” y “micro-texto” como sinónimos del “subgénero” que ella buscaba delimitar usando al cuento como referente. Para notar lo inusual de los rasgos en el nuevo género, Koch los contrasta con algunos aspectos que son esenciales al cuento y así propone que el “micro-relato” “carece de introducción, de anécdota o de acción, de personajes delineados, de punto culminante y, por tanto, de verdadero desenlace” (123). Como se puede ver, la investigadora define al microrrelato por negación, a partir de lo que “el micro-relato, o micro-texto, no es” (124)¹⁶⁹. Por otra parte, y ya en una época más cercana a la nuestra, con su *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009), Violeta Rojo ilustra el caso del crítico que recurre a la tradición para calificar al género nuevo de *transgresor* y “no-tradicional” (44) para efectivamente negarle autonomía genérica. Afirma Rojo: “El minicuento, si bien tiene muchos puntos en común con el cuento literario tradicional, posee otros distintos, que se deben a que es un subgénero que se desprende del cuento. Y, como es habitual en estos casos, transgrede algunas reglas de su antecesor” (45).

En el dominio de lo audiovisual, las nuevas formas breves también son conceptualizadas recurriendo a géneros ya establecidos. Así, en uno de los estudios pioneros y más influyentes en el campo, “Películas a golpe de ratón: Una exploración sobre el cine comprimido en la Red” (2005), José Luis Sánchez Noriega se refiere a las distintas formas del “cine comprimido” como “breves cortometrajes” (1). La brevedad de las nuevas formas *comprimidas* motiva el anclaje en

¹⁶⁹ Koch llega a proponer una definición afirmativa, es decir de lo que el microrrelato sí es, listando los siguientes rasgos: “Ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa; pero bisémica”; “[e]stá regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira”; “[r]escata formas literaria antiguas”; e “inserta formatos nuevos o no literarios de los medios modernos de comunicación” (124).

el término familiar y reconocido; cortometraje¹⁷⁰. Pero así como el cortometraje no constituye un *breve largometraje*, una forma nueva como el *micrometraje* exigiría una denominación que anuncie autonomía. Sánchez Noriega no le niega esta independencia genérica cuando declara que “[e]n buena medida, el cine comprimido puede comprenderse como una modalidad de cortometraje” (3). Así, se observa, más bien, una necesidad de referirse a la tradición para definir lo nuevo, un esfuerzo didáctico que respondería, en parte, a la necesidad de facilitar la comprensión a un público no especialista.

Obviamente, las aproximaciones teóricas al microrrelato y micrometraje, aquí brevemente referidas, no están erradas por el hecho de definir un fenómeno nuevo comparándolo a otro ya existente y, en el proceso, definir algo a partir de lo que no es. Después de todo, como señala Kenneth Burke, siguiendo a Spinoza, “all definition is ‘negation’”; es decir que “to define a thing in terms of its context, we must define it in terms of what it is not” (25). De hecho, todos los trabajos a los que me refiero en esta sección claramente proponen lo que el microrrelato y el micrometraje *sí* son. Lo que noto, sin embargo, es que, aunque el cada vez mayor interés crítico por la microtextualidad da testimonio de la relevancia de los géneros mínimos en las últimas décadas, el campo de la microficción sigue echando de menos investigaciones que vayan más allá de la aproximación histórica y/o genérica¹⁷¹. Sobre esta cuestión se ha pronunciado David Roas, en una entrevista dada en el año 2012, donde observa que “la mayoría de los trabajos

¹⁷⁰ Lo mismo se propuso en su momento en el mundo anglosajón con la denominación *short shorts* –que hace referencia al término *short story*: cuento– para designar a los microrrelatos. El uso de “minicuento”, en vez de microrrelato, por parte de Rojo es otro ejemplo de esta referencia a conceptos establecidos para designar a lo nuevo.

¹⁷¹ Esta situación se evidencia al consultar dos de los volúmenes críticos más recientes en el área: *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* (2012), editado por Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués, donde se incluyen artículos como “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad” de Ana Calvo Revilla; “Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica” de Teresa Gómez Trueba; o “La larga marcha de la brevedad: Couto Castillo y los orígenes del microrrelato en México” de Ángel Arias Urrutia. También se puede consultar *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo* (2012) de Irene Andres-Suárez, trabajo que, además de su enfoque histórico, enfatiza la caracterización y temática prevalentes del género.

siguen dando vueltas y vueltas sobre los mismos asuntos (rasgos, formas, temas), por lo que uno tiene la sensación de leer siempre las mismas ideas”¹⁷² (12).

Contrastando con las tendencias historicistas y genéricas prevalentes, en este capítulo me acerco a la microtextualidad para explorar una serie de cuestiones teóricas, epistemológicas y éticas. Tal examen ha de dar cabida a los esfuerzos de distintos investigadores así como a hallazgos y propuestas del que escribe quien tiene por meta final contribuir a expandir el lenguaje teórico-crítico para analizar la microtextualidad y la microficción proponiendo nuevos paradigmas, conceptualizaciones y procedimientos para el estudio de las microformas escriturales, audiovisuales y otras similares. En un momento en que la práctica de los microrrelatos literarios y audiovisuales nos presenta obras en formatos altamente reducidos –con microrrelatos u otros microtextos de escasas líneas y micrometrajés de 6 segundos– hasta hablar de lo *micro* parecería ser un poco desfasado ya. Así, al igual que en otras disciplinas, se ha propuesto recurrir a lo *nano* en miras de un lenguaje teórico-crítico específico para la microficción. Esto es justamente lo que plantea la nanofilología, una disciplina que se enfoca en el estudio de la microtextualidad.

Nuevas visiones para la microtextualidad: Ottmar Ette, la nanofilología y el “saber vivir”

En lo que sigue presento la visión de Ottmar Ette sobre la nanofilología como un nuevo campo de estudio así como su planteamiento del “saber vivir” como un saber que nos facilita la literatura y otras disciplinas culturales. Después de discutir lo que Ette entiende por nanofilología

¹⁷² Desde entonces, y en relación a la nota anterior, solo se habría publicado un volumen crítico que considera otros enfoques para el microrrelato además del historicista o genérico. Coordinado por Pablo Brescia, *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos* (2013), incluye artículos como “Lo ominoso en el microrrelato femenino mexicano” de Cándida Elizabeth Vivero Marín y “Las 83 novelas de Alberto Chimal: de la brevedad del *tweet* a la lectura fractal” de Juan Carlos Gallegos. Otro volumen que creo mostrará acercamientos innovadores al microrrelato será el que se publique de las actas de la VIII Conferencia Internacional de Microficción, realizada en el año 2014. Actualmente, el comité organizador está en proceso de selección de ensayos en un evento en el que se presentaron, entre otros, acercamientos a minificciones audiovisuales; estudios sobre la relación imagen-palabra; así como investigaciones sobre la influencia de soportes tecnológicos en la producción de microficción.

y “saber vivir” presento un par de ejemplos para ilustrar el “análisis nanofilológico” llevado a cabo por el propio Ette. Es importante observar aquí que esta segunda sección es seguida de otras dos en las que discuto, por un lado, ciertas maneras en las que se puede avanzar el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad / y, por último, lo que he identificado, en el contexto de la microficción en el mundo hispanoparlante, como la articulación de un discurso que apunta al “saber vivir” y cuya configuración, en varios puntos esenciales, se distancia de aquello que plantea Ette.

La nanofilología

La nanofilología es una disciplina propuesta por Ottmar Ette, filólogo y teórico literario alemán. De entrada, es importante destacar, tal como lo hace Ette en *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales* (2009) que, al día de hoy, la nanofilología mantiene su condición de planteamiento exclusivamente teórico, de “ciencia, que aún está por crearse como una investigación de base” (256). En efecto, desde la publicación de *Del macrocosmos al microrrelato* y del dossier “Nanofilología: todo el universo en una sola frase” (2009), documento que traduce al castellano las actas del Simposio *Nanophilologie: Microrrelatos-Microficciones* realizado en Alemania en 2007, Ette no ha vuelto a publicar sobre el tema de la nanofilología en nuestra lengua¹⁷³.

¹⁷³ En 2010 Ette publicó “Todo el universo en una sola oración. Microrrelato y macrocosmos”. El artículo sin embargo reproduce prácticamente *verbatim* “Todo el universo en una sola frase. Microrrelato y macrocosmos”, el capítulo uno de su libro *Del macrocosmos al microrrelato* (2009). Hace muy pocos meses, sin embargo, exactamente en agosto de 2014, ha aparecido “Nantheorie. Von Lasten, Listen und Lüsten der Avantgarde nach der Avantgarde”. El artículo, en última instancia, destaca las posibilidades epistemológicas de núcleos teóricos “miniaturizados” capaces de actuar de manera fractal configurándose así en sistemas archipelágicos, es decir independientes pero interconectados. Como me ha aclarado el propio teórico a través de una comunicación electrónica, éste sigue muy activo en el campo de la nanofilología. Ette considera que aunque la nanofilología mantiene su estatus de ciencia por concretarse, es importante entender que, en realidad, “toda ciencia es una ciencia en devenir (un poco como Lezama Lima hablaba de un paisaje en devenir)” (n. pag.); es decir la nanofilología estaría en pleno proceso de evolución.

En esta sección recojo la propuesta de Ette sobre la nanofilología tal como la discute en el referido *Del macrocosmos al microrrelato* así como en la “Presentación” al dossier “Nanofilología”. Al presentar el planteamiento de Ette mi propósito es destacar sus posibilidades teórico-críticas para luego proponer maneras de complementarlo, todo esto con miras a ayudar a avanzar un lenguaje que sirva como una suerte de nanotecnología crítica para el estudio de la microtextualidad. En la medida en que géneros como el microrrelato y el micrometraje representan nuevos paradigmas en la literatura y el cine, la nanofilología aspira a ofrecer un enfoque nuevo y propio para estas y otras formas de la microtextualidad. En este apretado resumen de la posición de Ette he de destacar tres puntos: el campo de estudio de la nanofilología, la posibilidad de una microescritura teórico-crítica sobre las microformas así como la naturaleza fractal de formas como el microrrelato. Adentrémonos pues en el planteamiento del investigador alemán empezando por su conceptualización de nanofilología. En “Presentación”, Ette avanza la siguiente definición:

La nanofilología como naciente campo de una filología volcada hacia la literatura y los estudios culturales analiza las expresiones literarias breves y brevísimas partiendo de la premisa de que estas formas literarias de microtextualidad pueden ser analizadas tanto cuantitativamente como cualitativamente y que representan formas densificadas específicas. Su estudio llevará a poner de relieve modelos ejemplares de fenómenos, procedimientos y acuñamientos formales de la literatura. (81)

La cual se complementa con lo señalado en *Del macrocosmos al microrrelato* donde agrega:

[E]l término de nanofilología apunta hacia una investigación crítica y un análisis metodológico reflexionado sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas, en tanto las microficciones y los microcuentos pertenecen al objeto de estudio microtextual de la nanofilología, aunque no sean la única forma o la dominante entre las expresiones literarias mínimas. Se investigan las formas, los procesos y las funciones de las más diversas formas textuales mínimas y se analizan las relaciones complejas que se entablan entre lo nano- y la macrofilología. Además se auscultarán los vínculos que los atan con fenómenos de miniaturización similares en otros terrenos de la producción artística, como por ejemplo en el ámbito de la música, del cine y de las artes plásticas. Una nanofilología de índole

transdisciplinaria por ende trabaja tanto transgenéricamente como también inter- y transmedialmente. (257)

El uso del prefijo ‘nano’ en el nombre de esta nueva disciplina buscaría destacar lo novedoso de su objeto de estudio así como el de su enfoque investigativo. Asimismo, como parece insinuar Ette en *Del macrocosmos al microrrelato*, adoptar la denominación ‘nano’ en los estudios culturales sería una manera de abarcar algo del éxito investigativo y exposición pública que han logrado las nanociencias (255). Como se sabe, en las nanociencias y nanotecnologías, el prefijo griego indica que la investigación se centra en el examen de una serie de procesos y propiedades que ocurren por debajo del umbral de lo atómico o molecular, o, para ser más precisos, a escalas en las que se calcula en base a nanómetros, es decir una mil millonésima (billonésima) parte de un metro. De manera similar, la nanofilología se ha de ocupar de las expresiones escritas más mínimas; microtextos de todo tipo, así como también de formas densificadas en otros campos: microcine, microteatro, micromúsica, etc.

Así como a partir de la “nanoescala”, propia de las nanociencias y nanotecnologías, “las leyes de la física se manifiestan de forma diferente y sorprendente” (Menéndez Velázquez 23), las distintas expresiones mínimas en campos como el cine y la literatura presentarían características peculiares, distintas de aquellas presentes en formas ‘mayores’. Así es justamente como lo plantea Juan Pedro Aparicio en “Poética cuántica” al referirse al microrrelato como un género “gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de la literatura” (494). Una de estas leyes, agrega Aparicio en “Materia oscura y literatura cuántica” (y como vimos en el capítulo II, propuesta también por investigadores como Andres-Suárez), es el uso de la elipsis, figura presente ya en géneros como el cuento, pero que pasa a ser elemento indispensable en el microrrelato, micrometraje y otras formas mínimas, generando obras en las que una parte considerable de su contenido permanece en lo no dicho.

Volviendo al campo de estudio de la nanofilología, en “Presentación”, Ette destaca a la microtextualidad literaria como “uno de los núcleos” (82) a estudiar. Aunque Ette observa un “límite de 20 palabras, impuesto para la microtextualidad” (82), esta barrera no es infranqueable¹⁷⁴. Por otro lado, cualitativamente, Ette considera en su discusión la prosa (en textos narrativos y no narrativos), la lírica y el drama microtextual así como textos ficcionales y no ficcionales. Asimismo, y como ya vimos en la definición que propone Ette, a pesar de destacar el estudio de “las expresiones literarias breves y brevísimas” (81), la nanofilología no se limita a la investigación de la microtextualidad literaria. Su estudio, por lo tanto, ha de abarcar formas como el microrrelato, el micrometraje, el aforismo, el *senryū*¹⁷⁵, el mensaje publicitario, el grafiti, el *post* y *tweet* electrónicos, entre otras.

Destaca también en la visión de Ette el carácter transdisciplinario que le adscribe a la nanofilología. En efecto, tal como se puede leer en el primer capítulo de *Del macrocosmos al microrrelato*, su concepción de la nueva disciplina está marcada por la cosmovisión ‘total’ que el geógrafo y naturalista Alexander von Humboldt buscó plasmar en *Cosmos: Ensayo de una descripción física del mundo*¹⁷⁶, una representación, enfatiza Ette, de “todo el mundo” o, agrega citando al propio von Humboldt, “[d]el conjunto en Una Obra” (14). Especialista en la obra de von Humboldt, para Ette “el hermanamiento humboldtiano de lo literario y lo científico”¹⁷⁷ (182) constituye un área de interés mayor, hecho que trasluce en su planteamiento de la nanofilología como disciplina con un enfoque “transareal”; es decir transdisciplinario. De ahí que en

¹⁷⁴ De hecho, en *Del macrocosmos al microrrelato*, “No sé” de David Lagmanovich es analizado como microrrelato, texto que “consta de 44 palabras incluyendo el título” (243).

¹⁷⁵ Forma similar al haiku, pero de corte cínica y propensa al humor negro. Mencionada en el capítulo II e incluida en la figura 2 en el capítulo mencionado.

¹⁷⁶ Colección de cinco volúmenes aparecidos entre 1845 y 1862 que se aboca a compendiar los conocimientos de la época sobre múltiples fenómenos terrestres y celestes. Para Douglas Botting, “se trata de la obra cumbre de un universalista en una época de especialistas” (235).

¹⁷⁷ Punto sobre el que Botting se manifiesta también al declarar cómo en el *Cosmos* de von Humboldt “todas las ramas de la ciencia se entretrejan en su argumentación y, en la sección sobre historia de la investigación científica, también vinculaba las ciencias a las artes y las humanidades” (235).

“Presentación” se destaque para la nanofilología una “cooperación inter- y transdisciplinaria... con fundamentos de la psicología cognitiva y de la filosofía” (83). Agregando en *Del macrocosmos al microrrelato*, la necesidad del “desarrollo de un instrumental analítico específico, que debe incluir, al lado de importantes principios de la ciencia narrativa; también aspectos de las ciencias de la cognición o de la psicología, como por ejemplo el “Grounded Cognition” (254). Hasta aquí tenemos a la nanofilología como un campo de estudio que busca enfocarse en el estudio de formas mínimas escritas pero que atiende también a formas densificadas en otras áreas, aspecto este último que ejemplifica su naturaleza transdisciplinaria. Un aspecto adicional en el planteamiento de Ette es indagar en las posibles interrelaciones que ocurrirían entre el objeto de estudio mínimo y el lenguaje mismo que discursa sobre aquel. O dicho de otra manera, ¿requiere el análisis de las microformas un lenguaje que se asemeje a estas formas mínimas? O, incluso, ¿puede dicho análisis generar un lenguaje minimalista? En *Del macrocosmos al microrrelato*, Ette lo plantea de esta forma:

[E]n qué medida las expresiones textuales y escriturales miniaturizadas afectan no sólo el objeto literario, sino también las formas de escritura y pensamiento epistemológicos y metodológicos de la misma nanofilología. Porque es tentador plantearse la interrogante, si la nanofilología se sirve de una *forma de escribir breve* y logra desarrollar formas del escribir comparables a la longitud de las formas literarias breves. (259)

Para Ette esta posibilidad *autorreflexiva* entre las formas mínimas y su análisis teórico es bastante plausible por lo que propone “un modelo de pensamiento y escritura” que denomina “epistemología de la *écriture courte - écriture courte* de la epistemología” (260). Este modelo se sustenta tanto en la “manera de escribir fragmentaria” (260) que Roland Barthes adopta en una serie de textos como en las reflexiones del escritor y semiólogo francés con respecto a dicha manera de aproximarse a la escritura. Ette identifica esta *escritura corta* en textos como *El placer del texto* (1973), al cual califica como un libro “redactado en forma de microtextos”

(263), o *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), donde en efecto se observan varias reflexiones breves, como aquellas en la sección “El círculo de los fragmentos”, que “bien se podrían considerar microtextos”¹⁷⁸(260). Ette pone especial atención a un fragmento en particular de “El círculo de los fragmentos”, aquel donde Barthes reflexiona sobre la “*écriture courte*”, hablando, como se sabe, de sí mismo en tercera persona. Ette lo cita en francés, yo reproduzco la traducción al castellano en *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Su primer texto más o menos (1942) está hecho de fragmentos; esta elección la justificaba entonces a la manera gidiana “porque es preferible la incoherencia al orden que deforma”. De hecho, no ha dejado de practicar, desde entonces, la escritura corta: pequeños cuadros de *Mythologies* y de *l'Empire des signes*, artículos y prefacios de los *Essais critiques*, lexías de *S/Z*, párrafos titulados del *Michelet*, fragmentos del *Sade II* y del *Plaisir du Texte*. (104)

El propio Barthes destaca así lo extenso de su interés por practicar la escritura corta o breve. Y Ette, desde *Del macrocosmos al microrrelato*, siempre refiriéndose a “El círculo de los fragmentos”, está pronto a recordarnos otros campos en los que Barthes manifiesta su interés por lo breve y fragmentario: la pintura y el dibujo, lo mismo que en la música como se evidenciaría en su predilección “por las formas trucas de los intermezzos de Schumann” (262). A propósito de los intermezzos de Schumann, cabe evocar aquí al mismo Barthes quien en *Roland Barthes por Roland Barthes* se pregunta “¿qué significa una serie pura de interrupciones?” (106) en una discusión en la que iguala al intermezzo con el fragmento, y a ambos como recursos en una práctica de la *interrupción*, una noción clave como se verá más adelante.

Ette, por su lado, vuelve a destacar otro pasaje del ensayo autobiográfico del semiólogo francés donde éste anunciaría su filosofía de la composición, su racional para la escritura breve. Nuevamente cito de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

¹⁷⁸ Ette observa que ya Lauro Zavala identifica a varios de estos textos como “minificciones” en “Seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad” (2000).

Como le gusta encontrar, escribir, *comienzos*, tiende a multiplicar este placer: es por ello que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres (pero no le gustan los fines [sic]: es demasiado grande el riesgo de la cláusula retórica: tiene el temor de no saber resistir a la *última palabra*, la última réplica). (105)

Así, la escritura breve representaría la posibilidad del goce creativo constante, del poder recrear una y otra vez. La visión de Barthes sobre este proceder particular en la escritura celebra, entonces, la posibilidad del (re)inicio continuo que se basaría en la interrupción constante y resultaría en la debilitación del poder del final en el texto, así como en una tácita apología por lo minimalista frente a lo maximalista. Por ello para Ette:

Así queda establecido un principio tanto estético-literario (esto es, referido a la producción y la recepción de los textos) como también un fundamento epistemológico-metodológico que para Barthes es condición para poder aplicar las diferentes formas de escritura corta en textos teóricos y también en textos más bien literarios. (263)

En este punto es importante destacar que el propio Ette advierte que no es imprescindible que la nanofilología “tenga que servirse de la escritura microtextual” (265). Aun así, una *microescritura* crítica me parece más que plausible y textos como *El placer del texto* verdaderamente constituye un modelo a seguir. Como se puede ver, más adelante en este capítulo, en la sección “*Excursiones sobre la microdiscursividad*” retomo la idea de la “epistemología de la *écriture courte - écriture courte* de la epistemología” y de hecho la ejemplifico.

Finalmente, en esta revisión de la nanofilología, Ette destaca la naturaleza fractal presente en la microtextualidad. Al igual que otros teóricos, Ette recurre a la figura del fractal para destacar la complejidad estructural y semántica de las microformas. El fractal es un término propuesto en 1975 por el matemático Benoît Mandelbrot que se ha definido como aquel “[o]bjeto de estructura irregular y fragmentada, que presenta el mismo aspecto en cualquier nivel de ampliación” (Costa 253). El microrrelato, entonces, es comparado al fractal en cuanto ambos

constituirían una estructura capaz de repetir, en una escala reducida, una estructura mayor. Merced a esta propiedad condensadora, “[l]a estructuración fractal de los microrrelatos (logrados)”–“logrados” aclara Ette en *Del macrocosmos al microrrelato* para indicar que algunos microrrelatos no logran una dimensión fractal– hace que varios funcionen como “*mises en abyme* de textos narrativos más voluminosos...que se generan virtualmente gracias a un proceso de lectura intenso de un público lector activo” (268). Todas estas consideraciones apuntan a la riqueza intertextual del microrrelato y otras microformas, capaces de contener y/o remitir desde sus reducidos espacios a macroestructuras o macrorrelatos. Por otro lado, continuando con el *continuum epistemología de la escritura breve/escritura breve de la epistemología*, Ette aprovecha la consideración de lo fractal para insistir en “que la nanofilología tiene que servirse de formas de escritura fractales de alta densidad, o por lo menos ser capaz (como un objetivo futuro) de crear y desarrollar tales *fractal patterns* a través de argumentos en el nivel de la teoría” (268-269).

Resumiendo, para Ette, la nanofilología es una disciplina que busca estudiar de manera transdisciplinaria los fenómenos propios de las formas mínimas escriturales, audiovisuales y otras similares en los estudios culturales. La nanofilología se interesa en la densificación que ocurre en distintas expresiones culturales mínimas y ve en estas formas una expresión paradigmática de cómo abordar la totalidad o lo vasto desde la brevedad. Asimismo, esta disciplina considera la viabilidad del estudio de las formas mínimas a partir de una microescritura teórica. La posibilidad de abarcar lo vasto o complejo desde lo breve nos lleva a otro aspecto importante que forma parte de la visión de la nanofilología que plantea Ottmar Ette: *Lebenswissen*; el “saber vivir”, un concepto que apunta a un mejor entendimiento así como a un mejoramiento de la experiencia humana.

El “saber vivir”

El “saber vivir” es un concepto que Ottmar Ette ha estado explorado por cierto tiempo ya en distintos trabajos¹⁷⁹. En *Del macrocosmos al microrrelato*, Ette explica las distintas acepciones que el término incorpora:

El concepto “saber vivir” (*Lebenswissen*) descansa en la relación compleja que existe entre los dos polos semánticos de este término compuesto. La posibilidad de interpretar esta concomitancia en su calidad de *genitivus obiectivus, partitivus, possessivus, qualitatis* y además de *genitivus subiectivus* nos revela que se ha tomado en cuenta tanto un saber sobre la vida como un saber que la vida tiene sobre ella misma; asimismo se respeta un saber como parte integrante del vivir (y del sobrevivir) y una propiedad fundamental de la vida en sí; se infiere además tanto un saber para vivir como un saber en la vida. Desde este punto de vista, el saber vivir aparece ya sea como una manera específica de vivir o como una praxis de vida y se puede comprender también como idea modelar y como apropiación descriptiva de la vida. (41-42)

En cuanto “saber para vivir” y “saber en la vida”, el “saber vivir” existe como un *continuum* cuyo punto de partida y llegada es el mismo: la vida. En efecto, como detalla Ette, el “saber vivir” es un conocimiento sobre/en la vida que ha de permitir o facilitar en el individuo “la capacidad de subsistir y con ello la disposición para sobrevivir, al poder pensar y actuar *a la vez* según diversas lógicas”, una habilidad vital en el contexto de nuestras sociedades multiculturales (42). En cuanto a cómo acceder a este conocimiento, Ette observa que “[e]l saber vivir no sólo se adquiere a través de la experiencia concreta en contexto de vida inmediatos, sino también por medio de la producción y la adquisición de bienes simbólicos, por medio de las formas más diversas de apropiación del arte y la literatura” (42).

Ahora bien, el aspecto que quiero resaltar con respecto a esta conceptualización del “saber vivir” es un planteamiento dicotómico que trae a colación una de las bipolaridades en la ética: normatividad y descripción. En efecto, en la propuesta de Ette se distingue un “saber vivir”

¹⁷⁹ Algunos ejemplos incluyen *ÜberLebenswissen* (2004), término traducido como “saber sobre/vivir” en los trabajos de Ette, así como el más reciente “Literature as Knowledge for Living, Literary Studies as Science for Living” (2010).

de orientación prescriptiva (como “manera específica de vivir”, “como una praxis de vida” y “como idea modelar”) que se contraponen a otro de alcance descriptivo (como “apropiación descriptiva de la vida”). En el primer enfoque se alude a cómo algo debe ser (lo normativo o prescriptivo), mientras que en el otro se “pretende dar cuenta de un estado fáctico de cosas” (Maliandi 200) en el que no se dice cómo algo *debe ser* sino que se presenta un fenómeno cómo algo que, de hecho, *es* (lo descriptivo).

Por ello, como “manera específica de vivir”, “como una praxis de vida” y también “como idea modelar”, el “saber vivir” adquiere una dimensión normativa o prescriptiva en cuanto apunta a tendencias en las conductas o modos de comportamiento individuales. En efecto, tal cual observa el propio Ette en *Del macrocosmos al microrrelato*, “la literatura y todas las ciencias que se ocupan de ella [“la ‘vida adecuada’”] tienen las mejores oportunidades para diseñar y representar modelos de vida”, pero inmediatamente hace la salvedad de que con la representación de modelos del “saber vivir” o de una ‘vida adecuada’ no se “est[á] tratando de presentar o incluso imponer patrones normativos de vida” (51). Según esta visión, entonces, lo ideal sería proponer un saber sobre la vida pero sin que éste adquiriera una dimensión prescriptiva. En cuanto al “saber vivir” como “apropiación descriptiva de la vida”, esta perspectiva sugiere un punto de vista que se concentraría en la “explora[ci]ón narrativ[a] [d]el saber vivir como un conocimiento de las experiencias (*Erlebenswissen*), donde estas vivencias pueden ser descubiertas en su calidad de acontecimiento o experiencia ya vivida” (56-57). Como señala Ette, dicha exploración narrativa ocurriría en la representación artística y literaria de todo tipo de experiencias humanas. Así, con su énfasis en la *experiencia ya vivida*, la *exploración narrativa del saber vivir* produciría un “saber vivir” que busca referir el mundo tal cual es y no como éste debería ser. El “saber vivir”, entonces, es un saber en/sobre la vida al que se puede acceder desde

alguno de los enfoques (normativo o descriptivo) propuestos por distintas disciplinas culturales y artísticas. Esta distinción entre un “saber vivir” descriptivo y otro normativo es un aspecto central que retomo y cuestiono en la última sección de este capítulo titulada “Saber vivir en la microficción”.

Por otra parte, al igual que en su planteamiento de la nanofilología, Ette observa que el estudio del “saber vivir” requiere de un enfoque transareal o transdisciplinario. De ahí que insista en la correlación entre lo literario y lo científico para cuestionar las demarcaciones actuales entre los estudios culturales y las ciencias naturales. Así se pregunta: “¿Puede la ciencia de la literatura ser una ciencia de la vida, ser *life science*?” (231). La respuesta es afirmativa y en su argumentación Ette censura la sinonimia actual entre los términos *ciencias de la vida* y *ciencias biológicas* ya que este hecho presupone que las ciencias biológicas son las únicas que se ocupan del fenómeno de la vida. La exagerada polisemia del término, dice Ette, “les veda a otras ciencias el acceso a la vida, porque se apropia de y aprovecha una metafórica [sic] que ha tomado prestada de la literatura y de las ciencias filosóficas” (47). Por ello, en su visión del “saber vivir”, Ette contempla un rol preponderante para las disciplinas culturales, destacando la función de la literatura como ciencia con el potencial de darnos las claves para una mejor comprensión de las complejas experiencias de la existencia humana.

Así, la literatura resultaría ser una disciplina tan apta como la biología para intentar aprehender el fenómeno de la vida en cuanto nuestra existencia no solo está marcada por procesos orgánicos sino también por experiencias de reflexión y conciencia, o sea de fenómenos de “índole política, social y cultural” (235). Por ello es fundamental superar la “manera altamente restringida” con las que las ciencias biológicas abordan la vida (233) ya que el “saber

vivir” se constituye de “*bíos* (y no sólo *zoé*)”; es decir tanto de “cultura” como de “naturaleza”(235).

Aunque el “saber vivir” es adquirido desde distintas esferas socioculturales, Ette subraya de manera recurrente la interrelación entre el “saber vivir” y la literatura. En particular destaca “a la literatura en sus diversas formas de expresión como un depósito versátil y a la vez interactivo del saber vivir” (43). Se observa en esta consideración de Ette por la literatura mucho de la alta estima en que Roland Barthes tiene a este campo cuando declara en “De la ciencia a la literatura”: “[N]o hay una sola materia científica que, en un momento dado, no haya sido tratada por la literatura universal: el mundo de la obra literaria es un mundo total en el que todo el saber...ocupa un lugar (14).” En su “Lección inaugural”, Barthes insiste también que

Si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario...Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza ninguno. (124)

La influencia del pensamiento de Barthes en los planteamientos de Ette es, sin duda, notoria, como ya vimos en la propuesta del teórico alemán sobre una epistemología de la escritura breve para la nanofilología. De manera similar, su concepción del “saber vivir” dialoga extensamente con algunas de las ideas del intelectual francés en *Cómo vivir juntos*. Texto cuyo legado Ette celebra porque mediante “la pregunta del convivir en la diferencia”:

Barthes intentaba investigar las posibilidades y las limitantes del convivir, ya que se trata de un cuestionamiento tanto político como también biopolítico. Porque un saber acerca de la convivencia en la coexistencia multicultural, en el entendimiento intercultural y en la mezcla transcultural siempre toma en consideración la precaria relación entre diferencia, poder, tolerancia y con ello la pregunta acerca de una aceptación de modelos de vida ‘propios’ y ‘ajenos’. (57)

La referencia a modelos de vida propios y ajenos está vinculada al concepto de “idiorritmia” que Barthes propone en *Cómo vivir juntos*. La idiorritmia es una forma de convivencia colectiva (“vivre ensemble”/ “living together”) en la que se reconoce y respeta los ritmos individuales de cada miembro¹⁸⁰. Para Barthes, el respeto a las idiosincrasias de cada individuo es un aspecto fundamental para poder *convivir* y *vivir bien juntos* en sociedad. En su discusión de “la convivencia de diversas culturas” (54), Ette expresa una visión similar, al añadir a la noción del “saber vivir” las acepciones del “saber sobre/vivir (*ÜberLebenswissen*)” y el “saber convivir”.

Como uno de los fines del “saber vivir”, el “saber sobre/vivir” es una habilidad o capacidad que resulta de lo más vital en las sociedades post-guerra, transculturales y globalizadas que Ette tiene en mente:

[Q]ueremos destacar que se trata aquí del poder de repercusión que emana de la literatura, que como saber sobre la vida y saber en la vida pone a la disposición un “saber sobre/vivir” (*ÜberLebenswissen*), que incluye las cámaras de ejecución, las experiencias vividas en campos de concentración de la Europa fascista y las más diversas formas de conocimientos sobre la migración, además de la praxis de vida filosófica y políticamente reflexionada que prevalece en las más diversas sociedades multiculturales en los albores del siglo XXI. (42)

Pero el fin último sería el “saber convivir”, así, más que *saber sobrevivir*, uno debería *saber convivir* en lo complejo de nuestras sociedades transculturales. Refiriéndose a *Las escalas de Levante* (1996), del escritor libanés Amin Maalouf, Ette explica que es posible

[D]esarrollar con los medios que la literatura...pone a [nuestra] disposición un saber vivir que contiene un saber sobre/vivir, esto es, los conocimientos sobre aquellos recursos necesarios para sustraerse...a la locura de un mundo que por lo mismo se ha convertido en una trampa mortal. Este saber sobrevivir se abre hacia un saber convivir. (215)

¹⁸⁰ Barthes, a su vez, nos aclara Claude Coste en el prefacio a *Cómo vivir juntos*, apropia el término de Jacques Lacarrière propuesto en *L'été grec: une Grèce quotidienne de 4000 ans* (1976). Coste explica que el término “pertenece al vocabulario religioso [y] remite a toda comunidad en la que el ritmo personal de cada uno encuentra su lugar” (35).

Finalmente, la influencia de Barthes en el pensamiento de Ette se puede observar también en el enfoque transdisciplinario que este último promueve. Por ejemplo, en *Cómo vivir juntos*, Barthes crítica un “saber, enteramente pluralizado, difractado en lenguajes incommunicantes” (192). Así, la visión transdisciplinaria de Ette no sólo se nutriría de la visión global que preconiza Alexander von Humboldt en su *Cosmos*, sino también estaría motivada en la crítica que Barthes hace de un conocimiento fragmentado y sobreespecializado en las ciencias.

En resumen, como Barthes, Ette está motivado por una necesidad de vivir en armonía. “Saber vivir”, “saber sobre/vivir” y “saber convivir” son saberes que nos llegarían a través de nuestro contacto con distintas expresiones del quehacer humano, la literatura por ejemplo, vía predilecta de Barthes y Ette. Como conocimiento que distintas artes y ciencias (re)generan, el “saber vivir” constituye un saber al que podemos acceder y del cual podemos sacar conclusiones que en última instancia tienen el potencial de impactar nuestras vidas. El “saber vivir”, entonces, es un conocimiento adquirido o por adquirir, o que no termina de adquirirse. Según el planteamiento de Ette, este conocimiento involucra distintas configuraciones las cuales se pueden categorizar como un saber descriptivo y otro normativo.

Con una idea más clara de lo que Ette llama nanofilología y “saber vivir”, es momento de ver el diálogo que Ette concierta entre el “saber vivir”, la nanofilología y el microrrelato (y, por extensión, con la microficción). En la siguiente sección resumo dos casos del “análisis nanofilológico” (247) que Ette realiza a partir de la lectura de dos microrrelatos contemporáneos.

Aplicación nanofilológica, según Ette

Para entender la dimensión de las posibilidades teórico-críticas que Ette prevé para la nanofilología presento un resumen del análisis nanofilológico que Ette hace de dos textos en *Del*

macrocosmos al microrrelato. Dicho análisis se ocupa de “No sé” y “Esa mirada”¹⁸¹, ambos incluidos en *Los cuatro elementos* (2007), libro que reúne una serie de microrrelatos de David Lagmanovich. Empecemos con “No sé”, el cual Ette reproduce íntegro:

No sé si he muerto. La falta de dolor corporal, después del terrible accidente en la carretera, indicaría que sí. Pero entonces ¿por qué sigo experimentando el dolor del alma, por qué persiste el recuerdo de lo que sufría antes de estrellarme? (243)

Ette inicia su análisis destacando “la interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido” (247) con el propósito de ir más allá de los aspectos formales de este microrrelato. Poniendo atención a la temática y el modo en que ésta se expresa, Ette recurre a dos disciplinas para analizar el microrrelato: la historia de la literatura y la filosofía. Apoyándose en la primera, destaca las relaciones intertextuales con “Los heraldos negros” (1917) de César Vallejo, en particular con su primera estrofa, citada por Ette también:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
La resaca de todo lo sufrido
Se empozara en el alma... ¡Yo no sé! (247)

La intertextualidad de “carácter lúdico y alusivo” (248) entre el poema de Vallejo y el microrrelato de Lagmanovich se evidencia, explica Ette, en la presencia común de los lexemas “no sé”, “alma” y “sufrir” así como en la elección del título para el microrrelato. El título en particular crearía un “efecto de eco” (247) que evocaría la recurrencia anafórica del “¡Yo no sé!” del poeta santiaguino. En conjunto, Lagmanovich propondría “una referencia y reverencia a la historia literaria” (249). Por otro lado, continúa Ette, aunque tanto el narrador del microrrelato y el yo lírico se refieren a la vida, este último propone una duda existencial, un “cuestionamiento fundamental hacia la vida” (248), mientras que aquel expresa su incertidumbre al hallarse entre el umbral de la vida y la muerte después de un accidente. En referencia a este

¹⁸¹ Ette incluye un tercer microrrelato, “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, pero su discusión se centra en sus aspectos formales.

último punto, Ette destaca el “No sé” de Lagmanovich como representación estética de la imposibilidad existencial de la experiencia “de la propia muerte” (248). De ahí que Lagmanovich logre “hacerle accesible sensualmente al lector (anónimo) un *saber vivir* como conocimiento de la vida hacia la vida, en su calidad de *conocimiento de las experiencias (Erlebenswissen)*” (249). Así –y aquí hago referencia a la distintas acepciones del “saber vivir”–, según la lectura de Ette, el “saber vivir” que expresa este microrrelato no apuntaría a una “manera específica de vivir” ni tampoco buscaría ser interpretado “como una praxis de vida” o “como idea modelar”, sino que constituye una “apropiación descriptiva de la vida”; un exposición de un fenómeno, en este caso de una vida que parece estar acabándose.

Continuando con el análisis de Ette, el “no sé” de Lagmanovich no sólo establece relaciones intertextuales con la historia literaria sino también con la filosofía, la occidental en concreto. El “no sé” microtextual se situaría dentro del *continuum* del “no-saber”, discurso heredado en la tradición filosófica occidental, nos recuerda Ette, vía el “Sólo sé que no sé nada” socrático y el “Que sais-je?” escéptico de Montaigne. Para Ette, el “no sé” del microrrelato se centra en “una búsqueda de la experiencia de la muerte en vida” (249), en un tratar de entender la paradoja que representa la ausencia del “dolor corporal” pero la presencia del “dolor del alma” (250). Al final, propio del “microrrelato [que] rechaza cualquier *clôture*,” no hay una solución ya que “[s]ólo sabemos que en esta narración miniaturizada y a su vez modélica el yo únicamente puede tener conocimiento sobre el vivir y el sobrevivir gracias a su no-saber” (250). Es decir que “No sé” representaría un “saber vivir” sobre la imposibilidad de la certeza ante una experiencia como la muerte. Nuevamente, entonces, el análisis de Ette busca enfatizar la naturaleza descriptiva antes que prescriptiva del microrrelato de Lagmanovich.

Mientras que en “No sé” se destaca la cuestión del “saber sobrevivir”, en “Esa mirada”, Ette subraya un “saber vivir” que resalta la importancia del “saber convivir” –concepto, hemos visto ya, que hace eco del *Cómo vivir juntos* de Barthes– como uno de los fines del “saber vivir”. Cita Ette “Esa mirada” de Lagmanovich:

Me impresionó esa mirada, la que me echó la mujer –de aspecto indígena, retacona, deforme, sucia– cuando nos cruzamos en la calle y tal vez demoré un segundo en cederle el paso. Pensé: ¿tendré yo la culpa de ser blanco? Conozco ese gesto, la torva mirada más o menos transversal, que traduce fastidio, envidia, desolación y odio. Es la mirada del colega universitario cuando le cuento que acabo de publicar un libro; la del periodista que no consigue hacerme decir lo que él quiere; la de la mujer que sospecha de otra mujer que se aproxima; la del hermano que se siente desplazado; la de Caín, en fin. Comparada con esas miradas, todas letales, la de la indígena es hasta inofensiva. Pero igual me hizo estremecer. (269-270)

Ette analiza las distintas referencias en el microrrelato de Lagmanovich a “la convivencia pacífica basada en la aceptación del otro” (271), destacando la convivencia entre colegas e iguales y las relaciones de desigualdad social y étnica que “Esa mirada” plantea. Observa también las referencias intertextuales que remiten a “À une passante” de Baudelaire –aunque se trastoca la figura de la mujer bella, permanece el encuentro con un desconocido como paradigma de aproximación “que no se abre hacia una convivencia” (272) – y al Caín bíblico, estableciendo con ambas alusiones “una larga filiación histórica-literaria y cultural que nos revela...los límites de la convivencia” (272).

Para Ette, “Esa mirada” resulta ejemplar tanto en su temática como en su aspecto formal. Y es que merced a “la estructura fractal” del “*mise en abyme*” que propone el microrrelato, la referencia al conflicto de la convivencia articulada en torno al símbolo de Caín, se evita tener que explayarse en los distintos conflictos del protagonista con la mujer, su colega universitario y demás personajes aludidos, “[p]ara qué entonces desenvolver un núcleo narrativo, contar las historias que ya desde siempre...han sido contadas? (273). La fractalidad del microrrelato

permite mostrar un “patrón elemental del convivir humano” en el que la mirada de la mujer funcionaría como *una* mirada que alude a *todas* las miradas (273). Para Ette entonces este microrrelato representa un caso del “*saber sobre/vivir y con/vivir*” que la literatura puede recrear (274).

Este énfasis en destacar el saber convivir en el microrrelato de Lagmanovich, nos presenta un análisis en el que, a mi parecer, se yuxtaponen lo descriptivo y lo prescriptivo. En efecto, junto al interés en subrayar la organización narrativa del microrrelato y su condición de texto como “apropiación descriptiva de la vida”, se establece una serie de reflexiones sobre las lecciones a sacar en un texto que funciona, según la expresión de Ette, “como idea modelar”. Ciertamente es que Ette no adopta una posición explícita prescriptiva –ya hemos visto que el crítico alemán cuestiona todo intento “de presentar o incluso imponer patrones normativos de vida” (51)–, pero aun así se da tiempo para destacar la importancia de “la convivencia tanto de connotación histórica, como social, cultural y genérica” (273). Asimismo, el examen del microrrelato de Lagmanovich destaca cómo a partir de “una simple mirada” se propone un “saber vivir” que logra entrar “en la conciencia del público lector” (274).

De manera crucial, esta lectura de Ette contrasta con el discurso de un microrrelato en el que se enfatiza la descripción de la experiencia del desencuentro antes que posibles conclusiones o lecciones a partir de dicha experiencia. Aun así, a pesar de la coexistencia de lo descriptivo y lo normativo que encontramos en el análisis de Ette, no se debe olvidar que éste describe una literatura que busca “presentar...patrones normativos de vida” (51) y que defiende antes la “explora[ci]ón narrativ[a] [d]el saber vivir como un conocimiento...a ser descubiert[o] en su calidad de acontecimiento o experiencia ya vivida” (56-57). La cuestión a considerar –y eso es justamente lo que hago en la sección “Saber vivir en la microficción” en este capítulo– es cómo

analizar el “saber vivir” en microrrelatos en los que coexiste una dimensión descriptiva y una normativa.

En lo que sigue me remito a las tesis de Ette sobre una *epistemología de la escritura breve/escritura breve de la epistemología* para discutir cómo expandir el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad. El siguiente apartado tiene como meta última la (re)visión y propuesta de una serie de enfoques y conceptos, algunos de los cuales retomo al examinar la articulación del saber vivir en la microficción actual.

Expandiendo el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad

¿Por qué en vez de diluir las ideas en largos artículos, no han de sintetizarse, a modo de odas en prosa, cuando son ideas madres –en párrafos cortos, sólidos y brillantes?
José Martí

Antes de iniciar la discusión sobre cómo expandir el lenguaje teórico-crítico para el estudio de la microtextualidad, es necesario explicar la manera en que dicho análisis ha de ocurrir. Tal discusión pone en práctica la *escritura breve de la epistemología* que hemos visto Ette postula a propósito de sus lecturas de Barthes. Para dar una idea adecuada de la “manera de escribir fragmentaria” (260) que propone Ette en *Del macrocosmos al microrrelato*, me remito a algunas consideraciones sobre el proceso de escribir en fragmentos que busco practicar en esta sección. Ya se ha establecido que Ette recurre a textos como *El placer del texto* (1973) y *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) para sustentar la validez del fragmento como forma escritural fragmentaria pero paradójicamente completa. Veamos a partir de ahora, brevemente, cómo aborda el propio Barthes tal cuestión. Ya en *El grado cero de la escritura* (1953), en la sección titulada “La escritura y el silencio”, Barthes reflexiona sobre la necesidad de “reencontrar la frescura de un estado nuevo de lenguaje” (76). Dos décadas más tarde, en *Lección inaugural*, Barthes reflexiona sobre el uso de la fragmentación a partir del examen de sus propios escritos y manera de enseñar:

Y cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*. (147)

Al leer *Lección inaugural*, descubrimos que el “desprendimiento” al que Barthes se refiere tiene que ver con una postura frente al “eje de poder” desde el cual operan tanto la lengua como el discurso (135). Frente a dicho eje, entonces, se concibe un método que provea “los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder” (147). La fragmentación y la digresión son las *operaciones fundamentales* de dicho método que haría posible “‘sostener’ un discurso sin imponerlo” (146). Se propone, así, la fragmentación como una manera de socavar el poder del discurso escrito. La idea es que al escribir en fragmentos se interrumpe necesariamente la verbosidad y el flujo de un proceso que se percibe como imperioso. El fragmento, o mejor dicho, la fragmentación del discurso o el discurso fragmentado es una configuración que aspira a ser una comunicación opuesta a un discurso que resulta verboso y/o argumentativamente complejo.

Ahora bien, como nos informa Lucy O’Meara en *Roland Barthes at the Collège de France*, la necesidad de la fragmentación en el discurso que postula Barthes se inspira, a su vez, en la visión “fragmentaria” de Michel de Montaigne. O’Meara observa cómo, en “De los libros”, el humanista francés expresa su crítica hacia una *retórica retrógrada* o *rígida* (“hidebound rhetoric”), como por ejemplo aquella propia del estilo de Cicerón, proclive a “longueries” frustrantes y superfluas (15). Si nos remitimos al ensayo “De la educación de los hijos”, podemos leer del propio Montaigne el estilo sucinto al que se adhiere:

El hablar de que yo gusto es un hablar sencillo o ingenuo, lo mismo cuando escribo que cuando hablo; un hablar sustancioso y nervioso, corto y conciso, no tanto pulido y delicado como brusco y vehemente:

*Hæc demum sapiet dictio, quæ feriet;*¹⁸²

más bien difícil que pesado, apartado de afectación; sin regla, desligado y arrojado; de suerte que cada fragmento represente alguna idea de por sí. (102)

El “hablar sencillo” idéntico “cuando escribo que cuando hablo” de Montaigne es, sin duda, análogo a “la fragmentación si se escribe y...la digresión si se expone” de Barthes. Ambos enfoques revelan una consideración hacia el lector o interlocutor que debe hacer frente a “longueries” sin atenuantes. Sin embargo, y aquí me remito a O’Meara, Barthes se distingue porque “[he] proceeds by rupturing the ‘longueries’ of doctrinal discourse –not only because, like Montaigne, he gets bored but for the most serious reason that the compacity of discourse must be disrupted in order that its ideological sway be attenuated” (16). Es por ello que a pesar del rechazo que autores como Montaigne o, como ya vimos en el capítulo II, Gracián profesan por las “longueries” de maestros retóricos como Cicerón, el ‘discurso barthiano’ sería más efectivo en cuanto a su base ideológica y su constancia como discurso sucinto en cuanto breve y fragmentado (la brevedad es más marcada en Barthes que en Montaigne). Aun así, queda claro que Montaigne es un referente en la escritura fragmentaria como nos lo recuerda Rodolphe Gasché en “Ideality in Fragmentation” donde destaca que la del fragmento es una historia “that must be traced back to Montaigne’s *Essais*” y trabajos posteriores como *Pensées* de Pascal, “the entire tradition of the English and French moralists” así como el *Maximes, pensées, caractères et anecdotes* (1795) de Sébastien-Roch Nicolas Chamfort¹⁸³(viii).

¹⁸² “Que la expresión impresione y gustará de seguro”, epitafio de Lucano, traducción incluida en la misma edición.

¹⁸³ A propósito del vínculo que se establece entre Montaigne y Chamfort, en “Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena-Romantic Fragments” (2004), Gitte Mose destaca, a su vez, el rol fundacional de la obra de Chamfort cuya influencia alcanza a los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, Friedrich Schelling, Novalis, Schopenhauer, Nietzsche, August Strindberg, Walter Benjamin, Maurice Blanchot y Fernando Pessoa en quienes inspira el uso de “the fragmentary form” (87). La admiración por el fragmento alcanza a nuestras letras también. Así se ve en *Corriente alterna* (1967), donde Octavio Paz declara que “el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos” (1).

El discurso fragmentado que hemos rastreado de Barthes a Montaigne pone de relieve algunas de los distintos paradigmas de la escritura breve. Ahí están la escritura aforística y epigramática, observable ya, en occidente, en los estoicos grecorromanos y luego, por ejemplo, en los diarios de Leonardo da Vinci, pero que nombres como Montaigne, Gracián, La Rochefoucauld y Chamfort cultivan de manera asidua, sirviendo de inspiración a escritores posteriores, incluyendo a defensores y practicantes del fragmento como Friedrich Schlegel, Nietzsche, Maurice Blanchot o Roland Barthes.

La escritura fragmentaria sobre la que teoriza Ette dialoga pues con la brevedad que todos los nombres aludidos practican. Por ello, es necesario aquí repasar algunos de los supuestos que informan la práctica de escritores como Schlegel y Nietzsche, quienes, como veremos a continuación, postulan un fragmento que se acerca más a la idea del fractal en cuanto parte de una estructura que cuestiona el orden vertical todo-parte. Empecemos remitiéndonos al fragmento de Nietzsche. En “Espinass y secretos aromas. Pensamientos de Nietzsche sobre el perspectivismo en la historia” (2001), Kathia Hanza nos recuerda cómo Derrida vio que en Nietzsche el fragmento problematiza el absolutismo del todo. Y es que “[l]os fragmentos de Nietzsche”, observa Hanza, “son frases que no guardarían una relación esencial con el todo, no se conectarían necesariamente entre sí” (185). Para Derrida, agrega Hanza, los textos breves de Nietzsche son los que mejor representan el “carácter plural, radicalmente indeterminable de su filosofía” (185). Esta independencia que Derrida y Hanza destacan en el fragmento nietzscheano contrasta, pues, con la falta de autonomía o carácter incompleto con que se suele pensar al fragmento. Para Maurice Blanchot –otro practicante de la escritura fragmentaria en obras como *El paso (no) más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980)– la autonomía que Nietzsche le asigna al fragmento representa una oposición al todo absoluto hegeliano. Sin embargo, como

destaca Lycette Nelson en su introducción a la edición inglesa de *El paso (no) más allá*, “Blanchot sees two contradictory tendencies in Nietzsche’s thought: one toward, the other away from, systematization” (vii). Esta observación sobre la relación entre el todo y el fragmento nos ha de servir como recordatorio sobre las paradojas y dificultades inherentes en todo intento de emancipación y de procurar un fragmento que funcione como fractal, es decir como parte que tiene sentido tanto como integrante de otra estructura mayor como por sí misma. La lucha del fragmento con/en el todo nos sitúa frente a un escollo de apariencia insorteable que nos recuerda la lucha del lenguaje con/en la realidad, a saber ¿crea el lenguaje nuestra visión de la realidad? o ¿es el lenguaje un reflejo de la realidad?.

Antes que Blanchot y Nietzsche, Friedrich Schlegel contempla al fragmento también de manera opuesta a Hegel. Como se sabe, Schlegel practica una escritura fragmentaria en el contexto del romanticismo alemán y como uno de los miembros del grupo *Athenaeum*¹⁸⁴. Dicha escritura fragmentada, aforística y epigramática, se puede observar en algunas de las obras de los distintos miembros como en la revista literaria del grupo. Cito, a manera de ejemplo, un par de fragmentos de Schlegel de su *Critical Fragments*:

5. Many critical journals make the mistake which Mozart’s music is so often accused of: an occasionally excessive use of the wind instruments. (1)

77. Maxims, ideals, imperatives, and postulates have all now become the small change of morality. (10)

En su introducción a *Friedrich Schlegel’s Lucinde and the Fragments*, Peter Firchow nos informa que Schlegel emplea de manera expresa el término *fragmento* para distinguirse de los tradicionales aforismos practicados por Chamfort. Llegando incluso a declararse como el “restorer of the epigrammatic genre” (16). Por otro lado, como observa Gasché, en su ya referido

¹⁸⁴ Además de los hermanos Schlegel, el grupo consistía de otros escritores reconocidos como Schelling y Novalis. Ejemplos de escritura fragmentaria en estos autores incluyen obras como *Pollen* (1798) de Novalis y los *Fragmentos* (1798) cuya autoría se reparten los hermanos Schlegel, Caroline Schlegel y Friedrich Schleiermacher.

“Ideality in Fragmentation”, el fragmento romántico alemán debe ser visto como una derivación, elaboración y representación de algunas de las cavilaciones kantianas en torno a la presentabilidad de las ideas (xi). Los románticos alemanes conciben al fragmento como capaz de contener al sistema o la totalidad, el fragmento es así una *concepción filosófica* (x) que se sustenta en la premisa de que todo intento de acceder a lo universal siempre ha de ocurrir desde lo singular (xi) o que lo absoluto sólo se puede experimentar mediante objetos singulares (xxix). Visto así, el fragmento practicado por Schlegel y sus colegas se posiciona como un cuestionamiento directo a la visión hegeliana de que lo verdadero es el todo.

En cuanto a mí, como Schlegel y Nietzsche, busco destacar la validez de lo fragmentario en el todo. Partiendo de Barthes y Schlegel, escribir en fragmentos, entonces, presupone lo siguiente. Primero, cuando el discurso subyuga y fatiga, aparece el fragmento como opción y/o necesidad. Asimismo, el fragmento no debe ser entendido como un residuo o algo incompleto; el fragmento aspira a ser una unidad completa de pensamiento. Estos son los dos pilares que sostienen mi visión de la escritura fragmentada, la cual he de empezar a practicar en la subsección siguiente.

En este punto es necesario traer a colación la observación que hace O’Meara, donde nos informa que, a pesar de su predilección por el fragmento, Barthes es muy consciente de las limitaciones de la fragmentación y la digresión como formas de atenuar el poder del discurso. En efecto, en *Cómo vivir juntos*, Barthes admite la *falsedad* de la fragmentación del discurso: “Lo fragmentario del discurso...es por cierto lenguaje, es un falso discontinuo –o un discontinuo impuro, atenuado. Pero, al menos, es la menor concesión que estamos obligados a hacer a la fijeza del lenguaje” (64). Ciertamente, el fragmento es una estrategia modesta frente al *statu quo* del discurso maximalista, pero necesaria e, idealmente, efectiva en su momento. En efecto, a lo

largo de todo este trabajo he venido destacando que lo amplio y lo conciso son tendencias que coexisten; por ello, el fragmento no debe ser visto como panacea a la verbosidad. Repito entonces: “[C]uando el discurso subyuga y fatiga, aparece el fragmento como opción y/o necesidad”. Y si uno piensa en las desproporciones del maximalismo, Derrida, en *Who’s Afraid of Philosophy*, nos advierte en contra los excesos del minimalismo:

And what if the aphorism, like ellipsis, the fragment, the “I say almost nothing and take it back immediately,” potentializing the mastery of the whole discourse being held back, placing an embargo on all the continuities and supplements to come, were sometimes the most violent didactic authority? (80)

Obviamente, nada garantiza que el discurso atenuado en brevedades no se torne igual de atosigante o, peor, soberbio. Pero tal no es mi intención. En esencia, la escritura que propongo aspira a lo fragmentario como medio para comentar distintos aspectos relacionados a la microficción. Naturalmente, tiene limitaciones. Por ejemplo, alguien como Blanchot sancionaría que no logro escribir en fragmentos. En *La escritura del desastre*, el crítico y filósofo francés es categórico al sentenciar que “de fragmentario...nada hay todavía” (58). Lo verdaderamente fragmentario, para Blanchot, solo existiría como posibilidad¹⁸⁵. Aun así, como Barthes, me suscribo a la idea de que la fragmentación es una técnica efectiva para desarmar al discurso extenso y estructuralmente complejo. A continuación, entonces, sigo el modelo de Barthes y su manera de escribir fragmentada en trabajos como *El placer del texto* y *Roland Barthes por Roland Barthes*. También me remito a textos como *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson, donde el cineasta francés encapsula reflexiones y dictámenes sobre el proceso cinematográfico en forma de aforismos; *El paso (no) más allá* de Maurice Blanchot; los *Athenaeum*

¹⁸⁵ La compleja visión que Blanchot tiene del fragmento se aclara, dice Lycette Nelson en “Introduction”, vista bajo la luz de la idea del eterno retorno. Nelson explica que en Blanchot el eterno retorno “introduces a time that disrupts all of thought’s tendencies to unity and totalization. Fragmentary writing, as discontinuous and disruptive, corresponds to this time ... Fragmentary writing occurs when knowledge becomes uncertain of itself, when the past cannot become present to consciousness” (xi-xii). Es decir que el fragmento nunca *es* en cuanto está *a punto de ser* o también podemos decir que éste sólo podría ocurrir en un espaciotiempo en el que la totalidad deja de ser el horizonte predeterminado o estándar.

Fragments, volumen que representa el primer caso en el que la crítica literaria se realiza a través de fragmentos¹⁸⁶, y los *Lyceum Fragments* de Friedrich Schlegel; “De la ociosidad”, ensayo sucinto (dos páginas bastan) en el que Montaigne practica un discurso fragmentado en su ingeniosa crítica del ocio en la que echa de mano una serie de citas de Virgilio, Marcial y Lucano^{187 188}; así como a la serie de microtextos que el escritor español José María Merino propone bajo el título de “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)”, reflexiones sobre la microficción escritas a manera de microrrelatos¹⁸⁹.

Tales son los modelos en los que se basa la escritura que he de seguir durante la siguiente sección. Los fragmentos se manifiestan de dos maneras: algunos han de ser leídos en relación con otros; otros son más bien autónomos. Entre los fragmentos incluidos en el *discurso excursivo* que practico a continuación aparecerá algún que otro axioma, postulado y aforismo. Su posición como *discurso excursivo* ofrece ciertas similitudes con lo que Pedro Cerezo Galán plantea en “Juan de Mairena: un Sócrates andaluz” especialmente cuando observa “que aforismo y fragmento constituyen una situación límite del ensayo, cuando éste pierde su curso discursivo y extra-vagante, y o bien se condensa en raros momentos de intuición, o se dispersa en piezas inarticulables” (613). Ateniéndonos a la visión de Barthes en *Lección inaugural* – “[este] método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o,

¹⁸⁶ Aspecto que destaca Peter Firchow, en su ya referida introducción, donde observa el carácter altamente inusitado de los fragmentos “for never had there been such a curious form of criticism” (16).

¹⁸⁷ A propósito de la brevedad del ensayo de Montaigne, la emergencia del microensayo podría rastrearse al que es considerado el padre del ensayo moderno. Este linaje se prolongaría aún más atrás si se tiene en cuenta el vínculo entre Montaigne y Plutarco. Sobre este vínculo R. Pérez de Ayala observa que “Plutarco... es el primogénito y patriarca del género moderno ensayo” (citado en Arenas Cruz 52).

¹⁸⁸ La estructura del ensayo de Montaigne sigue la de la diatriba griega practicada por Plutarco en *Moralia (Obras morales y de costumbres)*. La similitud es formal y temática si se tiene en cuenta que la diatriba, dice Carlos García Gual, en “Ensayando el ‘ensayo’: Plutarco como precursor”, se caracteriza por ser un “discurso breve, incisivo con tema ético y de aire un tanto más coloquial” (26) en cuya estructura se destaca “la abundancia de comparaciones, de citas de poetas, máximas, anécdotas, chistes, antítesis y frases paratácticas, sin poner demasiada atención en la forma de la frase” (Morales Otal y García López 9).

¹⁸⁹ “La glorieta miniatura” fue presentada por Merino en ocasión del IV Congreso Internacional de Minificción que tuvo lugar en la Universidad de Neuchâtel en noviembre del año 2006. El texto se incluye en la colección de microficción de Merino *La glorieta de los fugitivos* (2007).

para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión* (147)” – lo que sigue, es, antes que digresión, *excursión*. Efectivamente, del latín *excursio*, el término apunta a la idea de salirse de curso, salirse del rumbo acostumbrado, pero también desviarse de un argumento¹⁹⁰; una digresión, en este caso, a la imposición ideológica del discurso, pero una digresión con propósito. Lo que sigue entonces es una *excursión* que explora otros modos de ver, algunos, quizá, en desuso (*excursos*) y otros, tal vez, poco considerados (*otros cursos*).

Excursiones sobre la microdiscursividad

El hablar de que yo gusto es un hablar sencillo..., lo mismo cuando escribo que cuando hablo;...de suerte que cada fragmento represente alguna idea de por sí.

Michel de Montaigne

[L]a operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone.

Roland Barthes

Esta sección representa una *excursión* en un trayecto que se inicia en los planteamientos de Ottmar Ette. Inicio ahora una *incursión*, pero no como intromisión o ataque, sino como iniciación o integración a otro curso.

En cuanto disciplina sugerida, mi acercamiento a la nanofilología busca ampliar la propuesta de Ottmar Ette explorando posibilidades en distintos campos, algunos ya delineadas por el propio Ette así como otras que yo propongo.

Según lo propuesto en *Del macrocosmos al microrrelato* esta disciplina requiere de

[M]etodologías y procedimientos...específicos para poder comprender todos los procesos que se desarrollan en el plano morfológico o semántico, y asimismo en el nivel de las ciencias de la vida, esto es, en esa miniaturización del saber vivir. Todo este procedimiento habría que

¹⁹⁰ En la entrada para *excursión*, el *Online Etymology Dictionary* indica que la noción de “a deviation in argument” se registra en lengua inglesa en la década de 1570. El sentido actual de viaje es posterior y se observa a partir de la década de 1660.

extenderlo tanto a la producción, la distribución y la recepción del texto.
(253)

Recordando también que

[L]a nanofilología se comprenderá más como un ensamble de núcleos teóricos abiertos y entramados de múltiples formas entre sí y no como una disciplina parcial, del todo sistematizada. (266)

Resultándose además que el “instrumental analítico específico” ha de incluir tanto “principios de la ciencia narrativa” como “aspectos de las ciencias de la cognición o de la psicología, como por ejemplo el ‘Grounded Cognition’” (254).

Poner atención a cuestiones metodológicas y aquellas propias del ciclo producción-distribución-recepción de la microficción¹⁹¹ significa, en cuanto al alcance de este trabajo, atender una serie de cuestiones teóricas, epistemológicas, y éticas.

Dicho examen se orienta, sobre todo, a la producción contemporánea de microtextualidad y microficción en el mundo castellanoparlante.

La discusión de dichas cuestiones ha de incorporar postulados de las ciencias cognitivas y narrativas así como también conceptos propios de campos como la física cuántica, la nanotecnología y el budismo zen.

El avance de un lenguaje teórico-crítico para la microficción ha de iluminar una serie de aspectos. Empecemos con éste: la necesidad de encontrar nuevos paradigmas para hablar de nociones como lo breve y lo mínimo en la microtextualidad y micronarratividad.

La miniatura: paradigma cuestionado para la microficción

En el capítulo titulado “Miniature” en *The Poetics of Space*¹⁹², Gaston Bachelard enfatiza: “But we haven’t time, in this world of ours, to love things and see them at close range, in the plenitude of their smallness” (163). Seis décadas más tarde, existimos en una sociedad marcada por el placer de admirar, producir y consumir lo micro. Es el marco propicio para entender mejor las *brevidades*.

Las reflexiones de Bachelard en “Miniature” son útiles también para establecer la necesidad de cuestionar el paradigma de la miniatura como referente para el microrrelato. Miniaturizar es tan sólo una de las tendencias de la microficción.

¹⁹¹ El análisis de los procesos de producción, recepción y distribución de formas como el micrometraje y el microrrelato se lleva a cabo en los capítulos respectivos de este trabajo.

¹⁹² *La Poétique de l'espace* (1957), en su título original.

Dice Bachelard: “Naturally miniature is easier to tell than to do, and it is not hard to find literary descriptions that put the world in the diminutive. But because these descriptions tell things in tiny detail, they are automatically verbose” (159-160). Lo que Bachelard tiene en mente son formas de escritura maximalistas. Por ello no importa si se describe una mega o micro estructura; una eternidad o un instante, la representación habrá de ser dilatada.

Así, merced a su alto grado de densificación, la microficción sería la respuesta al deseo de (re)crear mundos mínimos (o máximos) sin tener que recurrir a descripciones extensas.

En dicha densificación, la elipsis juega un rol fundamental. Por lo tanto, es vital precisar que la naturaleza elíptica de los microrrelatos (y no solo los literarios) se traduce en textos que no son estrictas *miniaturas* de macromundos.

Aquí es necesario traer a colación algunos de los principios de la nanotecnología.

Nanotecnología: modelo o analogía para la literatura

Uso el término *nanoliteratura* para destacar el diálogo que concierne entre nanofilología y literatura. En tal sentido, empleo el término de manera referencial y ciertamente no me suscribo a definiciones como ésta de Josué Vega López¹⁹³: “[L]etra enana: un verso, un fragmento, un inicio de novela, un renglón oportuno” (8).

En cuanto a la nanotecnología, como se sabe, ésta investiga la posibilidad de (re)crear materia(les) desde sus componentes más mínimos. Fin que destaca Michael L. Roukes en “Understanding Nanotechnology”:

From my perspective as a nanoscientist over the past two decades...we press on in our labs undaunted, collectively pursuing what is the overarching goal in our field –namely, engineering, assembly, then mass production, of matter and machines with atomic precision. (vii)

Así, para la nanotecnología la producción de “nanostructures” es una de sus misiones fundamentales. Tal empresa, nos recuerda Gary Stix en “Little Big Science”, se da a través de dos enfoques dominantes: uno ascendente (*bottom-up*) y otro descendente (*top-down*):

Like sculptors, so-called top-down practitioners chisel out or add bulk material to a surface...In contrast, bottom-up manufacturers use self-assembly processes to put together larger structures –atoms or molecules that make ordered arrangements spontaneously, given the right conditions. (10)

¹⁹³ Definición incluida en la presentación de Vega López en *600 haikus. Agudezas en verso* (2011) de Carlos López Moctezuma.

Los enfoques ascendente y descendente ocurrirían también en la microficción.

Para mayor claridad en la analogía que busco delinear entre estos procesos en la nanotecnología y la microficción, me remito a Dorothée Benoît-Browaeyns quien en “La megalomanía de las nanotecnologías” define al enfoque ascendente como aquel que busca la *reorganización y reordenación* en “la reconstrucción de la materia” (190-191) mientras que su contraparte, el enfoque descendente, sigue un recorrido “más clásico [: el] de la miniaturización” (191).

Dos enfoques nano(tecno)filológicos ▼ ▲ para la escritura mínima(lizada)

En la microficción, entonces, el enfoque descendente ▼ (*top-down*) se referiría a microrrelatos cuya estructura se puede entender como una miniaturización de la tradicional secuencia introducción-conflicto-desenlace, incluso si en ellas se elide algunos de estos momentos (como, por ejemplo, ocurre con la práctica de *in medias res*).

Como en la nanotecnología, este sería el enfoque clásico de la microficción.

La aproximación ascendente ▲ (*bottom-up*) de la microficción es la que se practicaría en aquellos relatos mínimos cuya estructura se articula de tal manera (por ejemplo, con un uso muy elevado de elipsis) que ésta exige un alto grado de *input* para que la secuencia (preconfigurada) se actualice.

El siguiente microrrelato de Juan Pedro Aparicio es un ejemplo paradigmático del enfoque ascendente:

“Luis XIV”

Yo.

Este enfoque es el más novedoso y nos presenta microrrelatos cuya mínima estructura se alejaría, sobre todo, de las tradicionales linealidad y progresividad secuencial narrativa de forma tal que se presenta como un mecanismo a ser puesto en marcha por el *input* de un lector-escritor, el *wreader* (a quien ya aludimos en el capítulo dos al discutir el microrrelato).

A través del enfoque descendente, entonces, se miniaturizaría la estructura clásica narrativa para proponer una historia breve.

Por el contrario, como en la nanotecnología, el enfoque ascendente en la microficción propone la (re)creación/ (re)construcción de una estructura a partir de escasas partículas que han de ensamblarse (expandirse semánticamente) en una estructura narrativa.

Así, la microficción entendida como un caso de miniaturización sólo procede en el enfoque descendente donde el autor practica la reducción de una narración en su esquema tradicional tripartito.

El enfoque ascendente en la microficción, en cambio, propone (re)crear estructuras desde lo más mínimo o esencial.

Por ello, en el primer caso (▼), el énfasis creativo recae en el objeto (el texto) mientras que en el segundo (▲) se centra en el lector.

Considérese estos otros tres casos de microficción ascendente¹⁹⁴:

El poder

Obligaba a recibir para tener la sensación de que daba.

*

Argumento

El asesino. El marido, un hombre de complexión fuerte y de mediana edad, preciso obsesivo.

La víctima. La esposa, una mujer fría e invertebrada.

El móvil. El dinero / una amante.

Los medios. Arsénico.

*

El emigrante

-¿Olvida usted algo?

-¡Ojalá!

Los microrrelatos que siguen un enfoque ascendente no son reducciones a escala que mantienen cada parte visible del todo, sino textos que se proyectan a lo más amplio desde lo poco y lo ausente; se da en ellos, entonces, una operación sinécdoical en la que la parte mínima o ausente ha de desarrollarse en un todo.

(Re)crear un texto escrito *hacia* lo mínimo, sobre todo, demandaría mucho desde el lado de la producción.

¹⁹⁴ “Luis XIV”, “Inventario naturalista” y “El emigrante” son analizados en mayor detalle en la sección titulada “Pragmática del microrrelato” (capítulo II). “El poder” es un relato de Alejandro Jodorowsky (analizado en relación a su temática en la sección “Saber vivir en el microrrelato: El microrrelato reflexivo” en el capítulo IV) y “Argumento” es de Francisco Joaquín Cortés García, el mismo autor de “Inventario naturalista”.

(Re)crear un texto escrito *desde* lo mínimo, sobre todo, liberaría mucho desde el lado de la recepción.

Por ello, mientras que en la nanotecnología, según observan George M. Whitesides y J. Christopher Love en “The Art of Building Small”, los enfoques ascendentes ofrecen la desventaja de que “these methods cannot produce designed, interconnected patterns” (49).

En la microficción, proponer modelos *no interconectados* o *no (pre)diseñados* sería una ventaja por la pr(o/e)m(e/i)sa de involucrar a un *wreader*: un lector-escritor capaz de (re)configurar una (varias) existencia(s) alternativa(s) al texto.

En concreto, el *microrrelato ascendente* podría adoptar distintos diseños e interconectarse de diversas maneras (articulando, por ejemplo, distintos giros o finales) dependiendo del *input* que reciba.

Al proponer microrrelatos que funcionan como partículas a ser ensambladas, la microficción de orientación ascendente se basa en la premisa de la expansión semántica de la(s) partícula(s). La expansión, entonces, puede resultar en diferentes tipos de ‘todo’.

Así, en los microrrelatos que siguen un enfoque ascendente, el *wreader* (o también, en el caso de la experiencia en plataformas electrónicas, el *e-lector*; el lector que elige), genera una (o varias) versión(es) distinta(s), según la lectura que ocurra.

Volviendo a la cuestión del paradigma de la miniatura: ¿Es correcto hablar de miniaturas cuando hablamos de microrrelatos?

Solo algunos microrrelatos son miniaturas.

Las *miniaturas literarias* (148) que Bachelard y, años después, algunos teóricos y practicantes de la microficción tienen en mente¹⁹⁵ serían aquellas que siguen el enfoque descendente.

A la microficción en su vertiente clásica es a quien debemos denominaciones como “cuentos en miniatura”, “cuento bonsái”, o, incluso, “minicuento”.

¹⁹⁵ Un ejemplo reciente es el de Ángeles Encinar quien en su prólogo a *Escena de familia con fantasma* (2013) de Julia Otxoa se refiere a algunos de los microrrelatos como “miniaturas perfectas” (8). Uso adecuado del término miniatura para un volumen que reúne cuentos y microrrelatos y que incluso presenta un ejercicio claro de miniaturización: “No hay tiempo para escribir una carta” (125-126) con tres versiones que muestran la progresiva reducción de un mismo texto.

De acuerdo a todo lo considerado, nos preguntamos: ¿es lo nano un término apropiado para la microficción? Como en las ciencias, habría ciertas imprecisiones en el uso del prefijo griego en contextos filológicos.

Comentando sobre la nanotecnología y la nanociencia, Stix, por ejemplo, observa que “the science establishment itself is a little unclear about what it really means when it invokes nano” (8).

Una incertidumbre equivalente se observa en lo que se puede considerar micro o *hiperbreve* en la microficción.

“Some of nanotechnology isn’t nano,” dice Stix ya que son “structures...1,000 times or more larger than a nanometer” (8).

Encontramos la misma suspicacia en la microficción frente a ciertos microrrelatos que, en función a una serie de aspectos formales, serían más bien cuentos.

Por otro lado, no está de más recordar que si con nano se busca denominar a los objetos más diminutos en la estructura de los objetos, en el caso del lenguaje las unidades más mínimas no son textos mínimos de escasas palabras sino lexemas o morfemas.

Habrá que seguir investigando la naturaleza de los relatos más mínimos¹⁹⁶ para seguir abogando por el uso del término nanofilología.

Cuestiones terminológicas de lado, lo más importante en este punto es delimitar y entender los procesos que nos llevan a un texto mínimo escrito.

En *Del macrocosmos al microrrelato*, Ette demostraría entender la diferenciación clave entre *lo miniaturizado* y *lo mínimo* cuando señala que la nanofilología presupone una “investigación crítica y un análisis metodológico sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas” (257).

Así pues, lo mismo que en la nanotecnología, en la microficción se trata de determinar cómo se articulan las unidades mínimas del lenguaje para poner una estructura en movimiento:

Comprimir por miniaturización (reducción del todo, la estructura narrativa, a escala), donde el enfoque creativo recaería en el escritor.

(Re)articular desde lo esencial (recreación de un todo a partir de lo poco o ausente), donde el lector funge de lector-escritor.

¹⁹⁶ Un posible rumbo a seguir, en el campo de la práctica de la microficción, se propone a partir de la microficción que combina lo escritural con lo audiovisual. O también en aquella que se sirve de lo pictorial para expandir el plano escritural. Tal es el caso de los microrrelatos de seis palabras de Javier Puche incluidos en *Seísmos. Cuentos d seis palabras* (2011).

Por ello, aunque para Ette, las nanociencias se abocan a determinar “los ‘planos de construcción’ de la naturaleza” mientras que la nanofilología no ha de buscar descubrir ni “los ‘planos’ de la literatura” ni “la fórmula de la literatura” (256), es evidente que los dos enfoques de la microficción que aquí he propuesto nos ayudan a entender mejor la articulación de microtextos.

El microrrelato ▲ no es un cuento breve

Distinguir un enfoque ascendente de otro descendente en la microficción ayudaría a avanzar, incluso saldar, el debate de la autonomía genérica del microrrelato.

En la medida que el término ‘microrrelato’ parece haber terminado de imponerse al de ‘microcuento’ o ‘minicuento’, distinguir entre microrrelatos *ascendentes* y *descendentes* sería una alternativa para complementar y/o actualizar propuestas como las de Lauro Zavala en “Fragmentos, fractales y fronteras” (2006) según la cual:

[M]inicuentos [son aquellos textos] de carácter narrativo y estructura tradicional y microrrelatos [aquellos] de naturaleza híbrida y estructura poco convencional. (116)

Aunque más apropiado sería afirmar lo siguiente: Mientras los microrrelatos de orientación descendente pueden ser considerados como subtipos de cuentos o cuentos muy breves, los microrrelatos de orientación ascendente se alejan lo suficiente de los cuentos como para poder ser tratados como un subgénero de estos.

En cuanto al *wreader*, es importante señalar que éste no es un agente pertinente únicamente en la microficción. Pero su presencia resulta más imprescindible en este género debido a la naturaleza elíptica del microrrelato (nuevamente la elipsis no es figura exclusiva de las narraciones mínimas).

En relación a lo anterior, me distancio de la posición de David Roas en “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”, donde le niega al microrrelato un estatus genérico autónomo arguyendo:

[T]ampoco la exigencia de un lector hiperactivo define por sí misma dicha forma narrativa ni es un rasgo que determine su supuesto estatus genérico frente al cuento. (61)

[Puesto] que todo discurso narrativo –tenga la extensión que tenga– reclama un lector cocreador: ‘esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones...son elementos constitutivos [de “todo discurso narrativo”]. (60)

Proponer la figura del *wreader* (“lector cocreador”, “lector hiperactivo”, etc.) significa reconocer y destacar que su presencia es requerida con más frecuencia en la microficción debido a configuración elíptica de sus relatos.

El microrrelato es el género que más depende de operaciones sinecdocales para poder actualizar sus significados. Incluso, a menudo, el descifrar vacíos es la única manera de abordar un microrrelato.

De igual manera, así como nos recuerda Mary Louise Pratt en “The Short Story: The Long and the Short of It”, el hecho de que en el cuento se distingan vestigios del cuento de hadas, la historia de fantasmas, la parábola, el *exemplum*, el *fabliau* y la fábula (108) no se traduce en una negación de un estatus narrativo independiente para el cuento, así también debe ser con el microrrelato, un género cuya estética lo pone en conexión con una larga lista de formas más allá del cuento.

Por lo tanto, coincidimos con observaciones como la de Lagmanovich en *El microrrelato* donde enfatiza que “[e]l microrrelato deriva del cuento, pero no es un subtipo de éste ni tampoco lo sustituye (de la misma manera que la novela deriva de la epopeya, pero no es un subtipo de ésta ni tampoco la sustituye)” (34).

Las peculiaridades que acabo de repasar son lo suficientemente claras como para tener que seguir limitando al microrrelato a subgénero del cuento. Al menos así lo serían para el microrrelato de orientación ascendente.

Narrar más con menos

Así como el erudito franciscano Robert Grosseteste (1175-1253) propone, en sus comentarios al *Segundos analíticos* de Aristóteles, el principio de economía en la metodología científica según el cual es mejor llegar a una verdad a partir del menor número de argumentos posibles;

For if one thing were demonstrated from many and another thing from fewer equally known premisses [sic], clearly that is better which is from fewer because it makes us know quickly, just as a universal demonstration is better than particular because it produces knowledge from fewer premisses (86)¹⁹⁷.

En el dominio de lo narrativo, la microficción se suscribiría al siguiente principio: lo mejor es (re)construir textos que contengan y/o remitan a la mayor variedad de fenómenos en el menor espacio posible.

Si Alexander Pope declaró la necesidad de desbaratar espacio y tiempo: “Ye Gods! annihilate but Space and Time” (235).

¹⁹⁷ Citado por Alistair Cameron Crombie en *Robert Grosseteste and the origins of experimental science, 1100-1700*.

Y Marx habla de “[the] annihilation of space by time” (539).

Pues bien, al narrar más con menos, la microficción apunta a *la aniquilación del tiempo por el espacio*.

Para aquellos como Borges, cuya orientación cognoscitiva responde mejor a la *exposición en pocos minutos* que a los cientos de páginas, la microficción resultaría la medida justa.

El sueño de la microficción sería lograr el anhelo de Pope: la superación de los límites del espacio y el tiempo.

La idea de narrar más con menos representa también la limitación de toda microficción. Y es que, en cuanto toda narración implica un devenir en un marco temporal, es decir una progresión o expansión, la microficción experimenta la tensión propia de un acto que se orienta en direcciones opuestas: condensar y narrar: ↔

Los siguientes paradigmas representan modelos a los que el microrrelato aspira en este propósito de decir más con menos: fractales, *holómeros*, *mónadas*, *alephs*¹⁹⁸.

Fractales-Fragmentos

14. *In poetry too every whole can be a part and every part really a whole.*
Friedrich Schlegel

Como lo hacen, entre otros, Lauro Zavala, en *La minificción bajo el microscopio* (2005); Yvette Sánchez, en “Nanofilología. Miniaturización fractal” (2009); o Esther Andradi, en “Fractales: una poética de lo mínimo” (2009), destaco la figura del fractal para subrayar la noción de un modelo o estructura capaz de contener a otras en distintas escalas.

La metáfora del fractal permite destacar la capacidad de condensación semántica y economía del lenguaje que practican *ciertos* microtextos. De esta manera, un microrrelato puede contener dentro de sí elementos que remiten a todo tipo de estructuras culturales.

Sin embargo, como destaca Ette, en *Del macrocosmos al microrrelato*, es importante no confundir el fractal con el detalle como de hecho propone Zavala en *La minificción bajo el microscopio*:

¹⁹⁸ Jorge Ariel Madrazo contempla la figura del *quark* en *Quarks: microficciones* (2009). Sin embargo, sus relatos mínimos, me parece, tienden sobre todo al final sorpresivo que a decir más con menos. Considérese el siguiente ejemplo para ilustrar lo anterior: “No apto para menores”: “Ese hermafrodita se amaba apasionadamente” (37). Una excepción a la observación previa el caso de “Sé porque lo digo”: “Sólo ha de ser camino lo no andado jamás” (49).

“El *detalle* o *fractal* es una unidad narrativa que solo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece” (31). (A modo de ejemplo, Zavala propone que los capítulos en una novela serían fractales; la novela, la serie).

Ante lo anterior, Ette invoca al fractal como figura que permite al microrrelato “convertir[se] también en *mis[e] en abyme* de textos narrativos más voluminosos que no poseen una existencia fijada por la escritura” (268) en su escasa fisicalidad.

El microrrelato, entonces, puede operar como un texto capaz de conectarse más allá de una serie predeterminada.

Las reflexiones en esta sección constan de ambas formas: fractales y fragmentos. Unidades completamente independientes, las unas; “partícula[s] errante[s] que sólo se define[n] frente a otras partículas” (Paz 1)¹⁹⁹, las otras.

El fragmento ideal es aquel que opera como un fractal.

Holómeros

Homeomery: “The doctrine, attributed by Aristotle and others to Anaxagoras, that the elements or primitive substances are bodies whose parts are similar to the whole”.

Milenios antes que Benoît Mandelbrot acuñara el término fractal, el presocrático Anaxágoras contemplaba ya, desde la homeomería, la idea de que cada parte contiene el todo.

En “La doctrina de los ciclos”, Borges, desde su “refutación” al Eterno Retorno propuesto por Nietzsche, también se pronuncia con respecto a “aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales” contemplando un orden de cosas donde “[l]a parte...no es menos copiosa que el todo” (79).

holos, todo; *meros*, parte: Holómero, el *todo-parte* o la *parte-todo*.

Hoy, en disciplinas como la lingüística, se contempla el principio holomérico. El cual, según explica Jerzy Bańcerowski, en “Towards Holomeric Phonology”, propone que “each part of a holomeric entity should convey information about the entire entity, or, equivalently, each part reproduces the whole” (18).

Así también se puede postular la figura del “holómero” como metáfora para

¹⁹⁹ Conviene aquí citar la frase completa de Octavio Paz, según lo expresado en *Corriente alterna* (1967): “Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones” (1). Se puede observar aquí también la similitud entre la visión del fragmento de Paz y la del fractal de Zavala.

el micrometraje o el microrrelato de naturaleza especular que refleja al universo, como plantea Leibniz.

Mónadas

every Monad is, in its own way, a mirror of the universe.
Gottfried Leibniz

En “Nanofilología. Miniaturización fractal”, además de la del fractal, Yvette Sánchez propone la metáfora de la mónada (la leibniziana, no la pitagórica) para la microficción.

La mónada, átomo metafísico, elemento constituyente esencial en todas las cosas, capaz de reflejar, cada una, al universo.

O como dice Leibniz en el siguiente fragmento²⁰⁰:

56. Now this connexion or adaptation of all created things to each and of each to all, means that each simple substance has relations which express all the others, and, consequently, that it is a perpetual living mirror of the universe. (248)

La mónada, entonces, permite comparaciones con el microrrelato por la capacidad de éste de contener en su estructura componentes que reflejen a otros.

La naturaleza especular de un fenómeno breve que invoca lo amplio es otro de los sueños del microrrelato.

***Alephs* ✱**

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.
Jorge Luis Borges

En su célebre cuento, Borges rescata la figura del punto en el que concurren todos los demás. Otra imagen a la que aspira el microrrelato.

Opuesta a figuras maximalistas como las novelas río que (con)fluyen abundantes y mapas (borgianos) que repiten detalle por detalle el territorio (re)presentando, el *aleph* promete la condensación total capaz de generar *microrrelatos universos*.

²⁰⁰ En efecto, el manuscrito conocido como *La Monadologie* (1714) está compuesto de 90 fragmentos numerados. Friedrich Schlegel fue un admirador declarado del estilo sucinto de Leibniz. Por ejemplo, en su fragmento 220, en el *Athenaeum Fragments*, se puede leer: “The most important scientific discoveries are bon mots of this sort –are so because of ...the unifying force of their thought... The best ones are *echappées de vue* into the infinite. Leibniz’s whole philosophy consists of a few fragments and projects that are witty in this sense” (47).

La condensación textual que practica el microrrelato ofrece paralelos con procesos propios de la cosmología física y la física cuántica.

En el microrrelato, la compresión de la fisicalidad narrativa opera como una implosión; un *Big Crunch*²⁰¹ y por ello éste puede operar como un *aleph* borgiano capaz de concentrar todo tipo de *puntos* (sentimentalismo, ironía, humor, sabiduría, etc.).

Fractales, *holómeros*, mónadas, *alephs*, microrrelatos, estructuras capaces de contener y evocar un todo. Figuras de condensación física y semántica.

***Micromegas*, la relatividad del fragmento y de la experimentación en fragmentos**

Long and short define each other
Lao-tzu

Como los rabelesianos *Gargantúa* y *Pantagruel*, Lemuel Gulliver representa la relatividad de la percepción y conocimiento humano: grande y pequeño son fenómenos que se develan con tales etiquetas de acuerdo a la mirada del observador de turno.

La relatividad de lo que consideramos total o fragmentario está expresamente capturada en el mismo nombre del *Micromegas* de Voltaire. Ser normal en su distante mundo, pero incomprensiblemente inmenso en el nuestro, y ante quien la condición humana *empequeñece* al perder su *totalidad* o condición de completitud.

MICRO (pequeño) y mega (grande), figuras que en el sistema internacional de unidades se oponen diametralmente en los siguientes factores: 10^{-6} y 10^6 creando el siguiente esquema:

mega	10^6	millón	1 000 000
kilo	10^3	millar	1000
hecto	10^2	centena	100
deca	10^1	decena	10
		uno	1
deci	10^{-1}	décimo	0,1
centi	10^{-2}	centésimo	0,01
mili	10^{-3}	milésimo	0,001
micro	10^{-6}	millonésimo	0,000 001

²⁰¹ La Gran Implosión, teoría cosmológica que propone que el universo ha de contraerse para volver a convertirse en una unidad. Es decir el retorno a la singularidad antes del *Big Bang*.

Desde cualquier escala, en principio, toda obra puede proyectarse hacia el más o el menos sin importar su fisicalidad.

Así, por ejemplo, algunos micrometrajes y microrrelatos ocurrirían en factores de 10^{-6} , pero esperan computarse en 10^6 . Otros se proyectarían menos, digamos a 10^1 , por lo que sus propuestas no tendrían mayor alcance. Otros incluso tendrían un alcance tan pobre que no llegarían al *uno*; serían *ninguno*.

Pero, ¿qué representa para la literatura y otros campos culturales la posibilidad de experimentar el todo a partir de fragmentos o fractales?

Una manera de responder esto es considerar la articulación de la brevedad como estrategia de comunicación. Fenómeno que exploramos en detalle ya²⁰² donde destacamos el interés humano por condensar (y expandir).

Y ya se dijo también que la tendencia a la brevedad no se inicia con la modernidad, ni mucho menos, sino milenios atrás.

Aunque una tendencia se imponga a otra, las tendencias a la brevedad y a la extensión siempre coexisten para atender a costumbres y enfoques cognitivos distintos, pero no irreconciliables: la gnosis humana aprehende el mundo en lo amplio y en lo conciso.

Como hemos establecido (re)construir con la menor cantidad de materia posible es la ventaja de recurrir a estructuras fractales. La premisa es remitir a un todo (o todos) desde lo poco.

Pero el fragmento o la fragmentación del discurso no es garantía de concisión y síntesis. Ya lo dijo Borges: “Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga” (45)²⁰³.

El discurso fragmentado no garantiza concisión ni, mucho menos, una comunicación efectiva en cuanto dosificada y de mayor claridad.

Y si lo logra, si el fragmento se revela como el discurso apropiado y mesurado, no se debe olvidar la observación de Derrida:

And what if the aphorism, like ellipsis, the fragment...potentializing the mastery of the whole discourse being held back, placing an embargo on all the continuities and supplements to come, were sometimes the most violent didactic authority? (80)

²⁰² En el capítulo inicial de este trabajo.

²⁰³ En “La supersticiosa ética del lector” (1930), ensayo incluidos en *Discusión* (1932), y antes en *La Prensa* con el título “El estilo y el tiempo” (1928).

Debe cuidarse, entonces, de no proponer ni brevedad ni fragmentos como el *statu quo* a implantar.

Misticismo y conciencia en la brevedad: paralelos con la microficción

La interconexión del todo y la parte que veíamos con la homeomería de Anaxágoras, también es articulada en la cosmogonía milenaria de la India. La red de Indra²⁰⁴ es la red infinita que se expande a través de todo y en la que cuelgan perlas innumerables, cada una reflejando a todas las demás.

Lo inconmensurable de esta imagen es un recordatorio de que experimentar la totalidad sería incompatible con la aprehensión humana.

Más allá del nirvana, *moksha*, *samādhi*, *satori* y experiencias similares, la realización del todo parece utopía.

Ante la utopía se yergue la fascinación humana con alegorías de todo tipo; por ellos todos esos discursos filosóficos, místicos, fantásticos (las etiquetas varían de acuerdo al consumidor) que plantean entes capaces de convocar el macrocosmos en el microcosmos.

El microrrelato y el micrometraje son dos de estas expresiones que, en ocasiones, se acercarán al principio especular de las perlas del dios Indra.

Como los románticos alemanes, algunos microrrelatistas operarían bajo la premisa de que la única manera de experimentar el todo es a través de la fragmentación.

A propósito del misticismo, pienso en otro concepto que nos permite contemplar la supuesta facilidad en la práctica de la ficción breve: *wu wei*; el principio de la (in)acción.

“Practice not doing”, dice Lao-tzu, “and everything will fall into place” (5). La inacción que postula Lao-tzu no es una actitud nihilista o negativa, sino una que se basa en la realización de que la vida es un fenómeno que nos ocurre más allá de nuestra voluntad o deseos.

“Si uno percibe que se halla en *Wu Wei*”, dice Yang Tian Cheng, “se puede realizar algo sin hacer gran esfuerzo” (31).

El siguiente relato de Alejandro Jodorowsky me parece ilustra la búsqueda de *wu wei* de algunos practicantes de la microficción:

Buscando lo esencial

Un escritor demora diez años en terminar una novela. Luego decide

²⁰⁴ Dios heroico mencionado en el *Rig-veda*.

eliminar de todo lo superfluo. Trabaja otros diez años, al cabo de los cuales sólo le queda la palabra COCODRILO.

El escritor que llega a su meta de redactar una novela después de diez años se encuentra en el mismo extremo que aquel que para llegar al texto mínimo toma el mismo tiempo. Un comentario sobre la supuesta facilidad de componer microtextos.

Por otro lado, al plasmar su relato, Jodorowsky ejemplificaría la posibilidad de articular una lección o un saber *esencial* sin (supuestamente) mayor esfuerzo y también con una economía de medios expresivos.

En mis clases siempre coinciden aquellos que se maravillan y los que se frustran con la dificultad de escribir un microrrelato.

Argumentan, algunos, que su brevedad es artificial (“un todo que se poda”) y demasiado premeditada; todo lo contrario al *hacer sin esfuerzo* del *wu wei*.

Otros se acercarán a la microficción dejándose llevar por la corriente de su predisposición cognoscitiva. Serían aquellos para quienes el minimalismo es el mejor lugar de expresión.

Algunos microrrelatos y micrometrajés dicen mucho con poco. Algunos no cuentan tanto como parecen contentarse con destacar un momento (o proponen contar desde un instante que resultaría estático sólo en apariencia). En todos esos casos asoma un interés en (re)crear textos llenos de ausencias. Es inevitable (desde mi condicionamiento) no pensar aquí en la (a)simetría del *ensō*; círculo zen que apunta a procesos de (im)perfección o de completitud y vacuidad²⁰⁵ de acuerdo a la mirada de cada espectador:



Fig. 20. *Ensō*, símbolo del budismo zen Imagen tomada del sitio web *Wikimedia Commons*, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enso.svg>.

²⁰⁵ Como expresa John Daido Loori en su prefacio a *Ensō: Zen Circles of Enlightenment*: “[*Ensō*] is the representation of the totality of the great void” (xii).

Así como el microrrelato de orientación ascendente es susceptible a distintas (re)configuraciones de acuerdo al input del *wreader*, así también ocurre con el *ensō*: “When an *ensō* painting is viewed, it communicates and can be appreciated on various levels, depending on the spiritual maturity of the viewer” (Loori xii).

En esencia, *ensō* es una figura de un gran poder simbólico y se relaciona o, mejor, ejemplifica valores estéticos del zen como irregularidad o asimetría (*fukinsei*); simplicidad o supresión de lo innecesario (*kanso*); naturalidad o acto espontáneo (*shizen*); tranquilidad (*seijaku*); libertad del condicionamiento o la fórmula (*datsuzoku*); hermosura de la sobriedad (*shibui/shibumi*); y profundidad o sugerencia antes que revelación (*yugen*)²⁰⁶. La microficción practica o aspira a muchos de estos principios.

En esta invocación de imágenes y conceptos místicos para la microdiscursividad resulta útil mencionar a Maurice Percheron, quien en *Buddha and Buddhism*, destaca la relación entre la física y el budismo: “We see physics joining Buddhism in its theory of universal flux, of the lack of substance inherent in matter, of impermanence...” (168).

Así también se puede plantear la analogía entre budismo y aquella microficción de orientación ascendente que, como el *ensō*, está en un contante fluir o estado de (in)completitud en el que los microrrelatos (no) son o (no) llegan a ser, de acuerdo a la experiencia del lector o usuario de turno.

Operaciones elípticas

Los microrrelatos pueden remitir a un todo desde lo ausente; se da en ellos, entonces, operaciones elípticas en las que lo ausente juega un rol central.

Figuras retóricas que permiten aligerar la expresión: asíndeton, elipsis, sinécdoque, zeugma, braquilogía.

Como ellas, el microrrelato busca suprimir elementos para crear más significado.

Si la sinécdoque o la elipsis subrayan la posibilidad de contar desde lo poco, ¿se puede contar desde el vacío?

Vacío cuántico y el (sin)sentido en la microficción

Among the great things which are found among us, the existence of nothing is the greatest.
Leonardo da Vinci

Falta de contenido, ausencia, vacío, nulo, ¿la nada?

²⁰⁶ Para más detalles sobre estas características se puede consultar *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics* de Steve Odin.

El vacío es un postulado hiperbólico, es decir impresionista en cuanto exagerado.

Quizá nuestro primer cuestionamiento a la figura del vacío ocurre en las clases escolares donde, desde la teoría de conjuntos, se postula al conjunto vacío como aquel que no contiene ningún elemento.

Pronto surge nuestra perplejidad al caer en cuenta que el conjunto vacío es *algo* que contiene *nada* (*algo* que, sin embargo, *no es*).

Así, \emptyset no es equivalente a la *nada*. Resurge la pregunta milenaria: ¿Cómo puede la nada ser algo?

Disciplinas como la teoría cuántica de campos insisten en que aquello que llamamos 'la nada' o vacío en la realidad física observable es, en realidad, la concentración de 'materia' (materia virtual y antimateria) con la menor energía posible. El vacío cuántico es una propuesta radicalmente distinta a la del vacío newtoniano que concibe el vacío como un espacio a ser llenado por objetos.

El físico Robert B. Laughlin propone la imagen de una ventana transparente para entender el vacío cuántico: "Space is more like a piece of window glass than ideal Newtonian emptiness. It is filled with 'stuff' that is normally transparent but can be made visible by hitting it sufficiently hard to knock out a part" (121).

En su visión del vacío cuántico, el astrofísico B. G. Sidharth destaca que el vacío cuántico dista mucho de ser un estado pasivo de cosas. Al contrario, el vacío debe ser entendido como:

[A] violent medium in which charged particles...are constantly being created and destroyed, almost instantly...One might call the Quantum Vacuum as a new state of matter, a compromise between something and nothingness. Something which corresponds to what the Rig Veda described thousands of years ago: "Neither existence, nor non existence."
(77)

Así como en el vacío cuántico, ondas electromagnéticas y partículas oscilan entre el ser algo (existir) y el ser 'nada' (existir sólo como potencialidad), y viceversa, así también ocurre en el dominio de la micronarrativa.

En efecto, en la microficción de orientación ascendente, el texto es propuesto como una estructura llena de vacíos que con el *input* del *wreader* han de ser decodificados para (re)configurar sentidos.

En esa operación, distintos elementos (personajes, escenarios, conflictos, resoluciones) se concretan para crear sentidos y sinsentidos mientras que otros siguen existiendo solo como potencialidad.

Repito: recrear y desechar escenarios no es fenómeno único a la microtextualidad, pero la microficción de orientación ascendente propone estructuras en las que estos procesos ocurren con mayor frecuencia.

Articulada como una estructura a ponerse en marcha con desciframientos e interpretaciones, la microficción de orientación ascendente es la que más dependería de los ocultamientos del autor hacia el *wreader*. Por ello, su estética es la de la elipsis²⁰⁷.

El silencio en la microficción

El vacío que venimos discutiendo remite al silencio en la música ya que, como señala Jenny Doctor en “The Texture of Silence”, en ocasiones, “‘silence’...lacks sounds, but not motion,” (18). Es decir que aunque la experiencia sonora se torne, en apariencia, silente, todavía detectamos presencia latente; así también ocurre en la literatura o el cine, este hecho es más crucial en la fisicalidad de sus expresiones más reducidas.

A propósito de la música: Si Proust, en *En busca del tiempo perdido* (obra que excede las 4,000 páginas), se inspira en el ciclo operático de *El anillo del nibelungo* de Wagner²⁰⁸ (cuya representación toma unas 15 horas); en “Luis XIV”, Aparicio recurre al silencio y el eco como estrategias discursivas para magnificar las tres palabras que ocurren en su microrrelato.

Si en la música (occidental), el silencio separa las frases musicales y provee un tiempo de descanso al intérprete. En la microficción, el silencio desafia al usuario, estimulándolo o aburriéndolo.

El silencio en la microficción apunta a lo sugerido y lo no dicho como formas de enunciación.

La premisa representacional (narrativa, lírica, plástica, etc.) de la articulación de fenómenos con la menor cantidad de materia(les) posible recurre, entonces, a lo poco y lo ausente, casi siempre combinado ambas vías.

Ambos enfoques son imprescindibles para contar desde la concisión más ambiciosa.

Si lo poco y lo ausente son una *ficción*, su práctica y (re)presentación no son menos que una falsificación. O también podemos decir una simulación.

²⁰⁷ Tal como propone Irene Andres-Suárez en *El microrrelato español: una estética de la elipsis* (2010).

²⁰⁸ Para más detalles sobre esta cuestión se puede consultar “In Search of Lost Time (*À la recherche du temps perdu*; *Remembrance of Things Past*)” de Arbolina Llamas Jennings en *The Facts on File Companion to the World Novel: 1900 to the Present*. Ed. Michael D. Sollars. New York: Infobase Publishing, 2007. 385-390.

Simulación y microficción

Toda la literatura, todo el arte, en cuanto artificio o actividad humana que busca representar la realidad es una simulación de ésta.

En la escasa fisicalidad de una pieza de microficción de orientación ascendente, los vacíos textuales simulan la ausencia lingüística/ narrativa ya que, en realidad, son espacios cargados de significado listos a cambiar potencialidad por existencia.

Además de los simulacros de vacíos textuales, los microrrelatos, como cualquier otro artificio cultural, pretenden (re)crear distintos aspectos de la realidad.

Desde las letras y lo audiovisual se fantasea incluso con simular la realidad entera: piénsese, por ejemplo, en los filmes *Sleep* y *Empire* de Andy Warhol o novelas río como *La Comédie humaine* de Balzac o *Los Rougon-Macquart* de Zola.

Ahora bien, ¿cuáles son las implicancias de simular desde la microficción?

Para responder a esta pregunta, se puede dialogar con ciertos enfoques de las ciencias cognitivas²⁰⁹ que proponen que el estudio de la cognición no debe limitarse al examen del procesamiento de información de manera abstracta sino también incluir procesos de acción y percepción.

O como expresan los miembros del *The Grounded Cognition Lab* en la Universidad de Granada:

[T]here is an increasing realization in the cognitive sciences that cognition does not occur only inside the head, but within the interaction with the context. Cognition is grounded in its context. The context of cognition includes the body, with modality-specific perceptual inputs as well as the mechanic and elastic properties of the motor system. (n. pag.)

Supuesto esto, así de fundamental como resultan las experiencias sensomotoras y otras actividades específicas de percepción en teorías de “embodied cognition”, así también resultan las simulaciones en los procesos de cognición.

Por ello, en “Grounded Cognition”, Lawrence Barsalou explícitamente contrarresta la importancia que se le da a la experiencia sensomotora en la cognición. Así, Barsalou enfatiza que la cognición “is typically grounded in multiple ways, including simulations, situated action, and, on occasion, bodily states” (619).

²⁰⁹ Me remito a una de las disciplinas que Ette sugiere como sustento fundacional para la nanofilología, en particular el enfoque denominado *Grounded Cognition*.

La cognición, entonces, es un proceso complejo que se sustenta en varias experiencias; la experiencia sensoriomotora sería tan sólo una de ellas. La simulación es otra que necesita mayor atención. Barsalou la conceptualiza como “the reenactment of perceptual, motor, and introspective states acquired during experience with the world, body, and mind” (618).

Además de la importancia de la simulación, en “Language and Simulation in Conceptual Processing”, Barsalou y otros investigadores destacan el rol que el lenguaje cumple en la conceptualización de conocimiento, fenómeno que observan desde la teoría que denominan *language and situated simulation* (LASS).

La teoría de LASS tiene como propósito examinar la manera simultánea en que distintos sistemas lingüísticos y de simulación se activan cuando procesamos palabras.

Una de sus conclusiones sobre la manera en que el idioma y la simulación ocurren es la siguiente: “The activation of linguistic forms activates simulations. In turn, simulations activate words that describe and manipulate them. We assume that these processes cycle interactively over time in myriad patterns” (272).

Investigadores como Barsalou, entonces, defienden el estatus de la simulación como una operación computacional clave en nuestros procesos cognoscitivos.

La simulación como recreación virtual vinculada a procesos de cognición es un proceso de alta relevancia en procesos de formación y entrenamiento en distintas áreas del quehacer humano.

Como es bien sabido, en campos como el cine y la literatura, la simulación puede hacer posible la vivencia de experiencias ‘sobrenaturales’ comúnmente no accesibles (místicas o mágicas, por ejemplo), así como enfocarse en los efectos reales de distintos tipos de escenarios, cercanos o ajenos, de acuerdo a la circunstancia de cada internauta/espectador/lector/usuario.

En cuanto a la microficción, la simulación ofrece la posibilidad de la (re)creación de distintas experiencias e interacciones con economía de expresión y con impacto en el espaciotiempo.

Tanto la microficción escritural como la audiovisual pueden simular una experiencia ‘real’ del mundo (y de otros) a partir de claves lingüísticas y de otras que no lo son: la imagen, estática y en movimiento; el sonido (no hablado); los gestos; e incluso desde su orientación espacial ya que la microficción proyecta significados desde una fisicalidad que tiene el potencial de capturar la atención por atributos como la condensación de significado y su naturaleza elíptica.

La simulación en la microficción puede resultar en una obra de trascendencia cognitiva. La analogía aquí es la de un comprimido capaz de entregar conocimiento del mundo en poco tiempo.

Con la idea de un comprimido concentrado no tengo en mente lo que en inglés estadounidense se suele denominar *cheat sheet* (en su variante legítima²¹⁰). Tampoco contemplo piezas breves al estilo más elemental de *twitterature*; es decir de “humorous reworkings of literary classics for the 21st century intellect, in digestible portions of 20 tweets or fewer²¹¹”.

En lo que pienso más bien es en “pastillas de zen instantáneo”.

Pastillas de zen instantáneo

Pastillas de zen instantáneo calman mi sed
“Moiré” (Soda Stereo)

Las pastillas de zen instantáneo son una metáfora para aquellos microrrelatos que apuntan a una traducción de lo virtual a lo real en el plano de lo ético.

Su dominio es el prescriptivo y por sus rasgos formales, temáticos y pragmáticos se acerca a formas como el apólogo, el aforismo, la máxima, el *kōan* entre otras. Estos microrrelatos se distanciarían de aquellas narraciones que invitan a ingresar en mundos virtuales siguiendo afanes mayormente lúdicos. Premisa que los inserta en el plano de lo ético y el saber vivir.

Aunque el “zen instantáneo” pueda resultar una frase fuera de lugar para los practicantes y estudiosos del budismo zen, aquí la propongo en el sentido del entendimiento súbito sobre distintas cuestiones de la experiencia humana. La invocación de lo instantáneo poco o nada tiene que ver con la visión de progreso y (pos)modernidad que, para algunos, se traduce en “una cultura de la inmediatez, de consumismo, hedonismo, narcisismo, individualismo y facilismo” (Messing 52).

Pero, en cuanto “[p]ara nosotros, por tradición, todo tiene que ser instantáneo: el zen, la iluminación, el avance” (Kapleau 133), pues “[e]l zen parece como un café instantáneo, y por ello resulta atractivo”²¹² (Osho 172).

Repito entonces: uso la metáfora de la pastilla de zen instantáneo para destacar la posibilidad del entendimiento súbito durante la lectura de ciertos textos breves

²¹⁰ Es decir el documento de referencia breve que lista aspectos clave sobre cómo proceder en distintos escenarios, comúnmente relacionados con procesos técnicos. De manera ‘ilegítima’, el término *cheat sheet* (‘chuleta’ en España; ‘ficha’ en Perú; ‘trencito’ en Uruguay) es el apunte que se usa de manera solapada en exámenes.

²¹¹ Según lo expuesto en la portada de *Twitterature: The World’s Greatest Books in Twenty Tweets or Less* de Alexander Aciman y Emmett Rensin.

²¹² Según se afirma en *El sendero del yoga*.

configurados de manera tal que buscan provocar la reflexión en el lector.

Este entendimiento súbito funcionaría como un *satori*, es decir la iluminación última en el budismo zen.

Satori: Un estado “que puede definirse como una suerte de contemplación intuitiva de la realidad”. En el que “[l]a renovación de la comprensión experimentada... revoluciona al individuo de manera integral manifestándole una nueva comprensión de sí mismo y de las cosas” (Cuartas Restrepo 36).

Propongo el *satori* como un referente de iluminación. Un término más acertado para la iluminación que provocarían los microrrelatos aludidos sería *shomon-zen* es decir el “*satori* por medio de los textos, por medio sólo del lenguaje de las palabras y no por una experiencia total del cuerpo y espíritu” (Deshimaru 24).

Como en el *satori* real, el entendimiento repentino en el lector/usuario presupone preparación y concentración. La iluminación no ocurre sin dedicación.

Este el final de las *excursiones* sobre la microdiscursividad. A lo largo del recorrido anterior he discutido distintos enfoques y conceptos para la microficción. A manera de resumen presento los puntos centrales de tal discusión:

1. El cuestionamiento a la figura de la miniatura como símbolo paradigmático único y/o estándar para las microformas.
2. La propuesta de dos enfoques para entender la manera en que se articulan formas como el microrrelato: uno descendente y otro ascendente. Desde este planteamiento, la miniaturización de la estructura narrativa es un símbolo propio sólo para la microficción de orientación descendente. A diferencia de la anterior, la microficción de orientación ascendente se refiere a la (re)construcción de relatos a partir de las mínimas partículas que se proponen al lector o usuario.
3. La distinción entre el cuento y el microrrelato. Los enfoques ascendentes y descendentes contribuirían a avanzar la discusión sobre la diferencia entre ambas formas. En particular,

los microrrelatos ascendentes serían los suficientemente distintos a otras formas narrativas como para clasificarlos como sub géneros del cuento.

4. Narrar más con menos como uno de los rasgos de la microficción. Esta tendencia atraparía al microrrelato en dos tendencias opuestas: condensar mientras se intenta narrar. Narrar más con menos es una actividad representada por las siguientes figuras: el fractal, el fragmento, el *holómero*, la mónada y el *Aleph*.
5. El microrrelato entendido como fractal, *holómero*, mónada o *Aleph* es aquel que practica una alta economía de lenguaje lo que le permite establecer relaciones intertextuales con otras estructuras mayores.
6. La capacidad del microrrelato de invocar a *todos* mayores permite comparaciones con distintos fenómenos místicos y/o espirituales. Si conocer el todo es incompatible con la cognición/conciencia humana, la microficción representa, cuantitativamente, el fenómeno más opuesto al *todo*. Pero, cualitativamente, es capaz de proyectar significados más allá de esa misma mínima fisicalidad que la distanciaría del *todo*.
7. La microficción se presenta como actividad que permite paralelos con experiencias y símbolos místicos y/o espirituales como el *satori* (en relación a la iluminación súbita durante la lectura), el *wu wei* (el hacer sin esfuerzo que supuestamente ocurre en la práctica de las microformas) o el *ensō* (cuya expresión simultánea de totalidad y de vacío se puede apreciar en microrrelatos que remiten a más desde lo sugerido y lo no dicho).
8. El fragmento o el discurso fragmentado no es garantía de comunicación efectiva. Y cuando lo sea, se debe evitar querer proponerlo como la vía predeterminada o estándar.

9. La microficción se postula como una forma efectiva de simulación para escenarios de variado tipo. Su efectividad se sustenta en la posibilidad de (re)crear escenarios y situaciones distintas en un breve margen de espacio y tiempo.
10. Cierta tipo de microficción se articularía de manera tal que podría producir momentos de iluminación durante la lectura/experiencia. La metáfora de la pastilla de zen instantáneo alude a la posibilidad de que dicha iluminación o entendimiento súbito ocurra a partir de encuentros breves en el tiempo y el espacio.

Como se ha dicho ya, la discusión de todos estos temas busca contribuir al desarrollo de un lenguaje teórico-crítico para la microtextualidad y la micronarratividad. Muchos de los términos y procesos explicados aquí son centrales en el resto de este capítulo que se enfoca en discutir un tipo de microficción que privilegiaría lo ético antes que lo lúdico. En lo que sigue pues examino el “saber vivir” que se encontraría en distintas propuestas literarias y audiovisuales para destacar su pertinencia en la narrativa actual.

Saber vivir en la microficción

Como vimos en la sección 2.2 en este capítulo, el concepto del “saber vivir” es propuesto por Ottmar Ette para indicar un saber en/sobre la vida al que se puede acceder desde la literatura y otras disciplinas. El “saber vivir” se presenta como un conocimiento que, en última instancia, tienen el potencial de impactar nuestras vidas. Este conocimiento involucra distintas acepciones pero se puede categorizar, en cuanto a la microficción se refiere, como un “saber vivir miniaturizado” que puede ser descriptivo o normativo (Ette 251). Ante esta distinción quiero exponer el caso de un tipo de microficción que combinaría las tendencias que Ette distingue por separado. La coexistencia de lo normativo y lo descriptivo en este tipo de microficción permite entonces diferenciarlo del saber vivir de orientación únicamente descriptiva que Ette destaca en

la microficción. Como se verá en una serie de ejemplos, el carácter normativo de este relato se evidencia en los paralelos formales, temáticos y pragmáticos con una serie de formas breves como la sentencia o el *kōan*²¹³. Aun así, a pesar de su orientación prescriptiva, este tipo de microrrelato no busca, para usar los términos de Ette, “imponer patrones normativos de vida” (51).

Por la dimensión introspectiva que le es propia a este tipo de microficción podemos decir que ésta se suscribiría a la siguiente declaración: “[W]e seek encounters with literature for more than just the delight they can provide, but only knowledge carries with it an obvious benefit or value as it can help us better understand the world around us” (Bruns 17). En efecto, la adquisición de un saber como conocimiento a ser aplicado en la vida distinguiría, o pondría en ocasiones, a este tipo de microficción de orientación ética a otras tendencias como lo paródico, lo lúdico o lo fantástico. Como en la visión de Bruns, esta microficción introspectiva se orienta más allá del entretenimiento adoptando una dimensión reflexiva.

A propósito de esta distinción entre entretenimiento y reflexividad que empiezo a trazar, es útil referirse aquí al desencanto y la banalidad que distintos pensadores detectan en nuestras sociedades contemporáneas. Para algunos, como el politólogo alemán Norbert Lechner, según lo expresa en “Ese desencanto llamado posmoderno”, el desencanto²¹⁴ es un rasgo primordial de la posmodernidad, una actitud que se traduce en una *pérdida de ilusión* en el progreso y el futuro (183). De manera similar, subrayando el desencanto como actitud colectiva, el sociólogo francés Michel Maffesoli, célebre por sus análisis de la vida cotidiana y la posmodernidad, propone en

²¹³ El *kōan* es una técnica espiritual del budismo zen que consiste en “presentar al discípulo una frase extraída de un *sūtra* [colección de preceptos budistas] o, pronunciada por un maestro, una historia paradójica o un breve diálogo entre maestro y discípulo... y de pedirle que resuelva el problema planteado por el único medio de su experiencia meditativa” (Cornu 261). El *kōan* fue concebido en un principio para beneficiar a la gente común en su vida diaria a través de una iluminación espiritual repentina (120).

²¹⁴ Lechner recoge el término desencanto del sociólogo Max Weber quien lo utiliza para designar la racionalización cultural y la secularización de la sociedad moderna.

En el crisol de las apariencias, que la nuestra es una época en la que se ha desvinculado “[e]l conocimiento...con el estado del mundo” lo que da lugar a un “desfase inevitable entre la reflexión y la realidad empírica” (9). Para Maffesoli, esta desconexión es responsable de “la morosidad, el cinismo u otras formas de desencanto que parecen prevalecer en nuestros días” (9). En este panorama del desencanto, Gilles Lipovetsky, desde *El imperio de lo efímero*, adopta una postura afín a Lechner y Maffesoli al señalar el lugar predominante que ocupan la trivialidad y lo banal hoy en día. En efecto, Lipovetsky es enfático al señalar que “la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna... [con] sociedades dominadas por la frivolidad, último eslabón de la aventura plurisecular capitalista-democrática-individualista” (13). Este orden de cosas, explicaría, para críticos culturales como Guy Debord y Mario Vargas Llosa, según opinan, respectivamente, en *La sociedad del espectáculo* y *La civilización del espectáculo*, el hecho de que un sector considerable de la producción cultural actual se revele predecible, redundante, o superficial.

Lo superficial o lo “light” que, en *La civilización del espectáculo*, Vargas Llosa le achaca a las letras y artes actuales, es una preocupación expresada también en el campo de la microficción²¹⁵. Por ejemplo, hacia 1990, en su *Brevísima relación*, Epple, expresa sus reservas respecto a una microficción en la que muchos de sus practicantes no superan “la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica” (12). Casi dos décadas después, en *Mar de pirañas*, Valls se muestra crítico con la producción de un sector de los microrrelatistas. Para el estudioso español, algunos practicantes son culpables de “una abusiva utilización del ingenio” y otros demuestran un “desconocimiento del género...lo que Borges ha denominado la ‘charlatanería de lo breve’” (16). En consonancia con el pensamiento de Valls, Escobar Barba, sanciona que la microficción “[d]ebe vencer la cacofonía, lo simplón, los temas reiterativos (el

²¹⁵ Menciono ya esta cuestión en la sección titulada “El microrrelato hoy y hacia el futuro” en el capítulo II.

sueño) y el mal gusto” (15). Mientras, como ya vimos en detalle en el capítulo II, tanto Lagmanovich (quien observa en un sector de la microficción “una marcha hacia el dominio de lo trivial”) como Andres-Suárez (quien opina que, para algunos, provocar “la reflexión del lector [es] algo cada vez más difícil de lograr”) cuestionan también lo trivial y la falta de reflexión en el microrrelato.

Estos fenómenos en la microficción, que según distintas voces expertas, se puede calificar como casos que ilustran la trivialidad, lo simplón, lo repetitivo, la charlatanería y la falta de reflexión que uno puede encontrar en los microrrelatos actuales, me parece encaja con la observación de Sánchez Noriega en “Del *videoclip*...” sobre el clima posmoderno actual. Como otros estudiosos de la producción cultural contemporánea, Sánchez Noriega destaca tanto “el primado de lo lúdico eclipsando lo ético” como “la seducción y el cultivo de lo placentero” (320) como marcas que distinguen la creación de microficción audiovisual. Lo anterior alcanza también a la microficción escrita, por ello, en “El microrrelato”, Francisco Álamo Felices, siguiendo a David Harvey, ubica al microrrelato en el siguiente panorama:

La nueva situación ideológica contemporánea, derivada del neo liberalismo dominante / globalizante / totalizador, que no es otra cosa que la transformación cualitativa del capitalismo triunfante a escala mundial, y que ha empapado de la denominada *posmodernidad* todos los discursos de la actual crítica cultural, política, económica e intelectual. (168-169)

Así el discurso posmoderno literario, agrega Álamo Felices, es pues “en líneas generales, un discurso narrativo desideologizado, evasivo y lúdico-hedonista” (169). Este panorama no hace sino confirmar el *imperio* de tendencias como lo anecdótico, lo paródico, lo lúdico y lo fantástico en el microrrelato y micrometraje actual. Como he dicho ya, el tipo de microficción que se opone a estas tendencias posee un perfil normativo. Este tipo de microficción no deja de ser intertextual y, por momentos, de recurrir a la ironía o el humor, pero se distingue, sobre todo, por una

marcada voluntad introspectiva que apunta a la reflexión o a una visión iluminadora e incluso, en ocasiones, a traducirse en actitud hacia la vida situándose así en el dominio de lo ético y el buen vivir. O también, invirtiendo la frase de Sánchez Noriega, podemos decir que en este tipo de microficción lo ético eclipsa a lo lúdico.

Tanto la proyección ética como la extrema brevedad de este tipo de microficción ayudaría a diferenciar a los microrrelatos ‘reflexivos’ de aquellos que el escritor español Luis Mateo Díez tendría en mente cuando, hacia el año 2002, observa en “El límite de la sugerencia”:

El microrrelato es un género narrativo tan limitado como arriesgado. Limitado, porque se constituye con una posibilidad narrativa extrema: pocas palabras, mínima extensión. ...Arriesgado, porque entre la obviedad y la banalidad o la sorpresa y la capacidad de sugerencia, hay un irremediable punto de riesgo; la facilidad es su peor componente, el parentesco con la prosa lírica su amenaza, lo poco inclina a la nadería, a la mera ocurrencia, y la prosa lírica no suele ser precisamente narrativa. (17)

Como se verá en el análisis que propongo, el microrrelato ‘reflexivo’ se posicionaría más allá de la *banalidad* y la *sorpresa*. Su orientación temática lo situaría también como un relato que trasciende la *nadería* o *mera ocurrencia*. En concreto, en cuanto a sus rasgos formales, temáticos y discursivos, este tipo de microficción resultaría una de las formas más recientes en el largo *continuum* de la literatura sapiencial.

Tal como se detalla en el capítulo I²¹⁶, estudiosos como Leo Perdue, desde *Wisdom Literature*, observan que aunque la literatura sapiencial usualmente se piensa en relación al legado hebreo (la Biblia), este tipo de literatura en realidad es mucho más inclusiva e incorpora las cosmovisiones de culturas anteriores que influenciaron a la hebrea como la egipcia o la sumeria (3). El análisis de la literatura sapiencial involucra tanto el estudio de escritos usados en contextos teológicos/religiosos (el enfoque más tradicional al que se refiere Perdue) como, en otros investigadores, el de textos como colecciones de máximas o fábulas. Ejemplificando el

²¹⁶ Durante el análisis de la brevedad como recurso instructivo y didáctico.

segundo enfoque, en “Cervantes y los Antiguos”, Francisco Rodríguez Adrados explica que en sus estudios de literatura sapiencial se ocupa de “colecciones de anécdotas y máximas,...la fábula, [o] la enseñanza de príncipes” (51-52). En suma, como Rodríguez Adrados, se puede afirmar que “[l]a literatura sapiencial es un género de remotos orígenes orientales, vivo en Grecia y Roma y luego en la Edad Media” (52). En cuanto a esta investigación, empleo el término sapiencial para referirme tanto a lo teológico/espiritual/religioso como a expresiones de sabiduría y experiencia secular. Por ello, lo sapiencial debe leerse en este trabajo como término que engloba otras expresiones como *didáctica*, *moralista*, *gnómica* (sentencioso y/o moralista) y *ejemplar*.

Ahora bien, volviendo al microrrelato ‘reflexivo’, por los rasgos que éste exhibe, este tipo de microficción entra en contacto con formas tan antiguas como las instrucciones sumerias y egipcias; las parábolas hebreas; *kōan* budistas; y con algunas de las varias formas breves del mundo grecorromano como aforismos, sentencias y diatribas. Esta última, como notamos ya²¹⁷, practicada por Plutarco en *Moralia* influye en los *Ensayos* de Montaigne, aunque, es preciso aclarar, en estos casos la brevedad no es un rasgo común. La brevedad prescriptiva está en Gracián, Chamfort y otros moralistas franceses. En nuestros días, esta brevedad reflexiva y/o moralista ocurriría en una microficción inspirada en todas estas formas previas. Aunque no de manera tan obvia como en la de sus predecesores, en este tipo de microficción todavía se encontraría indicios de “la búsqueda constante por dirigir al hombre hacia la virtud (*aretē*)” (Morales Otal y García López 11) aunque evitando exégesis de todo tipo que, por ejemplo, defiendan los beneficios de “la lucha y el control de las pasiones (*páthē*)” (Morales Otal y García

²¹⁷ La diatriba cínica y estoica se articula como un breve discurso ético. Luciano de Samosata rescata el género pero lo practica con el estilo acre y virulento (Miralles 104) con el que se suele vincular a la diatriba en la actualidad.

López 11) o –en aquella microficción reflexiva de marcada influencia oriental– de principios budistas como *ahimsa* (no hacer daño) o el *camino medio* (la práctica de la moderación).

En cuanto al concepto del “saber vivir”, es justamente la proyección ética de estos microrrelatos, la razón por la que lo seguimos invocado en un tipo de microficción que se puede denominar reflexiva o sapiencial. En relación a lo anterior, el alcance introspectivo y/o ético del microrrelato ha llamado la atención de algunos investigadores quienes han propuesto sus propios términos en cuanto a dicho alcance.

Por ejemplo, hacia 1992, el escritor colombiano Juan Carlos Botero propone el “epífabo”²¹⁸ como una forma en la que se “intenta congelar ya no una historia sino un instante o un suceso que [se] estima autosuficiente y capaz de iluminar aspectos esquivos pero cardinales de la condición del hombre” (263). Estos aspectos son cardinales, explica Botero, en la medida que “nos pued[e]n ‘decir’ más de lo que somos” (290). Asimismo, por los temas a los que apunta, el epífabo cumpliría una “función trascendental” (229). Por otro lado, así como para Botero el epífabo sirve “para expresar un rasgo cardinal de la condición humana” (260), para el mexicano-nicaragüense Edgar Escobar Barba, ya en el siglo XXI, el microrrelato funciona como “un minúsculo laboratorio de experimentación del lenguaje, donde [se] pretende encerrar en pocas líneas una visión trascendental del mundo, la vida, Dios, el hombre” (14). La trascendencia en relatos que capturan *instantes en pocas líneas* a la que se refieren Botero y Escobar Barba también es puesta de relieve por David Lagmanovich quien, en *La otra mirada*, propone un tipo de microrrelato al que denomina la “escritura emblemática”. Para Lagmanovich, los microrrelatos ‘emblemáticos’ son “composiciones que proponen una visión trascendental de la

²¹⁸ Botero propone el “epífabo” como una forma breve distinta al “mini-cuento”, el cual sigue siendo un tipo de cuento para el autor colombiano. Todas sus reflexiones sobre esta forma breve se incluyen en un amplio epílogo en *Epífabos: Las semillas del tiempo*.

experiencia humana. Emparentados quizá de alguna manera con las parábolas y las alegorías, estos textos aspiran a una percepción del sentido último de la existencia” (27).

Aun cuando la microficción epifánica, trascendental o emblemática que discuten estos autores tiene muchas similitudes conceptuales con el microrrelato reflexivo o sapiencial que vengo destacando, los casos que consideran Botero, Escobar Barba y Lagmanovich para ilustrar estas categorías carecerían de la orientación prescriptiva a la que sí apuntan los casos que vendré a mencionar y analizar.

Así, por ejemplo, si comparamos el microrrelato ‘reflexivo’ que vengo aludiendo con el microrrelato ‘epifánico’ de Botero surgen diferencias formales y temáticas obvias de estilo. Y es que mientras el microrrelato reflexivo tiende a articularse como una brevedad que incorpora (o se constituye como) estructuras sapienciales y que practica un lenguaje que adopta tonos prescriptivos, los epífanos de Botero se configuran como episodios tensos en los cuales lo crudo, intenso e inusual de la experiencia forzarían a sus protagonistas y lectores a enfocarse en el presente a través de un momento de angustia. Así ocurre, por ejemplo, en “Bienvenido”, relato de un encuentro sexual desinhibido, cuyo final nos revela que el protagonista ha sido utilizado para ser contagiado con el virus del VIH, y en “El límite” donde un hombre se encuentra con un tiburón mientras bucea. La meta final de lo reflexivo y lo epifánico podrá ser la misma: capturar “rasgos claves pero huidizos de la condición humana (tema y dominio, hasta ahora, de la poesía –especialmente del haikú– y de la fotografía)” (Botero 234), pero sus métodos son bastante diversos.

En cuanto al microrrelato ‘trascendental’ que postula Escobar Barba, pues éste no identifica ningún relato como tal de manera explícita en su *Antología del mini cuento nicaragüense*. Por tanto, resulta difícil entender el alcance de aquellos microrrelatos que, según

el autor, “[e]ncierra[n] en una(s) línea(s) una visión, una imagen trascendental del mundo y de lo circundante” (15). Una cosa sería cierta: dicha visión de lo trascendental nada tendría que ver con estos dos relatos incluidos en la antología: “A lo Tito”, de Alberto J. Castrillo Palma; y “Fin de semana”, del propio Escobar Barba:

A lo Tito

Y cuando me paso la resaca, la botella aún estaba ahí. (58)

Fin de semana

Se ponía seria la cosa cuando le decía Ulises:

“Ahorita vengo, no me tardo”, y ardía Troya en casa de Penélope. (44)

Finalmente, la temática prescriptiva/moralizante del microrrelato ‘reflexivo’ lo distancia también del microrrelato ‘emblemático’ que Lagmanovich propone. Y es que, de manera fundamental, en la visión del estudioso argentino, lo emblemático o trascendental (tendencia en la que sólo identifica tres casos concretos) pasa por reimaginar narraciones míticas. Así ocurre con la “reconstrucción de un mito clásico” (Lagmanovich 28) que propone Cristina Peri Rossi en “Atlas” y también en “Informe del cielo y del infierno”, donde Silvina Ocampo conjetura sobre la manera de proceder de demonios y ángeles. Más que lo *trascendental*, en el sentido de “composiciones que proponen una visión trascendental de la experiencia humana” (Lagmanovich 27), estos textos, me parece, destacan por una visión lúdica que quiere ser irónica antes que trascendental.

En definitiva, es su dimensión temática –preocupada de manera explícita por aspectos como la perfección interior o la reflexión sobre principios elevados y la búsqueda de ideales– así como su proyección pragmática –orientada hacia un accionar de vida– lo que los distingue al microrrelato reflexivo de los relatos que consideran los tres críticos mencionados. Quiero

reafirmar, sin embargo, que, conceptualmente, lo reflexivo no está muy alejado de lo trascendental y lo epifánico. Por ello coincido con Lagmanovich cuando encuentra en algunos de los relatos de Manuel del Cabral marcas que los acercan a “las parábolas y las alegorías” que “aspiran a una percepción del sentido último de la existencia” (27). En efecto así se observa en el siguiente relato sin título incluido en *Los relámpagos lentos*:

Con la filosofía he sido sereno, con la religión, paciente, con la ciencia, comprensivo; pero sólo juntando estos tres horizontes he podido tranquilizar mi conciencia; pues, si separo una de las tres, no puedo formar una idea completa de lo que es mi representación físicamente expresada. Pero estos tres elementos, filosofía, ciencia y religión, si apuramos un poco el análisis, veremos entonces que los tres corresponden a una inquebrantable y misteriosa unidad. Lo que deseo es que el hombre moderno no se equivoque... y sepa corresponder a la gran ley...tal como corresponden sus células en el cuerpo, en cuyo físico ciego no descansa una conciencia especial que sólo se ocupa en conservar la unidad, que es la misma con la que la hoja de árbol trabaja, cuyo contenido resume humildemente las grandes profundidades del océano cósmico. (180-181)

Este texto, entonces, por su orientación temática y pragmática califica como una de las configuraciones de aquello que vengo denominando como microrrelato reflexivo. Como se verá en detalle el inciso que sigue a esta sección, este tipo de microrrelato reflexivo destaca por el planteamiento o mención de un problema que ha de ser solucionado.

Ya que invocábamos hace unos momentos el “saber vivir” en relación esta microficción de orientación ética, resulta imprescindible traer de vuelta, brevemente, algunos de los puntos de Ette sobre su concepción de dicho concepto. Dicha referencia es esencial para definir y caracterizar lo que se propone como un tipo diferente a lo que él concibe como “un saber vivir microficcional” (251). Inmediatamente después de concluir uno de sus análisis nanofilológicos

en *Del macrocosmos al microrrelato*, Ette reflexiona sobre la relación entre el “saber vivir”²¹⁹ y el microrrelato:

Si la literatura es un medio de acumulación cambiante, interactivo y por ende productivo del saber vivir, entonces es de esperar que una forma de escritura literaria tan densificada como el microrrelato contenga un saber vivir que semánticamente tenga la misma densidad, concentrado en el perímetro que en este género puede variar entre una sola línea y una sola página. (250)

Y seguidamente agrega:

¿Son pues los microrrelatos el medio ideal del saber vivir, o mejor aún, de un saber vivir que reclama para sí la libertad de poderse abrir hacia todos los procesos de la vida? (250)

Para Ette, la respuesta a esta pregunta sería afirmativa siempre y cuando el microrrelato se distancie de otras formas mínimas del “saber vivir” nombrando en concreto al aforismo, la máxima, la sentencia, el dicho y el proverbio (251). Esta distinción entre el microrrelato y las formas sentenciosas anteriores está ausente, sin embargo, cuando en uno de los capítulos iniciales de su obra afirma lo siguiente sobre el alcance y los campos generadores del saber vivir:

[S]e encuentran en primer plano...los aspectos escenificados precisamente con miras a la praxis de la vida y al anhelo de una ‘buena vida’(o un buen sobrevivir). El saber acerca de la vida se puede producir, representar e interpretar tanto en textos escritos (en las novelas o en una filosofía de la vida, en biografías o autobiografías, en reflexiones filológicas o en máximas moralistas), como también en imágenes textuales.... (52)

Así, aunque el saber vivir se pueda generar desde una amplia variedad de escritos, incluso desde “reflexiones filológicas o en máximas moralistas”, Ette termina favoreciendo el “saber vivir microficcional” presente en microrrelatos antes que aquel en formas como el aforismo, la máxima o la sentencia. Según Ette, el inconveniente con éstas es que su desarrollo:

[E]xige formas explícitas de presentación y representación del saber vivir, que demanda formas de vida en calidad de normas de vida, que incluso exige una

²¹⁹ Aquí es necesario volver a citar las distintas formas del “saber vivir” que Ette considera en su definición: “[E]l saber vivir aparece ya sea como una manera específica de vivir o como una praxis de vida y se puede comprender también como idea modelar y como apropiación descriptiva de la vida” (42).

‘filosofía de la vida’ que se puede trasponer inmediata y directamente del plano de la escritura al plano de la propia vida práctica y la consumación de la propia vida. (251)

Los microrrelatos, en cambio, “se saben servir de su literaricidad y su polisemia radical para sustraerse a cualquier intento de lectura que trate de apropiarse de ellos en el sentido de una ‘filosofía de la vida’ y traspasarlos –inmediatamente– del reino del signo a un reino de praxis sociales y formas de vida concretas²²⁰” (252).

Al privilegiar el saber vivir microficcional en microrrelatos antes que aquel en aforismos, máximas o sentencias, la postura de Ette, nos inserta, pues, en el debate entre lo que es (lo ontológico) y lo que debería ser (lo ético). En efecto, para Ette, es importante que el “saber vivir” se constituya como un conocimiento capaz de “poderse abrir hacia todos los procesos de la vida” (250) y que no se circunscriba a la dimensión prescriptiva propia de las “normas de vida” y sus *filosofías de vida*. Así, al “saber vivir” *normativo* sobre cómo proceder en la vida, se antepone un “saber vivir” *descriptivo* de los múltiples *procesos de la vida*. Se favorece, entonces, un conocimiento *descriptivo* en/sobre la vida al que uno puede acceder para poder desenvolverse mejor (*saber vivir mejor*) en la distintas y complejas circunstancias de la vida. Enfatizándose “formas y modos del saber vivir, que puedan ser significativos y relevantes en el ámbito de lo social, lo político y lo cultural” (43); es decir un “saber vivir” “complejo, que no se deja reducir a simples preceptos para el devenir diario” (57).

Esta *resistencia*²²¹ al “saber vivir” contenido en máximas y demás formas similares es un punto clave en el análisis de la tendencia en la microficción actual que quiero destacar. Dicha resistencia se truncaría frente a los hechos. Y es que aunque para Ette los microrrelatos deben

²²⁰ Ette cita a “El dinosaurio” como un caso de un texto que “se resiste con todo lo que tiene a su disposición para evitar tal traslado directo” (252). Habría que preguntarse qué saber vivir se encuentra en este microrrelato: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (67).

²²¹ Conforme al uso del verbo por parte de Ette, como se puede observar en la nota anterior.

distanciarse de aforismos, máximas, proverbios y demás formas del “saber vivir microficcional” similares en razón de que estos últimos “demanda[n] formas de vida en calidad de normas de vida” (251). Y a pesar de su insistencia en contraponer “un ‘saber vivir’ complejo” a un saber constituido de “simples preceptos para el devenir diario” (57), el hecho es que existe un microrrelato que es normativo y descriptivo a la vez, una forma que establece diálogos intertextuales con la máxima y otros enunciados sentenciosos. La coexistencia de ambas tendencias hace de este microrrelato un texto que, por un lado, no se estructura ni exige ser tomado como norma de vida y, además, en cuanto normativo y descriptivo, presentaría un balance de lo “complejo” (lo descriptivo) y lo “simple” (lo normativo).

Esta tendencia en la microficción propone microrrelatos que incluyen “formas explícitas de presentación y representación del saber vivir”. Pero a pesar de dicha inclusión, las “formas explícitas” del “saber vivir” que vamos a destacar no se estructuran como “patrones normativos de la vida”. Y es que merced a su hibridez, este tipo de microficción lograría incorporar en su composición sentencias, máximas, aforismos y formas sentenciosas similares, o que se articulan como tales. Dicho proceder, empero, no compromete la estructura narrativa de estos microrrelatos. De esta manera, al problematizar la dicotomía que plantea Ette entre el “saber vivir” como “apropiación descriptiva de la vida” distinto a aquel contenido en “patrones normativos de vida”, el tipo de microrrelato que vamos a ver a continuación amplía el alcance original que el investigador alemán concibe para el microrrelato en su visión de un saber vivir microficcional.

Saber vivir en el microrrelato: El microrrelato reflexivo

En total, he identificado 79 microrrelatos reflexivos^{222 223}. Uso la denominación ‘reflexivo’ en

²²² La lista completa aparece en el apéndice A.

relación al término *reflexión* como actividad en la que uno considera detenidamente una cuestión, en este caso la reflexión sobre aspectos vinculados a nuestra conducta y actitudes en la vida, a aquello que Fernando Savater propone como “el saber vivir o *arte de vivir*” en la vida (25). Este tipo de microrrelato se relaciona, entonces, con categorías y conceptos como lo ético y el “saber vivir”, aunque, como se verá, este último concepto se entiende de una manera más amplia, distinta a la que Ette propone para la microficción. Los microrrelatos en cuestión proceden de distintos autores y nacionalidades²²⁴. La gran mayoría de ellos escritos en el siglo XXI, varios vinculados temática, formal y pragmáticamente a distintas expresiones literarias orientales. Como he dicho ya, ubico esta tendencia dentro del *continuum* de la literatura sapiencial en cuanto a su relación con formas anteriores que tienen una orientación didáctica o prescriptiva, entre ellas, las instrucciones, los *exempla*, proverbios, aforismos, *kōan* y máximas. Como todas esas formas anteriores, estos microrrelatos buscarían operar más allá del nivel comunicativo y artístico para enfatizar el psicológico; es decir partirían del texto para provocar la reflexión sobre la vida y la condición humana. Claro está que este interés psicológico no está ausente en obras de carácter marcadamente lúdico o lírico, por mencionar dos tendencias distintas, pero la dimensión ética/reflexiva sería más obvia en los microrrelatos reflexivos en cuanto ocurre en un discurso que privilegiaría la solemnidad y sobriedad. Para ilustrar los puntos anteriores veamos el siguiente relato del español Santiago Eximeno, tomado de *Un escarabajo*

²²³ Algunos de estos microrrelatos están disponibles en la red en el sitio Contarcuentos.com en las categorías “crecimiento” y “zen”. El sitio es administrado por Joost Scharrenberg, ubicado en España, desde donde publica microrrelatos de distintos autores y también reescribe otros a partir de libros como *Siddhartha*. Como en el mundo del libro impreso, la difusión del microrrelato reflexivo, o “relato simbólico”, según la terminología de Scharrenberg, no muestra la misma vitalidad que otras tendencias. De hecho, al día de hoy, Contarcuentos.com no registra actividad en la publicación de *relatos simbólicos* desde el 8 de junio de 2013.

²²⁴ Fernando Jiménez Hernández-Pinzón (España); Alejandro Jodorowsky (Chile, México, Francia); Andrés Ibáñez (España); y Rodolfo Modern (Argentina) son los autores más representados. Aunque se incluyen también microrrelatos de Ricardo Sigala (México); David Lagmanovich (Argentina); Manuel del Cabral (República Dominicana); Jorge Ariel Madrazo (Argentina); Juan Romagnoli (Argentina); Pablo Urbanyi (Hungría, Argentina, Canadá); Ricardo Sumalavia (Perú); y Juan Carlos Botero (Colombia).

de siete patas rotas (2013):

Mantra

Colaboro con una ONG. He apadrinado un niño. Me lo repito cada vez que pego a mi mujer, cada vez que humillo a mis hijos. (21)

Aunque nos ofrece una mirada y una oportunidad para reflexionar sobre el abuso de la violencia doméstica es un texto en el que, como los demás en *Un escarabajo de siete patas rotas*²²⁵, prima la ironía, el humor negro, el efecto sorprendente y el factor ‘shock’ (*shock value* o la capacidad de pasmar) antes que la dimensión reflexiva. Consideremos otro ejemplo de idéntica procedencia al anterior:

Justify my love

Sí, querido abuelo, deshazte en lágrimas y suplica mi perdón y justifica tus acciones parapetándote tras la excusa de tu vida difícil, de tus achaques, de tu soledad. Llámalo demencia senil si quieres, para mí la palabra sigue siendo incesto. (25)

La ausencia de dimensión reflexiva que encuentro en el libro de Eximeno no significa que este tipo de microficción no nos ofrezca claves para reflexionar sobre la vida o lecciones sobre un saber vivir; es obvio que todo fenómeno humano puede tornarse en material de reflexión. Así lo ve la española-canadiense Alicia L. Alonso quien en su reseña titulada “Un escarabajo de siete patas rotas, de Santiago Eximeno” opina que

Las piezas literarias de esta colección... están pobladas de elementos que combinan lo real con lo fantástico en un auténtico circo de los horrores. Niños ahogados, niños perdidos, niños olvidados, aliens, robots, familias felices que esconden terribles secretos... resultando en una inquietante reflexión sobre la senilidad, la apatía, la soledad, la tristeza, la violencia doméstica, los abusos sexuales, la crisis, las guerras... de manera que más allá de la mera recreación se percibe una crítica a lo descarnado y salvaje de la sociedad que nos rodea. (n. pág.)

²²⁵ Nótese la referencia a los versos iniciales en “Oda a la tristeza” de Neruda: “Tristeza, escarabajo/ de siete patas rotas” (263). Sin embargo, mientras Neruda busca exorcizar la tristeza con tono optimista, Eximeno, como se puede leer en la contraportada de su libro, destaca un panorama gris y desolador donde “si hay una certeza... es, sin duda, la tristeza” (n. pag.).

Sin embargo, el tipo de microrrelato que vamos a ver se estructura de manera tal que la reflexión y crítica toman un carácter más obvio y sobrio, por ejemplo, al evitar todo intento de factor shock en su discurso. En efecto, en cuanto su estructura apunta a una síntesis didáctica, aparece una reflexión de dimensión prescriptiva. Este tipo de microrrelato, al que podemos asignar la metáfora de la pastilla de zen instantáneo, apuntaría incluso a invitar al lector a salirse de la ficción para actuar en el mundo objetivo, propiciando así el traslado de estados introspectivos en acto observables. Aun si tal traslado no prosperase ocurriría una simulación sobre un accionar de vida. Al margen de que ocurra o no un cambio en el actitud del lector (fenómeno por lo demás hartamente complicado de comprobar), el microrrelato reflexivo apuntaría a la iluminación o entendimiento del lector con respecto a distintas facetas del quehacer humano.

Pero veamos algunos casos para ilustrar los conceptos que venimos aludiendo, tanto aquellos en relación a la ‘reflexividad’ del microrrelato en cuestión como algunos de los que destacamos en la sección titulada “*Excursiones sobre la microdiscursividad*”. Empecemos con un microrrelato del autor español Fernando Jiménez Hernández-Pinzón, incluido en *Acabarás teniendo alas* (2010):

Viajar

Leyó, con áspera decepción, que Lao Tsé había dejado escrita ésta, entre sus sabias sentencias: “Cuanto más se viaja, menos se sabe”. ¡Con todo el aporte de vitaminas del alma que él creía recibir en su ilusionados viajes!...

Lo que tal vez quiso decir el viejo maestro chino, le sugirió el amigo, es que cuanto más se viaja, más consciencia se toma de lo mucho que queda por aprender.... (28)

Aunque no sigue el esquema maestro-discípulo, formalmente, desde su estructura dialogal, este relato recuerda a un *kōan*, sobre todo a partir del intercambio que se genera a partir de la

sentencia paradójica “Cuanto más se viaja, menos se sabe”²²⁶. Uno de los protagonistas percibe una manera de entender la sentencia del sabio y el narrador nos sugiere que la lógica de aquél parece ser la adecuada. Pero el segundo protagonista está pronto a proponer una vía alternativa de entender la frase de Lao Tsé. Así, hacia el final del microrrelato, el lector ha pasado, por lo menos, por dos maneras de abordar una misma cuestión, mientras que el final abierto, el cual se enfatiza con el uso de puntos suspensivos, invita a recrear un significado propio. Por otro lado, el final elíptico de “Viajar” no sólo plantea un final abierto que invita a la reflexión sino que, como una suerte de elipsis perlocutiva²²⁷, buscaría traducirse en un accionar de vida. De esta manera, en última instancia, este microrrelato pediría abrirse a un espacio de entendimiento, autoconocimiento o, incluso, iluminación en el sentido de la tradición filosófica-espiritual oriental²²⁸ o de autorrealización en el sentido occidental²²⁹. Resulta evidente, entonces, el alcance ético de este microrrelato reflexivo.

En cuanto al tema del viaje, éste permite hacer conexiones con la idea de la simulación y su efecto en la cognición tal como proponen las teorías del *grounded cognition*²³⁰ y LASS²³¹. En efecto, esta micronarrativa de viaje nos presenta la posibilidad de replantear la necesidad de viajar como una manera de descubrirse a sí mismo –tema fundamental en la narrativa occidental

²²⁶ Se recordará aquí la opinión de Philippe Cornu quien destaca tres configuraciones para el *kōan*: una frase extraída de un libro de preceptos budistas; una historia paradójica relatada por un maestro; o un diálogo breve entre maestro y discípulo (261).

²²⁷ Como en el acto perlocutivo del habla que tiene que ver con el efecto que produce el lenguaje en el oyente, me refiero al acto de persuadir a alguien a que haga algo, según la teoría del acto lingüístico de J.L. Austin.

²²⁸ Pienso aquí, sobre todo, en el *shomon-zen*, el “*satori* por medio de los textos, por medio sólo del lenguaje de las palabras y no por una experiencia total del cuerpo y espíritu” (Deshimaru 24). Todas las alusiones a conceptos místicos en relación a la microficción tienen, como ya dije en la sección “Pastillas de zen instantáneo”, un valor metafórico.

²²⁹ Como en la pirámide de necesidades de Maslow, donde la autorrealización se logra al encontrar un sentido válido a la vida lo que se traduce en un estado de armonía y entendimiento.

²³⁰ Como discutí en la sección 3.1.15 Simulacros, *grounded cognition* es un enfoque en las ciencias cognitivas que plantea que la cognición no se produce únicamente a partir de operaciones abstractas mentales sino también a través de la interacción con el contexto. Dicho contexto se compondría a partir del *input* de distintos fenómenos incluyendo la simulación de actividades reales.

²³¹ *Language and Situated Simulation*, por sus siglas en inglés. Teoría que investiga el impacto del lenguaje en los procesos de simulación. Discutida también en la sección 3.1.9. Simulación y microficción.

sobre todo en su forma más dominante, la novela. Si mientras más se viaja, más se comprende cuan poco sabemos, quizá sería mejor procurar experiencias centrípetas que nos acerquen más sin tener que alejarnos físicamente de nuestros espacios inmediatos. Pragmáticamente, entonces, la propuesta de este microrrelato apuntaría al entendimiento (o consideración) de una cuestión que se sustenta en la recreación mental tanto de percepciones como de desplazamientos motores de nuestras interacciones con el mundo para desaconsejar en contra del acto de viajar²³² como modo de conocimiento (en su concepción occidental como viaje exterior). De esta manera, la lectura de “Viajar” permitiría el ejercicio de un proceso cognitivo que se basa en “the reenactment of perceptual, motor, and introspective states” (618), como ya vimos destaca Barsalou en relación al enfoque del *grounded cognition*. Por otro lado, no se debe olvidar mencionar que, en cuanto viaje introspectivo que apunta a un accionar de vida: el no viajar, este microrrelato presenta una propuesta paradójica que concuerda con el enfoque introspectivo e iluminador del *kōan*.

Como hemos visto, la dimensión normativa de este microrrelato se manifiesta a través de la presencia explícita de una máxima y, pragmáticamente, en las interpretaciones que ésta suscita, tanto en los dos protagonistas como, potencialmente, en el lector. Mientras que, en la medida que la máxima de Lao Tsé ocurre dentro de un marco narrativo, la normatividad es asimilada en la narratividad del relato. De esta manera, se logra la inclusión de una *forma explícita* del “saber vivir” sin que ésta se presente como un *patrón normativo de vida*. En efecto, merced a su hibridez, este tipo de microrrelato puede incluir o adoptar estructuras propias de textos normativos sentenciosos como aforismos, máximas, etc. pero tal proceder no compromete

²³² En relación a la simulación que propone “Viajar”, me parece necesario indicar que la propuesta de una simulación que sustituya por entero la experiencia del viaje entraría en conflicto con la misma posibilidad de simular tal hecho. Quiero decir que si la simulación, como establece Barsalou, se basa en la recreación mental de, por ejemplo, experiencias motoras, es obvio que uno tendría que ‘conocer’ la experiencia de viajar en ‘realidad’ para después ser capaz de evocarla, por ejemplo, al leer un microrrelato.

su estructura narrativa la cual, en este caso, ocurre dentro de un marco narrativo que combina el relato con el discurso dialogado. Por lo tanto, aun incorporando una dimensión prescriptiva, este microrrelato sigue siendo una *exploración narrativa del saber vivir*.

En esta parte de nuestro análisis es útil volver a mencionar la pregunta de Ette: “¿Son pues los microrrelatos el medio ideal del saber vivir, o mejor aún, de un saber vivir que reclama para sí la libertad de poderse abrir hacia todos los procesos de la vida?” (250). Para empezar, tal interrogante da por sentado la capacidad del lector de encontrar un “saber vivir” en un microrrelato. En ese sentido, que el microrrelato adopte características que lo hagan, como a la máxima y demás enunciados sapienciales, una *forma más explícita de presentación y representación* del “saber vivir” sería una ventaja. En efecto, si, como se pregunta Ette, un microrrelato busca constituirse en “el medio ideal del saber vivir”, pues, tal como lo veo, sería idóneo que su estructura dé cabida simultáneamente a lo descriptivo y lo normativo, a lo ontológico y lo ético. Un relato que asuma una estructura así de compleja puede expresar contenido en diferentes niveles y, por lo tanto, tendría más posibilidades de una decodificación múltiple. Todo ha de depender, sin duda, de la capacidad crítica del lector quien ha de reaccionar ante el texto y completar su sentido.

A propósito del lector, es útil explorar un poco más cómo es que éste accede al “saber vivir” como conocimiento en un microrrelato como “Viajar”. Al respecto, en su visión del *saber vivir microficcional*, Ette explica la inexistencia de “un supuesto diálogo ‘directo’ entre el texto literario y el público lector externo al texto” ya que

No hay un llamado directo al público lector, sino que es la puesta en escena de las figuras [los personajes] anteriormente provistas con fragmentos del saber vivir lo que hace posible comprender los más diversos textos como espacios de ensaye ficcional y *friccional*, en los cuales la vida autónoma (*EigenLeben*) de lo literario se imbrica con aquel conocimiento que –tal y como sucede en *Le Plaisir du texte* de Roland Barthes– regulan las formas concretas de la praxis de la vida. (44)

Como se observa, la reflexión anterior admite el traslado del conocimiento a la praxis de éste, pero, como se ha dicho ya, Ette favorece la *resistencia* a dicha operación si se articula desde la abierta orientación normativa del saber vivir no ficcional que manifiestan máximas y demás formas similares. La integración de “un llamado directo al público lector”, propia del aforismo o la máxima, en un microtexto ficcional sería ignorada por Ette al desconocer una estética de la microficción que justamente apunta a integrar lo prescriptivo y lo descriptivo. En efecto, en un relato que se abre de la siguiente manera: “Leyó, con áspera decepción, que Lao Tsé había dejado escrita ésta, entre sus sabias sentencias: ‘Cuanto más se viaja, menos se sabe’”, se busca dejar claro desde el inicio la lección a aprender: “Cuanto más se viaja, menos se sabe”. En solo dos líneas, este microrrelato articula pues una narración que incorpora una prescripción evidente; en este caso una sentencia taoísta. Asimismo, destaca también el uso de comillas en la enunciación de la sentencia lo cual, según lo veo, cumple un rol doble. Por un lado, enfatiza de manera obvia la frase en el relato, pero, asimismo, sirve como mecanismo de alejamiento en el que el narrador se distanciaría del discurso prescriptivo. Pero es con la frase final del microrrelato de Jiménez Hernández-Pinzón que se logra estructurar una invitación o sugerencia a la praxis: “Lo que tal vez quiso decir el viejo maestro chino, le sugirió el amigo, es que cuanto más se viaja, más consciencia se toma de lo mucho que queda por aprender...”. Aun así, nuevamente, se observa como el lenguaje usado en el relato evita tomar partido sobre una intención moralista explícita y por ello recurre a expresiones como “[l]o que tal vez quiso decir” y “le sugirió”. Nótese también el uso de los puntos suspensivos como otro elemento que subraya la yuxtaposición de lo descriptivo y lo normativo. En efecto, los caracteres ‘...’ indican que estamos frente a un final abierto el cual puede ser un elemento sobreentendido en la diégesis —el

personaje ha de aprender la lección sobre el viaje interior– o incompleto en la praxis –el lector o alguien debe aprender algo más allá de la diégesis.

En resumen, se puede afirmar que “Viajar” propone “un llamado directo al público lector”, o también, para usar otra frase de Ette, un traslado hacia “las formas concretas de la praxis de la vida” (44). Pero en el paso de “lo literario” a “la praxis de la vida” que se buscaría promover, este tipo de microrrelatos tendría cuidado en introducir suficientes elementos para lograr un balance entre lo normativo y lo descriptivo para proponer relatos en los que coexisten la proyección a la reflexión (y acción) y la narración de una historia.

A propósito de lo anterior, resulta importante proponer algunas consideraciones en torno a la naturaleza del microrrelato reflexivo y también con respecto a su relación con otras formas similares. En primer lugar habría que afirmar que este tipo de microficción representaría una de las más recientes configuraciones de la literatura sapiencial en una época en que la literatura de orientación didáctica o moralista ha perdido su protagonismo. En vez de eso, como hemos explicado en detalle en la sección anterior, esta es la época en que predomina el gusto por lo lúdico tendencia, a menudo, articulada a partir de la intertextualidad, lo metaliterario o el final sorprendente. Estrategias que, por ejemplo, se pueden observar en el siguiente microrrelato de Ana María Shua incluido en *201*:

El fin de la historia

–En mi ausencia, podrás entrar en doscientas habitaciones en nuestro castillo –le dice Barbazul a su joven esposa, entregándole un manojo de llaves–. Pero jamás entres en la habitación 201.

Puerta a puerta, llave a llave, la muchacha entra en cada uno de los cuartos. La curiosidad la impulsa hacia la habitación prohibida. Entonces, para angustia y horror de los lectores, que no pueden impedirlo, lo piensa un poco y decide hacerle caso a su marido. (97)

Contrastando pues con el diagnóstico de Irene Andres-Suárez (visto en el capítulo II) de que “las piezas intertextuales, fantásticas y humorísticas constituyen aproximadamente el 80% de los microrrelatos que se escriben en el mundo hispánico” (24), aparece el microrrelato reflexivo de orientación ética antes que lúdica. Esta tendencia reflexiva/ética es poca practicada y en *La otra mirada*, Lagmanovich ofrece el mismo diagnóstico cuando declara que los microrrelatos que “proponen una visión trascendental de la experiencia humana” (27) [n]o es un género demasiado abundante” (28). De hecho, en su antología sólo incluye uno de esos relatos²³³.

En este punto se hace necesario aclarar que el microrrelato reflexivo no es un cuento moralizante. Ya hemos visto cómo el linaje en el que se ubica este tipo de escritura lo inscribe en la tradición de la literatura sapiencial. Una de estas formas de las que sería heredera es el *exemplum* o cuento moralizante. Pragmáticamente, el *exemplum* y el microrrelato reflexivo coinciden en su intención prescriptiva pero las diferencias formales son categóricas. Por ejemplo, como explica Susan Suleiman en “Le Récit exemplaire”, en el *exemplum*, en su categoría de relato ejemplar, se distingue tres niveles: el narrativo, el interpretativo y el pragmático. El microrrelato reflexivo y el *exemplum* solo coinciden en el narrativo y el pragmático. En cambio, la interpretación explícita sobre la enseñanza moral está ausente en el microrrelato reflexivo. En narraciones como el *exemplum* (la fábula y el apólogo también), la interpretación moralizante de la historia suele ser un elemento imprescindible. Frente a ello, el microrrelatista contemporáneo de tendencia sapiencial, moralista o reflexiva deja que el lector decida o haga su propia interpretación, una actitud marcadamente distinto, por ejemplo, a lo que recomendaba Schlegel, en el fragmento 35 de *Ideas*: “As the generals of antiquity used to address their soldiers before a

²³³ Ya hemos visto que Lagmanovich denomina a este tipo de microficción como “escritura emblemática”. El caso que considera es “Atlas” de Cristina Peri Rossi. Menciona dos más, pero no los incluye en la antología: “Jericó” de José Emilio Pacheco e “Informe sobre el cielo y el infierno” [sic] de Silvina Ocampo. Hay otros casos que sí incluye pero que no analiza limitándose a afirmar “que [los] podemos encontrar en *Los relámpagos lentos*, de Manuel del Cabral” (28). Lagmanovich incluye cinco relatos de dicha colección.

battle, so too the moralist ought to address mankind in the battle of the times” (244). El discurso de la microficción reflexiva se aleja de toda declaración de urgencia moralista. Su discurso es más bien sugestivo y contenido. En “Poética”, el escritor argentino Juan Romagnoli describe mucho de lo que vengo proponiendo para el microrrelato reflexivo. Dice Romagnoli sobre el microrrelato en general:

Entre sus posibilidades, veo que gran cantidad de microrrelatos escritos como meros ejercicios, apenas como un juego, terminan convirtiéndose en piezas literarias que invitan a la reflexión profunda sobre la realidad, el tiempo, el sentido de la existencia, la libertad, la propia condición humana, lo divino, etc., socavando los “supuestos” en los que se apoya el hombre contemporáneo. En este sentido, me cuesta separar el microrrelato de ciertas formas poéticas orientales, como el haiku, y de los koans de la filosofía zen; si bien no pertenecen a la misma tradición cultural, muchas veces su visión de lo efímero y lo eterno parece filtrarse por entre los silencios del relato. (225)

Así ocurre en “Viajar”, reflexión sobre la dimensión del saber humano que se configura en una forma similar al dialogo ‘koánico’ en su búsqueda del entendimiento sobre una experiencia de “la propia condición humana”, según la expresión de Romagnoli. Relato que desde su brevedad quiere apuntar a lo amplio (a la manera de *alephs* o fractales) como sugiere el vacío suspensivo de su final. Encuentro la misma mirada “a la reflexión profunda” en este microrrelato del propio Romagnoli incluido en *Universos ínfimos* (2009):

Al límite

Partiendo desde cualquier punto del desierto ilimitado, había yo llegado a ese otro punto. Estaba sediento y al límite de mis fuerzas. Sólo era cuestión de tiempo. Nada había ganado con semejante esfuerzo. Cualquier punto era igual a otro; cualquier punto era el de partida, cualquier punto era el de llegada. El sinsentido era tan vasto como el desierto mismo. Estaba en manos de Dios. Entonces comprendí: también el punto de mis fuerzas al que había llegado era como cualquier otro punto, ya fuera el primero, el último o cualquiera de los intermedios. De modo que, dueño de la situación, solo continúe caminado... (181)

“Al límite” es un relato que propone una lección de vida o un saber vivir, manifiesto, empero, sin la obviedad que en otros escritos como el apólogo o el *exemplum*. Incluso cuando el narrador

menciona un accionar de vida (“continué caminando”; ser perseverante), dicho proceder está desprovisto de la retórica moralizante de formas sapienciales antiguas. Así, el relato buscaría enfatizar la interpretación propia del lector. Como se verá a continuación ésta es una de las configuraciones más comunes del microrrelato reflexivo.

En suma, en la práctica de cierta fracción de la microficción literaria actual existe una tendencia que busca insertar en su narratividad elementos que apuntan a una “praxis de vida” o a “patrones normativos de vida” con una intencionalidad que estaría ausente en aquellos microrrelatos que se presentan únicamente como “apropiación descriptiva de la vida”, según la visión del saber vivir microficcional de Ette. Este microrrelato normativo-descriptivo al que denomino reflexivo adquiriría su dimensión prescriptiva mediante cuatro procedimientos dominantes:

Primero, incorporando en su composición sentencias, máximas²³⁴, aforismos²³⁵ y formas sentenciosas similares, o que se articulan como tales. Además de “Viajar”, podemos citar, también de Jiménez Hernández-Pinzón, “Ignorancia”:

Me había hecho la observación de que cuantos más descubrimientos hace la ciencia, más crece también la conciencia de todo lo que ignoramos...
Es también un modo de sabiduría, le contesto. Y tuvo que ser nada menos que Einstein, el prototipo de sabio moderno, quien nos lo recordó: que ignorantes somos todos, sólo que ignoramos cosas distintas... (35)

²³⁴ Es bien sabido que para muchos las diferencias entre sentencia y máxima no son lo suficientemente aparentes. Por ejemplo, en “Plurilingüismo, repertorio proverbial y culturas vecinas”, Amalia Sopeña Balordi define a la sentencia como “una corta proposición moral que resulta de la manera personal de ver las cosas”, aspecto que se anuncia en la palabra latina “‘sententia’, de ‘sentire’, sentir, tener una opinión” (162). Por su parte, Florence Raynié, en “La sentencia en la prosa narrativa de Lope”, define a la máxima como “término genérico para designar las formas breves eruditas”. Raynié agrega que la máxima “debe encerrar la expresión más general en la verdad más económica, lo que implica cierta búsqueda estilística. Es este rasgo el que distingue, en teoría, la máxima de la sentencia, sentencia con el significado de juicio” (810). Fernando Navarro Domínguez aclara el panorama un tanto citando la distinción que hace el *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*: “‘[M]axime’ es una regla de conducta moral, regla moral y la ‘sentence’ un pensamiento u opinión expresada de manera dogmática o literaria” (44). Sin embargo, se da tiempo para concluir que “[n]o podemos por tanto establecer una diferencia entre máxima y sentencia porque ambos vocablos cubren, aparentemente, un mismo concepto” (44-45).

²³⁵ Según el Diccionario de la Real Academia, el aforismo es una “[s]entencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte” (n. pag.).

Como en “Viajar”, en “Ignorancia” el diálogo fluctúa entre la idea del diálogo entre maestro y discípulo (como en el diálogo socrático o en el de la tradición zen) y el diálogo entre amigos o iguales. En ambos casos, la interacción dialógica sirve como marco para facilitar la introspección. Este diálogo destaca también la formulación sentenciosa ‘magistral’ (enunciada por un sabio o maestro) en la figura de Einstein frente a otra articulada por la que sería la voz común expresando la sabiduría del recién (o no) iniciado; “cuanto más descubrimientos hace la ciencia, más crece también la conciencia de todo lo que ignoramos”. Es necesario notar también el uso de la narración en primera persona, estrategia que permite el distanciamiento crítico del lector frente a esta búsqueda de sabiduría de un narrador que va procurándose un discurso propio (“[e]s también un modo de sabiduría, le contesto”) recurriendo todavía a la opinión de otros (“que ignorantes somos todos, sólo que ignoramos cosas distintas...”).

En *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas* (2003), Alejandro Jodorowsky presenta otro caso en el que el relato se articula de forma sentenciosa:

El poder

Obligaba a recibir para tener la sensación de que daba. (171)

Tal como lo veo, la brevedad extrema de este relato es clave en su lectura. Para empezar, su concisión ilustra perfectamente la observación de Valls, en “Sobre el microrrelato”, sobre lo de “arrancar de inmediato para acabar al instante” (119). Es justamente esta estructuración lo que favorecería la relectura y así la transmisión de un mensaje crítico sobre la noción de dominar a otros. El título es también un elemento fundamental que sirve como clave para destacar el significado en esta composición de escasas 10 palabras. Se ha de notar también que la crítica implícita sobre el poder representa la lección o saber vivir que el narrador de esta historia querría destacar. La brevedad de relatos como “El poder” sería un ejemplo de aquellas obras mínimas

(“el placer de la miniatura” del que habla Mack) que fascinan por sus reducidas dimensiones como discutimos en el capítulo I. Asimismo, de manera similar a otros relatos hiperbreves como “Luis XIV”, el de Jodorowsky se constituye como uno de esos casos paradigmáticos del narrar con menos. Pero más que la mera brevedad serían la inmediatez del mensaje a obtener y el discurso sucinto del relato los atributos que más impactarían en la lectura el mensaje. Construcciones como ésta serían las que habrían motivado la siguiente reflexión de Nietzsche recogida por Derrida en *La escritura y la diferencia*: “[E]l aforismo, la sentencia...son formas de la eternidad” (98). La brevedad sentenciosa de “El poder” permite también ubicar a este microrrelato como uno de los casos que, en “Palabras galvanizadas”, Francisca Noguero, describe como “texto[s] que tiene[n] más que ver con la iluminación puntual que con el desarrollo narrativo” (16). Para la estudiosa de la microficción contemporánea, la *iluminación puntual* ocurre en relatos “cercano[s] tanto al aforismo como a la greguería y...al *haiku*” (16-17). La iluminación que atribuyo al microrrelato reflexivo, empero, difiere de aquella que Noguero tiene en mente: el poder de un microrrelato de proponer una “descripción” que resulta en “el salto de la palabra a la imagen”²³⁶ (17). La iluminación que propone el microrrelato reflexivo puede o no incluir dicha creación de imágenes, pero en su caso iluminar se refiere sobre todo al entendimiento de una cuestión ética.

Otra manera en que el microrrelato reflexivo se estructura de manera recurrente es articulando un lenguaje y/o una estructura que establece relaciones intertextuales con formas pertenecientes o reminiscentes a la literatura sapiencial del oriente. Procedimiento que ya vimos en “Viajar” e “Ignorancia” y presente también en “El pensamiento permanente” del español Andrés Ibáñez en su colección titulada *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos* (2008):

²³⁶ Uno de los casos que para Noguero proponen una *iluminación puntual* es “Solemnidad de la berenjena”, el cual cito íntegro a continuación: “Tan rotundamente cardenalicia. Tan seca por dentro” (216). El texto es de la autora colombiana Catalina García García-Herreros, ubicado, como el artículo de Noguero, en *Por favor, sea breve 2*.

— Soy desgraciado –dijo el discípulo al maestro—. Mis deseos no se realizan. La mujer que amo no quiere saber nada de mí. Los grandes poemas que estaban destinados a ser asombro de todos, no brotan de mi pluma. Envejezco. Estoy gordo, feo y enfermo. Mi vida es vulgar y miserable.

— Has de saber que esos pensamientos no te pertenecen a ti, sino a los tres gusanos que todos tenemos en el interior, y que nos corroen por dentro desde el momento de nuestro nacimiento –explicó el maestro.

—Yo no creo en esas viejas leyendas de la alquimia taoísta –dijo el discípulo.

—Entonces permite que te regale un pensamiento permanente –dijo el maestro—. Cada vez que te vengan a la cabeza esas ideas negras, intenta imaginar cómo verás esta vida que tienes ahora cuando estés muerto y seas un espíritu. (82-83)

La diferencia central entre este microrrelato y los dos anteriores de Jiménez Hernández-Pinzón es de grado. En todos los casos se observa influencias o relaciones intertextuales con formas de la literatura sapiencial oriental (taoísmo, en “Viajar” y “El pensamiento permanente”). Sin embargo, en este último se profundiza más allá de la inclusión de una sentencia, máxima o forma breve similar y del intercambio que su presencia suscita. En este caso, pues, todo el relato se estructura como un diálogo entre un discípulo en busca (o necesitado) de entendimiento y un maestro dispuesto a facilitar tal proceso.

Como en el microrrelato de Ibáñez, el peruano Ricardo Sumalavia, en *Enciclopedia mínima* (2004), busca reproducir el intercambio entre un maestro y un discípulo:

Calígrafo

-Maestro, he derramado una gota de tinta sobre el papel. ¿Qué hago?

-Solo cuida de que no haya sido tu gota más bella. (87)

El título de este relato nos sitúa en un ambiente que puede o no ser oriental. Sin embargo, la observación del maestro, le confiere un tono que podemos calificar tanto misterioso como poético. La actitud serena del maestro calígrafo, ante lo que el discípulo percibe como falta o error, así como su respuesta enigmática le da un tono oriental al relato invocando no la práctica laica de la caligrafía sino una visión que puede ser tanto budista, como modo de expresión espontáneo en procura de la iluminación (Scheidegger 16), como islámica, en su calidad de

“calligraphy...practiced consciously as a human emulation of the Divine Act” (Nasr 26). Como fuese, el relato presenta la posibilidad de abrirse tanto a lo lírico como a lo reflexivo (éste no tiene por qué excluir el anterior), aspecto que lo sitúa como un relato de dimensión prescriptiva que quiere subrayar una lección de vida.

Apuntar a la reflexión y/o sugerir una actitud o proceder en la vida, pero sin llegar a hacerlo de manera explícita es otra de las formas usuales en que el microrrelato reflexivo se construye. Ya vimos como esto ocurre en los finales elípticos en “Viajar”; “Ignorancia”; y “Al límite” donde los puntos suspensivos son los rasgos más obvios sugiriendo una necesidad de terminar y completar no solo el texto sino incluso más allá; en la experiencia actual de vida. Se ha de notar en esta tercera configuración el planteamiento o mención explícita de un problema a ser superado o solucionado. En este otro relato, incluido en el ya mencionado *El tesoro de la sombra*, Jodorowsky presenta también una lección de vida:

Monjes

—Si los dos rezamos con igual fervor, ¿por qué tú siempre estas contento y yo no?

—Es que tú siempre rezas para pedir algo, en cambio yo sólo lo hago para agradecer lo que me han dado. (147)

Al plantear un problema (en realidad, más de uno: la envidia, el hacer algo por interés, la ausencia de la felicidad) y su solución (por ejemplo, hacer algo sin esperar una retribución), este microrrelato es claro en su intención prescriptiva. Sin embargo, al estructurarse como diálogo lograría establecer una distancia crítica para el lector, ausente, por ejemplo, en el modo imperativo de máximas como la que cita el místico indio Osho en *El hombre que amaba las gaviotas y otros relatos*: “Concéntrate y serás feliz; reza y serás feliz”²³⁷ (127) y esta otra también: “[P]ermanece alerta y consciente en cuanto a tus propias motivaciones, en cuanto a tu

²³⁷ Vale indicar que Osho cita esta sentencia para criticarla.

destino interior” (127). En cambio, al no existir un yo narrador que trece eventos desde un prisma interpretativo particular, el lector en “Monjes” no tiene que determinar de manera tan obvia o directa las intenciones del narrador aludido; en este caso, considerar sus propósitos moralistas o prescriptivos. Jodorowsky, entonces, recurre al uso del diálogo, estrategia literaria ampliamente favorecida, se sabe, en la búsqueda de una exposición doctrinal solapada capaz de presentar al lector con una caracterización perceptual, psicológica o ideológica indirecta (Fuchs 133). Y, sin embargo, tal como lo veo, esta misma estructura dialogal, que busca otorgarle cierta distancia crítica al lector, le acercaría también al mensaje o reflexión que plantea “Monjes”. Dicho acercamiento sería favorecido por la marcada brevedad del relato y por su disposición espacial en el texto (tanto en esta página como en la edición que considero para este trabajo, donde el microrrelato aparece como texto único, escasos centímetros más arriba del centro de la página). En efecto, tanto su fisicalidad como su espacialidad obligarían a que el lector de turno ajuste la vista, en una operación análoga al *zoom* que hace una cámara (o quizá al de un microscopio) aumentando o disminuyendo el acercamiento a ciertas partes del texto, y así, me parece, al mensaje o lección que postula este microrrelato. Esta operación de acercamiento al material textual y su disposición espacial y/o tipográfica se puede observar también en microrrelatos como “Calígrafo” y “El poder” y debería ser investigada en mayor detalle como parte de la experiencia lectora en la microficción.

Otro relato que enfatiza la sugerencia de un accionar de vida es uno de los que el escritor argentino Jorge Ariel Madrazo propone en su colección *Quarks: microficciones* (2009):

Déjala ir...

Guardaste en gavetas y estantes los mínimos objetos de tu mujer, muerta. Cada tanto abrías aquellos compartimientos para estudiar, con desvelo, los muñequitos de metal y madera, el prendedor que remedaba un guerrero africano, el par de guantes de cabritilla hechos un guñapo, hombreritas, monedas aptas para evocar

el viaje a Europa, cuadernos y recetarios y partes médicos. Hasta que un día comprendiste: no se trataba de que no supieras que hacer con aquellos bienes privados y atesorados por años como una culpa. Ocurría que ellos debían cumplir obligatoriamente su periodo en el limbo. Para aprender, también, a irse. (38)

Uno de los rasgos que más diferencia el relato de Madrazo de los anteriores es el uso de la segunda persona. Una forma de narrar que, para varios, entre ellos Brian Richardson, en *Unnatural Voices*, “continuously defamiliarizes the narrative act” (28), y que, para otros, como H. Porter Abbott “will always seem strange –which, in turn, can be one of its greatest advantages, depending on the effect an author wants to create” (70). En efecto, Madrazo propone un discurso que abarca simultáneamente al narrador (enunciando su monólogo) y el narratario (potencialmente, todo lector), una estrategia fundamental para el efecto que perseguiría el escritor en este caso: presentar un plan de acción frente a la pérdida de un ser querido. La intención prescriptiva del texto alcanza su punto más alto con la frase “[h]asta que un día comprendiste”; una invocación pluripersonal que alcanza tanto al narrador como al narratario. Dicha frase es una marca objetiva de la intención prescriptiva de este microrrelato. Aun así, el narrador recurre a la prosopopeya para crear distancia entre su discurso prescriptivo y el de formas más explícitas como el *exempla* o la fábula. Y es que al final la lección a *comprender* se traslada del individuo a los objetos inanimados; son “ellos [quienes] deb[en] cumplir obligatoriamente su periodo en el limbo”, son todos los bienes de la mujer ausente, y no el hombre (el narrador, el narratario), quienes deben “aprender...a irse”. A pesar de este desvío, que crea cierta distancia sugiriendo una acción impersonal final, el título aparecería como clave circular inequívoca del mandato o recomendación para la praxis personal: “Déjala ir...”.

Finalmente, en algunas pocas ocasiones, el microrrelato reflexivo menciona un curso de acción de manera explícita pero al mismo tiempo sucinta, absteniéndose así de elaborar un

discurso prescriptivo obvio. Así se observa en “La única obligación”, microrrelato incluido en *Las semillas del tiempo: epifanos* (1992) del colombiano Juan Carlos Botero:

La única obligación

Cuando ella lo lanzó al abismo diciéndole que la relación había terminado, y que lo único claro que tenía en su mente era que no lo quería volver a ver jamás, quedó como un planeta expulsado de su órbita, girando, pero sin rumbo ni centro de gravedad. No soportó el golpe. De noche lloraba mientras dormía, y lo despertaba el extraño ruido de sus propios sollozos. Duró meses distraído, pensando en ella, sólo en ella, arrastrándose por el fango de bares y burdeles, intentando olvidarla, precipitado por un despeñadero sin ni siquiera sospechar que estaba cayendo. Una noche de aguaceros torrenciales, tocó fondo. Afuera tronaba la lluvia y el agua hervía sobre el tejado, cuando de pronto, en el destello de un relámpago, pareció despertar de un sueño atroz: en el relámpago del fogonazo se vio reflejado en el espejo del baño con el rostro barbudo y demacrado, y con la temblorosa cuchilla posada sobre sus expectantes venas azules. Se miró a los ojos, dejó caer la cuchilla, y resquebrajó por completo la represa de su llanto. Lloró largo rato sin pausas, pero a diferencia de las veces anteriores ahora no lloraba por la falta que ella le hacía sino por su fracaso como persona incapaz de sortear un golpe devastador. En ese momento lo alcanzó como un rayo, pero no súbito y fulminante, sino más bien agotado, titubeante en las tinieblas, el oscuro entendimiento de la única obligación: reconstruir. (197-180)

Bastante más verboso y descriptivo que los relatos anteriores, y por ello un caso más típico de lo que en este trabajo se ha denominado microficción de enfoque descendente, “La única obligación” es un apretado repaso bastante gráfico y sugerente en su *simulación* del dolor y desconcierto humano al terminar una relación romántica. La tensión y caos emocional que llevan al protagonista al instante extremo del suicidio son superados, sin embargo, por la iluminación súbita, momento *epifánico* según la terminología de Botero, sobre cómo actuar ante la experiencia; “reconstruir” es la premisa clara del relato. Ahora bien, aunque el mandato es inequívoco en su intención para el protagonista, se observa la ausencia de marcas prescriptivas obvias como, por ejemplo, la mención de una lección y/o la interpretación de los eventos por parte de algún narrador con la consiguiente invitación explícita a considerar una actitud o accionar de vida en particular.

Lo mismo ocurre en este otro relato de Jodorowsky en *El tesoro de la sombra*:

Alumno activo

-¡Maestro, busco pero no encuentro!

-¡Cesa de buscar y provoca las condiciones adecuadas para recibir! (135)

Como en “La única obligación”, el cambio de actitud o accionar de vida que se sugiere ha de ser procesado como tal por el lector de turno. Destaca en ambos casos la mención explícita del curso de acción a tomar en la diégesis, pero ni bien se menciona, la narración concluye. Ha de notarse que este final se presenta de manera enfática, aquí recurriendo a un uso cuidadoso de la puntuación (“el oscuro entendimiento de la única obligación: recibir.”) o el de la exclamación (¡Cesa de buscar...para recibir!), estrategia que buscaría subrayar el ‘encuentro’ del lector con la manera de proceder en la vida que propone el relato. Siempre recordando que, tanto en ésta, como en las otras tres configuraciones previas del microrrelato reflexivo, la ausencia de toda interpretación en la diégesis serviría como espacio para la respuesta crítica del lector.

Estas son pues las cuatro maneras recurrentes en la que estructura el microrrelato reflexivo. De esta manera, al incorporar en su estructura microtextos sapienciales o enunciados inspirados en forma y contenido en los anteriores; al estructurarse como narración que remite a la literatura sapiencial oriental; al constituirse como composición que apunta hacia maneras o modos de actuar; y al mencionar un curso de acción de manera explícita, pero a la vez escueta, este microrrelato logra una estructura que incorpora una dimensión prescriptiva a su ficcionalidad y narratividad.

En cuanto a su intención narrativa, este tipo de microrrelato se sitúa más allá de tramas paródicas y maneras de narrar con finales ingeniosos o sorprendentes. Su prosa, o mejor, su narratividad está más preocupada con la exposición filosófica/ética que con la experimentación

lingüística/literaria ya que el propósito último no es impresionar sino reflexionar. Lo anterior, sin embargo, no significa que el microrrelato reflexivo tenga que estar divorciado de lo lúdico, lo paródico, ni de otros aspectos que se puedan considerar ajenos a reflexión de la condición humana²³⁸.

Por su orientación prescriptiva, el microrrelato reflexivo se acerca a aquello que, como se ha mencionado ya en este capítulo, David Lagmanovich define como la “escritura emblemática”. En efecto, usando las palabras del mismo Lagmanovich, todos los relatos que hemos analizado “proponen una visión trascendental de la experiencia humana”. Su relación con formas sapienciales como el *kōan*, la fábula, la sentencia, la máxima o el aforismo, harían de estos versiones contemporáneas de “parábolas y...alegorías... [que] aspiran a una percepción del sentido último de la existencia” (Lagmanovich 27). Como se ha visto, a menudo, se establecen relaciones intertextuales con la literatura sapiencial oriental a un nivel formal, temático y pragmático, de ahí que este microrrelato se acerque a microtextos introspectivos como el haiku o el *kōan*. A propósito del *kōan*, es de destacar también la presencia recurrente del diálogo. Aspecto que, por un lado, llama la atención en un género en el que el diálogo suele estar ausente. Un punto que destaca David Roas en su discusión de los rasgos formales del microrrelato, en “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato” (2010), donde observa que los “diálogos: [están] ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales” (14). Como hemos visto, en muchos de estos relatos el uso del dialogo es justamente esencial para presentar un discurso prescriptivo o una invitación a la praxis de manera indirecta. Asimismo, el diálogo es una forma mediante la cual el lector se puede posicionar, dependiendo del relato, como un discípulo, un

²³⁸ “La paz”, del escritor húngaro-argentino, radicado en Canadá, Pablo Urbanyi, es un buen ejemplo de un microrrelato reflexivo que incluye un toque de humor e ironía: “Por fin, luego de años de practicar yoga, de comer solo vegetales o comida macrobiótica, de estudiar budismo y sufismo, psicoanalizarse durante una década, la paz infinita que anheló toda su vida descendió sobre él; sin embargo, nunca se enteraría ni lo disfrutaría” (402).

igual o incluso como un maestro en la búsqueda del entendimiento de una cuestión. Por ello, como en el diálogo socrático, dos personas (tres si incluimos al lector) construyen significado(s) en un discurso del “saber vivir”. Se puede afirmar incluso que la dimensión prescriptiva/ética de este microrrelato le conferiría un efecto terapéutico en cuanto apunta hacia la introspección y la reflexión sobre nuestras actitudes hacia la vida. De esta manera, como el haiku o el *kōan*, el microrrelato reflexivo revelaría una sabiduría sobre el lugar del ser humano en el mundo. Tal revelación ocurriría en un reducido marco espaciotemporal (la pastilla del zen instantáneo) con diversos grados de explicitación sobre cómo proceder filosófica o moralmente en la vida.

En base a todo lo expuesto, podemos definir al microrrelato reflexivo como aquel texto que buscaría provocar la reflexión, comprensión y también la actualización en la experiencia del lector de distintos aspectos de nuestra existencia y condición humana. Hechas estas consideraciones, es hora de examinar la presencia del saber vivir en la microficción audiovisual.

Saber vivir en el micrometraje: El micrometraje de denuncia social

En esta sección me centro en el examen de tendencias introspectivas y/o reflexivas para analizar el saber vivir en el microcine. Como en el caso del microrrelato, examino una serie de rasgos formales, temáticos y pragmáticos que ayudarán a comparar y contrastar la articulación del saber vivir en el micrometraje y el microrrelato. Para empezar, debemos recordar aquí que, según se presenta en el capítulo III, las tendencias actuales en el microcine giran en torno a las siguientes áreas: lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social. Como se vio en la revisión de dichas tendencias, la observación de Álamo Felices, en “El microrrelato”, alcanza también a la microficción audiovisual al exhibir ésta también un “discurso narrativo desideologizado, evasivo y lúdico-hedonista” (169). De manera similar, en “En torno al microrrelato español: Para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos”, Fernando

Valls cuestiona a una microficción audiovisual y literaria con tendencia a “la banalización, o el arte de contentarse con lo evidente” (300). Mientras que Isabella Pezzini, en “Forme brevi, a intelligenza del resto” (2002), concibe a las microformas audiovisuales como expresiones que “sembrano rispondere a una sorta di generale ‘estetica dell'euforia’” (24). Estética de la euforia es, sin duda, una expresión acertada para el ánimo *lúdico-hedonista* que se impone en el microcine. Aun así, como destaca José Luis Sánchez Noriega, en “Películas a golpe de ratón”, es evidente que “el talante lúdico y hasta cierto narcisismo que muestran buena parte del cine comprimido no han de eclipsar la existencia de obras más comprometidas con el presente” (7).

Justamente esos micrometrajés que demuestran un “compromiso con la realidad contemporánea”, según la expresión de Sánchez Noriega, y que en este trabajo han sido agrupados bajo el rótulo de “denuncia social”, son el foco de esta sección. Como se verá, el término con el que se designa a este tipo de ‘micrometraje reflexivo’ es, en realidad, micrometraje de denuncia social. A continuación, para delimitar lo ‘reflexivo’ (según los lineamientos en la sección anterior) de la denuncia social, examino, brevemente, la tendencia a la denuncia social en el microrrelato antes de continuar con ejemplos específicos en el microcine.

Aunque el examen de los tipos de microrrelatos más comunes en la actualidad (realizado en el capítulo II) nos llevaría a pensar que la denuncia social no sería una tendencia común en la microficción literaria, en realidad se debe precisar la existencia de cientos de microrrelatos que específicamente apuntan a la denuncia social. Esta tendencia sería de fecha reciente y hace su aparición en medios impresos en Chile a finales de 2011²³⁹ con el volumen titulado *¡Basta! + de*

²³⁹ Una iniciativa anterior en España pero de alcance bastante modesto es la publicación digital de 11 microrrelatos en un ejemplar titulado *III y IV Concurso de microrrelatos contra la violencia de género* (2011). Este pequeño documento reúne microrrelatos de concursos convocados en los años 2010 y 2011 a través de una gestión que reúne a los municipios de Torrelodeón, Hoyo de Manzanares, Alpedrete y Moralzarzal en la Comunidad de Madrid. El documento en cuestión se puede encontrar en: http://www.mancomunidad-tham.es/fileadmin/PDF/Mujer/IV_Concurso_de_Microrrelatos/Microrrelatos_2010-2011.pdf.

100 mujeres contra la violencia de género, editado por la escritora chilena Pía Barros. A tal iniciativa le siguieron dos obras de similar contenido: *¡Basta! + de 100 hombres contra la violencia de género* (2012) y *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil* (2012), también bajo la supervisión de Barros. Desde entonces se han publicado proyectos de idéntica premisa en países como Perú (*Basta. 100 mujeres contra la violencia de género*, 2012, compilado por las escritoras Christiane Félip Vidal y Cucha del Águila Hidalgo) y Argentina (*¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*, 2013, editado por Sandra Bianchi, Fabián Vique, Miriam Di Gerónimo, Amor Hernández Peñaloza y Leandro Hidalgo); a las que hay de agregar la de Colombia (*¡Basta Cien mujeres contra la violencia de género!*, convocatoria cerrada en diciembre de 2013, pero cuyo libro no aparece aún) y *¡Basta! Cien hombres contra la violencia de género* en Argentina (la convocatoria se cierra el 28 de febrero de 2015). En la red, uno puede encontrar varias convocatorias similares en España, de las cuales menciono aquí tres de las más recientes: “I Concurso de microrrelatos contra la violencia de género” (2014), organizado por la Concejalía de Igualdad del Ayuntamiento de San Javier (Murcia); “Microrrelatos contra la violencia de género” (2014), convocados por la ONG Fundación Mujeres; y el “II Concurso de microrrelatos: 100 palabras para sensibilizar contra la violencia de género”(2014), organizado por el Ayuntamiento de Galapagar y la Consejería de Asuntos Sociales de la Comunidad de Madrid.

Todos los casos anteriores, entonces, ponen la producción de microrrelatos de denuncia social en varios cientos en lo que sería una tendencia más o menos sostenida, al menos, desde el año 2011. Aun así, la propia Pía Barros observa en “*¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género*. Muestra de una muestra de microcuentos escritos por mujeres” (2012) que *¡Basta!* es una propuesta que lamentablemente encaja en el esquema de obras cuya “difusión y

publicación...no siempre está en los circuitos comerciales”²⁴⁰ (254). En efecto, su espacio actual, si bien no completamente marginal, sería bastante discreto sin llamar la atención de las casas editoriales de mayor prestigio en el mundo de la microficción literaria.

Ahora bien, la denuncia social que presenta este tipo de microrrelato nos inserta en una reflexividad que se configura de manera distinta a la que analizamos en el microrrelato reflexivo. En efecto, ausentes están las cuatro configuraciones que identificamos para este microrrelato: (1) la incorporación de sentencias, máximas, aforismos y formas sentenciosas similares, o que se articulan como tales; (2) la articulación de un lenguaje y/o estructura que establece relaciones intertextuales con formas pertenecientes o reminiscentes a la literatura sapiencial del oriente; (3) la sugerencia de una actitud o proceder en la vida, pero sin llegar a hacerlo de manera explícita; y (4) la mención explícita de una actitud o proceder en la vida, pero sin llegar a elaborar un discurso prescriptivo obvio.

Estos aspectos, pues, no ocurrirían en los microrrelatos de denuncia social que conforman la serie *¡Basta!*. A manera de ejemplo listo tres relatos de *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil*: “¿Cómo se hacen los bebés?” de Romina Campos; “Amor de padre” de Ricardo Medel; y “El lobo feroz” de Taty Torres, los cuales cito a continuación:

¿Cómo se hacen los bebés?

Guardó silencio y se secó las mejillas; bajó su falda y echándose la culpa encima se prometió no volver a preguntar. (27)

Amor de padre

Giré con dolor y una lágrima en mi mejilla para mirar sobre mi hombro a mi padre que gemía y gemía. (96)

²⁴⁰ A propósito de esta exclusión, Barros detalla lo siguiente sobre Asterión, la editorial chilena responsable de los tres volúmenes de *¡Basta!*: “Asterión, una editorial de mujeres que en buena medida es continuadora de las ‘empresas de papel’ de los años 80 en que la autogestión y la solidaridad permitía ocupar los márgenes y plantear los discursos alternativos al que imponía el mercado y la dictadura” (254).

El lobo feroz

Y salió Caperucita, llorando, con su canastita llena de cosas ricas, a dejarle al vecino inválido, el sexo nuestro de cada día. (154)

La denuncia social que plantean los tres microrrelatos anteriores es provocar la reflexión en el espectador representando un problema social concreto al que debemos asistir para sacar nuestras propias conclusiones. Tal es, en esencia, el mismo principio que gobierna la ‘reflexividad’ que propone el micrometraje de denuncia social. Ahora bien, como es de esperar con formas que emplean distintos lenguajes (en este caso contrastando lo escritural y lo audiovisual/cinemático), el micrometraje recurre a una serie de estrategias y medios propios a la hora de representar distintas cuestiones sociales. A continuación examino cómo ocurre tal proceso.

Mi análisis se centra en los 11 casos que consideré en el capítulo anterior más otros once micrometrajes, algunos de los más recientes en esta tendencia y que listo a continuación: *¿Jugamos?* (2015); *Belleza natural* (2015); y *Ni verlas* (2015) de la española Adriana Gil Pallarés; *Humo-sapiens* (2015) y *Animal* (2015) del español Mauro Antonio Rendón Velásquez; *Yo vivo contigo* (2014) del chileno Manuel Ulloa; *Venas* (2014) del mexicano José Luis García Martínez; *Permanencia involuntaria* (2013) de la mexicana Sheila Elizabeth Delgado Mondragón; *El despertar de la paciencia* (2012) del mexicano Miguel Ángel Alemán Torres; *Kuxtal* (2012) producido por el grupo mexicano Colectivo Romeo; y *Ukulele Bob* (2012) del mexicano Rodrigo Hernández Santos.

Los otros 11 micros son: *Yo nunca tuve conciencia* (2009) del chileno Diego Pizarro; *Conflicto Mapuche* (2008) del vlogger chileno karolona; *Embotellamiento* (2012) de Francisco Mata Rosas; *Ahumada* (2014), nanometraje realizado por Hurtachi y Olmedo; *Descentralización* (2010) de la chilena Alejandra Díaz; *Solo* (2013) del chileno José Amunátegui; *El dolor que me*

provoca (2006) de Lola Ovando; *El último fragmento* (2010) del chileno Jonathan Bravo; *Identidad (Teoría y práctica)* (2012) del mexicano Jorge Suárez Coéllar; *Ser feliz* (2012) del español Alberto González; y *Sheeple* (2012) del español Alejandro Pérez Blanco.

En total he identificado cuatro maneras en el que estos micrometrajés invitan a la reflexión: (1) destacando la representación de una situación a través del diálogo entre personajes; (2) apelando al discurso en primera persona a la hora de representar o considerar un problema; (3) explotando la imagen y el sonido ante la ausencia de diálogo hablado; y (4) recurriendo a distintas estrategias discursivas comunes en documentales.

En la primera configuración, los personajes adoptan roles opuestos o complementarios fáciles de discernir. El uso del diálogo resulta en una puesta en escena que crearía el espacio suficiente para que el espectador pueda evaluar de manera crítica los problemas o casos que se presentan y que, según se observa, ninguna voz en el film propone resolver. Así ocurre en los siguientes micrometrajés: *¿Jugamos?*; *Belleza natural*; *Ni verlas*; *Identidad (Teoría y práctica)*; *El dolor que me provoca*; y *Animal*.

De estos, los dos primeros (realizados por Adriana Gil Pallarés) plantean, de manera respectiva, las problemáticas de la negligencia familiar y la autopercepción de la belleza femenina a través de la interacción entre madre e hija (Gil Pallarés y su hija coinciden en ambos micros). Vale notar aquí la naturaleza episódica que crea la presencia de Gil Pallarés y su hija como protagonistas en estos micros. De hecho, aunque en *Ni verlas*, ya no aparece la niña, Gil Pallarés vuelve a confirmar esta cualidad episódica con su presencia. En este micro, su contraparte es un muchacho que exhibe problemas de desplazamiento. Como en los dos casos anteriores, micrometrajés de 30 segundos, *Ni verlas* propone invitar a la reflexión a través de

breves diálogos, en este último caso, enfocándose en las consecuencias y negligencias a la hora de utilizar vehículos motorizados.

Con una puesta en escena más compleja a la de los tres micrometrajés anteriores tenemos a *Identidad (Teoría y práctica)* y *El dolor que me provoca*, ambos de un minuto de duración. El primero se centra en explorar el tema del racismo teniendo como eje diálogos e interacciones que demuestran la hipocresía del personaje principal con respecto a sus ideas de igualdad. Por su parte, *El dolor que me provoca* es un caso en el que coexisten el monólogo y el diálogo. Recurriendo al *flashback*, este micrometraje aclara el misterio inicial en la trama para, finalmente (en un caso que de paso ilustra la predilección de las microformas por el final sorprendente), revelarnos el dilema de una hija atormentada por su relación incestuosa con su padre.

En cuanto a *Animal*, la intención crítica de este micro resulta un tanto indescifrable o confusa. En efecto, durante buena parte de sus 67 segundos de duración (sin contar créditos), vemos a su único protagonista persiguiendo a alguien que resulta ser su propia sombra. Al acorralar a su sombra, el protagonista comienza a golpearla repetidamente mientras la interpela, lo que nos hace pensar que estamos ante un sujeto xenofóbico obsesionado con el otro. Ciertamente es que *Animal* termina con el protagonista declarando fuera de cámara: “puta negra sombra de mierda”, pero todo ocurriría muy rápido para entender la propuesta. En una segunda visualización (el micrometraje está disponible en el sitio web de Notodofilmfest) todo se facilita al reparar en la sinopsis-subtítulo²⁴¹ que anuncia:

Animal

Mauro Antonio Rendón Velásquez

El personaje nos enseña lo ridículas [sic] que pueden ser las ideologías radicales, la sin razón [sic] de sus dogmas y adiestramiento para pegar a otros simplemente

²⁴¹ He propuesto el término en el capítulo III en relación a micrometrajés en los que la ubicación estratégica de la sinopsis durante la visualización de los mismos facilitaría su lectura actuando así como una especie de subtítulos. En ocasiones, sin esta estrategia la comprensibilidad de algunos micrometrajés se vería comprometida.

por el hecho de ser “distinto”, a imponer la violencia antes que el entendimiento y ser mas [sic] animales que el propio animal (n. pag.).

Al leer esto, la frase “puta negra sombra de mierda” aclararía pues que el otro u otra es perseguido(a) específicamente por ser “negra”. Como en los otros cinco casos anteriores, *Animal* privilegia una puesta en escena con personajes en roles bien definidos y, en ocasiones, opuestos como estrategia fundamental para destacar la problemática a abordar.

La segunda configuración para el micrometraje de denuncia social es el empleo del discurso en primera persona para comentar el problema a considerar. Esta configuración sería la menos común, de hecho he identificado solo dos casos: *Yo nunca tuve conciencia* y *Sheeple*, ambos de 30 segundos de duración. El primero de ellos presenta el breve enunciando de su adolescente protagonista: “Yo nunca...tuve...conciencia” al cual se le superponen *flashbacks* mostrando sus excesos consigo mismo y con su pareja. El rostro demacrado del protagonista (captado en primer plano); la enunciación pausada (“yo nunca...”); y el uso del sonido magnificado de un corazón latiendo durante todo el micro, todos estos aspectos contribuyen a destacar una sensación de urgencia en la declaración del joven. Por los aspectos aludidos, se ha de observar una puesta en escena que recuerda a un anuncio promocional de salud. *Sheeple*, por su parte, emplea el discurso en primera persona para denunciar el problema de aquellos que carecen de voluntad propia y que creen lo que se les dice sin mayor ejercicio autocrítico (nótese que *sheeple* se compone de *sheep*, oveja, y *people*, gente). La ironía de este micrometraje resulta en que nos presenta una serie de ‘yos’ que se quejan de las “vidas previsibles, mecánicas” de otros. En realidad, lo que ocurre es que cada ‘yo’ resulta ser una oveja más en un rebaño moderno, estado de cosas que se confirma con la declaración final de cada ‘yo’ enunciada al unísono, cual balido colectivo: “Soy la única persona de verdad en este mundo de ovejas”.

El hecho de que el 'yo' represente el punto de enunciación más subjetivo e ideologizado explicaría el poco interés de los realizadores del micrometraje de denuncia social en esta forma discursiva. Habría que considerar también que destacar la visión de un solo protagonista/testigo supondría imponer limitaciones a las posibilidades del discurso audiovisual. En efecto, como medio capaz de expresarse a través de discursos paralelos (el diálogo hablado, la imagen, el sonido), recurrir la narración exclusiva en primera persona en un micrometraje presupone una sucesión en la enunciación que resultaría menos efectiva que la simultaneidad de interacciones polifónicas que distingue a la narración audiovisual. Además, de manera clave para micrometrajés de 30 segundos de duración, esta efectividad habría que entenderla en términos de tiempo; un único narrador tardaría más en contar su historia frente al performance de dos o más actores para graficar situaciones o hechos. Por ello, en *Yo nunca tuve conciencia*, el micrometraje se construye desde un eje tripartito: integrando un discurso verbal mínimo de parte del protagonista (cuatro palabras bastan); recurriendo al flashback para recrear situaciones a partir de la imagen; y explotando el uso de efectos de sonido para crear una sensación de urgencia. En cuanto a *Sheeple*, el énfasis en múltiples 'yos' debe ser contextualizado en el marco de un relato irónico que justamente se propone destacar la subjetividad de distintos individuos.

La próxima estructuración del micrometraje de denuncia social se basa en la representación de una situación en la que coexisten la ausencia de diálogo hablado y un uso cuidadoso del sonido. Tal es el caso de los siguientes micros: *Humo-sapiens*; *Yo vivo contigo*; *Venas*; *El despertar de la paciencia*; *Descentralización*; *El último fragmento*; *Conflicto Mapuche*; *Solo*; y *Permanencia involuntaria*. Todos estos casos ejemplifican el hecho de que la ausencia de diálogo no debe entenderse como sinónimo de silencio. A propósito del silencio, en su excelente artículo "Almost Silent. The Interplay of Sound and Silence in Contemporary

Cinema and Television”, Paul Théberge, es de los que opina que la reticencia a usar el silencio absoluto en el cine actual pasa por temer que la audiencia lo perciba como sinónimo de alguna falla técnica (52). Aun así, este tipo de micrometrage logra insertar fugaces instantes de silencio de dos formas, las cuales ilustran la percepción ambivalente que tendríamos del silencio ya que, destaca Théberge, “on the one hand, silence is valued as a form of tranquility, and, on the other, it is of the sign of abnormality, something to be feared” (52). El silencio como elemento que introduce una sensación de tranquilidad o paz en estos micrometrajes es una estrategia identificable en el micrometrage animado *Yo vivo contigo* donde ocurre antes del final, el cual quiere enfatizar la importancia de la amistad o unión familiar como antídoto a las presiones y demandas de la vida urbana. Mientras que en *Permanencia involuntaria*, aunque mínimas, las pausas silentes actúan como elemento discursivo que establece un ambiente de extrañeza (el cual se acentúa con la música instrumental que acompaña los créditos) en lo que se revela como un caso de incesto.

En general, en todos estos casos, la música y/o los efectos de sonido vienen a auxiliar a la imagen silente. Por ejemplo, *Humo-sapiens*; *Yo vivo contigo*; y *Descentralización* apelan a toda clase de sonidos urbanos en la estructuración de relatos que buscan provocar reflexión sobre las siguientes cuestiones: la adicción al tabaco; la alienación en la vida urbana; y el centralismo como forma de gobierno. Pero, sobre todo, destaca el uso de la música instrumental como estrategia que permita acentuar la exposición del problema a denunciar. Así se observa en *Venas*; *El despertar de la paciencia*; *El ultimo fragmento*; y *Solo*. Estos micrometrajes recurren a sonidos de violines, bandoneones y pianos –elementos extradiag  ticos, como suele ser la norma en el audiovisual– para manipular las emociones del internauta y llevarlo a la introspección y la melancolía al censurar, respectivamente, la contaminación ambiental, la desigualdad, la

explotación de recursos naturales y la indiferencia a las personas con discapacidades físicas. De los cuatro micrometrajés anteriores, *Venas* y *Solo* se distinguen por el empleo de recursos que minimizan la presencia de un protagonista destacando así el poder de evocación de la imagen. *Venas*, por ejemplo, se limita a mostrar las manos del protagonista mientras que *Solo* se enfoca en un hombre supuestamente inválido que pide limosnas en la calle mientras los transeúntes pasan a su alrededor sin prestarle mayor atención. El ángulo de encuadre en la toma frontal, la cual se mantiene durante todo el micro, es tal que nunca podemos ver las cabezas de las personas que desfilan frente al hombre en silla de ruedas acentuando así la sensación de abandono que se quiere representar.

Un caso particular donde la música cumple un rol fundamental es el de *Conflicto Mapuche*. Este micrometraje de un minuto de duración recurre al collage de imágenes, estáticas y en movimiento, y a una canción de protesta para comunicar el abuso a este grupo étnico. En un proceso que funciona como un video musical, la letra de “Liberar al MapuChe por luchar” de la banda chilena *Wechekeche Ñi Trawiün* (Gente joven en reunión) se configura en el medio principal de protesta de este micro. Nuevamente, este caso constituye una excepción en una configuración en la que, como se ha visto, predomina la ausencia de diálogo actoral por lo que se puede afirmar que los ejemplos vistos ejemplifican la noción del *showing* antes que el *telling* que vimos con Guarinos y Gordillo en el capítulo anterior. Aunque habría que aclarar que el *showing* en estos casos logra ‘contar’ cosas apelando a la manipulación de la imagen y el sonido.

Finalmente, algunos micrometrajés de denuncia social asumen un lenguaje que los acerca a los documentales. Esto se puede ver en *Ahumada*; *Embotellamiento*; y *Ser feliz*. Para analizar los estilos de estos tres casos me remito a la terminología que Ib Bondebjerg emplea en “The Mediation of Everyday Life” a la hora de considerar lo que él considera como los cuatro géneros

principales en la tradición del documental televisivo. Recurrir a una clasificación pensada para el documental en la televisión no resulta un enfoque equivocado para esta investigación, pues, como se sabe, la televisión y el cine comparten una dimensión verboicónica similar a la hora de formular narrativas. Además, se debe tener en cuenta las relaciones que establece el microcine con la televisión, aspecto que José Luis Sánchez Noriega destaca en “Del *videoclip* a las trayectorias del audiovisual neobarroco”, donde inserta al micrometrage en un *continuum* que en sus orígenes parte de cineastas “influidos notablemente por la televisión y un menor prejuicio hacia la ruptura de géneros” (329). Esta mirada al documental televisivo también se justifica en el hecho que la estética del documental actual se construye a partir de su adaptación al medio televisivo. En efecto, al ser desplazado por filmes de entretenimiento, “it was television that was to revive documentary and sustain it into the twenty-first century” (Biressi and Nunn 37). Como explica Bondebjerg, el *documental investigativo y periodístico* (“[t]he investigative and journalistic documentary”) y el *documental observacional* (“the observational documentary”) son los enfoques clásicos y dominantes. Mientras que el *documental reflexivo-poético* (“the reflexive-poetic documentary”) no es tan común en televisión, pero sí en el los documentales en el cine actual. Finalmente está el *documental dramatizado* (“the dramatized documentary”), el cual, señala Bondebjerg, debe entenderse como una representación con actores y hechos que resultan “semi-fictional but based on authentic cases” (169). Como se verá a continuación, la característica más obvia en los tres micrometrages de estilo documental es la ausencia de un narrador que interprete lo que se nos muestra.

Ahumada se articula como un caso que calificaría de *documental dramatizado*. En efecto, al mantener la voz de su único protagonista fuera de cuadro, este micrometrage introduce la incertidumbre sobre si escuchamos a un actor o a una persona ‘real’. En cualquier caso, en sus 30

segundos de duración, este nanometraje chileno se plantea como la documentación del testimonio de un hombre mayor al que, como he dicho, se le mantiene fuera de cámara. Sin embargo, esta misma voz sin rostro es manipulada de manera tal que alcanza una presencia múltiple. Lo anterior se logra yuxtaponiendo esta voz sin presencia en los rostros de distintos hombres mayores que transitan por la calle, configurándose así un posible discurso generacional cuyo contenido invariablemente remite a los abusos de la dictadura militar chilena. Recurriendo a la imagen congelada, la cámara lenta y una cámara inestable, *Ahumada* se articula pues como un microdocumental en el que se hace patente el recuerdo del dolor a través de una voz que declara: “Me cuesta hablar...Me amenazaron con mi madre y mi hijo. No hablé, nunca hablaría, nunca hablé, nunca hablaría y nunca voy a hablar”.

Por otro lado, el caso de *Embotellamiento* es uno que adopta algunas de las convenciones del *documental investigativo y periodístico*. Este micrometraje de un minuto de duración destaca por el uso de imágenes en blanco y negro y de sonidos reminiscentes a latidos de corazón para crear un ambiente de suspenso o expectación así como por su realización en una sola toma. Éste se abre con una toma en picado que se enfoca en las piernas de un cuerpo descubierto en una camilla. Puesto que desde este ángulo se destaca la etiqueta en uno de sus pies, este instante anticipa el caso de una persona fallecida. La cámara va recorriendo el cuerpo y así descubrimos que es una mujer echada boca arriba con las costuras que se suelen ver en cuerpos que han pasado por una autopsia (la mujer es la actriz Karla Feria Kaiser). Al alcanzar la cámara el rostro de la mujer aparece una estadística, la única ‘voz’ en *Embotellamiento*: “6 de cada 10 jóvenes que mueren en accidentes automovilísticos consumieron alcohol en exceso. Instituto Mexicano de la Juventud”. Así, ante la ausencia de un narrador que funja de “autoridad epistémica” (Plantinga 110), rol que asume el periodista en los documentales investigativos y periodísticos,

es el dato estadístico el que nos informa de la gravedad del asunto. Sin olvidar claro que la expresividad del dato estadístico es magnificada al ser superpuesta sobre la imagen del supuesto cadáver.

Por último, *Ser feliz* representa un caso que busca estructurarse como un *documental observacional*. Según Bondebjerg, este tipo de documental se caracteriza por el protagonismo que asume el acto de mostrar (*showing*) frente a la autoridad que suele establecer la voz que cuenta y/o explica una realidad que suele ser cotidiana (168). En efecto, antes que la voz epistémica de algún narrador, *Ser feliz* prefiere mostrarnos las vicisitudes de un conductor en Qatar en un recorrido de 30 segundos de duración. La edición en este micrometraje se enfoca en mostrar a este hombre en una actitud alegre mientras conduce, día y noche, aplaudiendo y sonriendo acompañándose de música (la cual parece ser extradiegética). Aunque el protagonista de este micro articula algunas frases al inicio, éstas no se traducen al castellano; en su lugar, el realizador recurre a una serie de frases para articular un discurso de explotación que es superpuesto a las imágenes: “Qatar, uno de los países más ricos.” “Agentes estafan a trabajadores.” “Salarios mínimos.” “Sindicatos prohibidos.” La introducción del punto de vista del realizador a través de esta voz impersonal puede interpretarse como el deseo de hacer que el protagonismo recaiga en la realidad que captura la cámara, una realidad no mediada y capaz de explicarse a sí misma. Por otro lado, esta misma voz sin presencia, pero estrechamente vinculada a la imagen, bien podría entenderse como una estrategia comunicativa para mantenerse bajo el umbral de los 30 segundos. Sea como fuere, es claro que el producto final combina lo *observacional* con lo *investigativo*.

Además de los anteriores, merece destacarse tres casos especiales que acercan a estos micrometrajes a la discursividad que practica el microrrelato reflexivo. Me refiero al ya

mencionado *Ser feliz*, así como a *Kuxtal* y *Ukulele Bob*. En concreto, algunos estos micros exhiben una prescriptividad patente o recurren a símbolos sapienciales orientales. Así, por ejemplo, como ya se ha establecido, *Ser feliz* logra articularse más allá del mero acto de mostrar gracias a la intervención de una voz que es, literalmente, inscrita en la imagen. Aunque el discurso de este micrometraje adopta una visión periodística documental de la realidad, en este caso denunciando la explotación de trabajadores, no es menos cierto que este micrometraje busca dar un mensaje aleccionador sobre el buen vivir. Por ello se lee en la escena final el inequívoco mensaje: “Ser feliz, no está prohibido”, frase que sugiere que el fin último de este micrometraje es dar una lección de vida.



Fig. 21. Captura de pantalla de *Ser feliz*, ilustrando el mensaje final del micrometraje. Tomada del sitio de Notodofilmfest: <http://www.notodofilmfest.com/ediciones/x/index.php?corto=34926#/Home/Ficha/34926/>.



Fig. 22. Captura de pantalla de *Ser feliz*, ilustrando la superposición del mensaje final a la imagen. Tomada del sitio de Notodofilmfest: <http://www.notodofilmfest.com/ediciones/x/index.php?corto=34926#/Home/Ficha/34926/>.

Por su parte, *Kuxtal* (2012), producido en México por el Colectivo Romeo, es una animación de tonos líricos que buscaría provocar una reflexión sobre temas como los ciclos de la vida y la conexión entre micro y el macrocosmos. O, como se puede leer en la entrada para este micrometraje en el *Internet Movie Database*, “[t]his short-film is an ode to the cycles of life, existence, eternity” (n. pag.). Por su puesta en escena, *Kuxtal* se acercaría, según la denominación que emplea Bondebjerg, al *documental reflexivo-poético*, aquel en el que el uso del sonido y el tratamiento visual se organiza para proyectar “a strong element of symbolic visual ‘inner landscaping’” subrayando “[d]reams, fantasies and inner thoughts” (169). Ajustándose a esta visión de lo reflexivo y lo poético, *Kuxtal* (‘vida’ en lengua maya), es un micrometraje el que no hay espacio para actores ni sus parlamentos; el relato se construye en base al uso de música instrumental e imágenes que mutan en otras sin cesar (proceso se denomina *morphing*). Estas imágenes muestran la transición de distintas formas de vida (vida-muerte-vida) con la intención, me parece, de querer mostrar la complementariedad de lo que, a primera vista se percibe como antagónico.



Fig. 23. Captura de pantalla de *Kuxtal*, ilustrando la práctica del *morphing* y el uso de simbología taoísta. Tomada del *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=c-nELLSSpWw>.

Es de notar la presencia del símbolo taoísta *yin yang*, aludiendo así a la complementariedad que, según el taoísmo, se encuentra en todas las cosas. Destaca pues en este micrometraje una discursividad que se aleja de la denuncia social para adoptar otra la que la acerca a aquella de microrrelatos reflexivos que establecen relaciones intertextuales con formas de la literatura sapiencial oriental. Asimismo, como en esos microrrelatos, el énfasis en *Kuxtal* está en sugerir o invitar a la reflexión antes que articular un lenguaje lleno de marcas explícitas para el usuario.

El último caso de micrometrajes que exhiben rasgos discursivos similares a aquellos en el microrrelato reflexivo es el de *Ukulele Bob* (2012), del mexicano Rodrigo Hernández Santos. En este caso, el corte amateur²⁴² de su producción impactaría de forma fundamental en la propuesta de su autor. De esta manera, el que *Ukulele Bob* manifieste un lenguaje reflexivo cercano al de algunos microrrelatos se explica más por limitaciones en el manejo del lenguaje audiovisual. Este micrometraje animado, de un minuto de duración y carente de todo parlamento, presenta la historia de un ukulele marginado en un mundo que no parece tener lugar para lo que no sea clásico o refinado (representando por instrumentos como violines, viola y contrabajos). Hacia el final del micro, el ukulele, empero, parece encontrar un lugar para sí mismo entre otros instrumentos (banjos y guitarras). La ausencia de una expresión definida en el final de este micrometraje habría motivado la inclusión del siguiente mensaje escrito para aclarar el mensaje previsto: “El verdadero talento es cuando en cada acto realizado hay una cuota de amor y compromiso”. Se realiza pues una operación análoga a la interpretación de la exégesis en narraciones preocupadas de dejar en claro la lección a aprender. Dubitativo sobre la claridad del mensaje a impartir, el micrometraje recurre a lo escritural. Aunque es posible también alegar que el recurrir al lenguaje escrito sería el recurso más directo para añadir en tan poco tiempo la

²⁴² Según se puede leer en *YouTube*: “un proyecto de animación hecho en el sexto trimestre de la carrera de ciencias de la comunicación” (n. pag.). El micrometraje participó en el Segundo Festival Metropolitano de Cineminuto y Nanometraje, organizado en la ciudad de México.

lección a impartir; sobre todo si el realizador está preocupado en evitar interpretaciones distintas a la de su visión particular.

Más allá de estas tres excepciones o casos especiales, el micrometraje de denuncia social, como su nombre anuncia, se centra en la representación de problemáticas que afectan a nuestras sociedades contemporáneas. Su estructura lo ve adaptar una de cuatro formas dominantes: (1) destacando la representación de una situación a través del diálogo entre personajes; (2) recurriendo al discurso en primera persona a la hora de representar o considerar un problema; (3) favoreciendo el uso de la imagen (silente) y el sonido antes que la utilización de diálogo hablado; y (4) empleando distintas estrategias discursivas habituales en documentales. Es así pues como este tipo de micrometraje presenta distintas obras que buscan provocar la reflexión del espectador. En suma, antes que los desafíos personales que enfatiza el microrrelato reflexivo, el micrometraje de denuncia social opta por una mirada exterior concentrándose en la realidad que nos rodea. Desde sus respectivos lenguajes, el microrrelato y el micrometraje proponen abordar un aspecto del mundo desde el fractal o el fragmento. Por ello tenemos, por un lado, a mujeres y hombres de letras como Esther Andradi quien, desde “Fractales”, destaca su fascinación con el hallazgo de “una forma de relatar a partir del fragmento, una forma de contar que no es menos ni más que un videoclip, el flash, la postal, la palabra que dice más que mil imágenes” (n. pag.). Como Andradi, las directoras y realizadores del micrometraje apuestan por el instante audiovisual capaz de decir más que mil palabras.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he destacado la necesidad de emplazar a distintas formas breves como manifestaciones que nos han acompañado desde los albores de la civilización. Por ello, hablar de la microficción como “signo de los nuevos tiempos” y de la brevedad “como premisa artística y como seña de identidad de la cultura de las última décadas” (211), como afirma María Jesús Orozco Vera en “Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década”, requiere, como lo hace la investigadora, reconocer siempre la historia milenaria de las formas breves. En ese sentido, habría que preguntarse si hay algo ‘nuevo’, distinto, en la forma en que los formatos mínimos se manifiestan en la actualidad. Soy de la opinión de que lo breve hoy en día maravilla, sobre todo, por su inmediatez. Lo breve e inmediato ya ocurre, claro, en el telégrafo, el retrato en miniatura, o en distintas formas de comunicación óptica (señales de humo, heliógrafos, etc.), pero es la capacidad actual de distintas innovaciones tecnológicas de bombardearnos de manera incesante con imágenes fragmentadas y condensadas de la realidad – lo que Lauro Zavala denomina “la violencia del detalle repentino”²⁴³ (15) – lo que distinguiría a nuestra época de las anteriores. En ese sentido, se puede afirmar que las innovaciones tecnológicas proponen nuevas formas de experimentación para las inquietudes y expresiones de siempre. Aun así, no se trata de predicar el *nīl sub sōle novum* eclesiástico; la innovación siempre es una vía, sólo hay que reconocer lo que ya se ha practicado *bajo el sol*.

Esta investigación ha destacado también que lo micro y lo macro, lo breve y lo extenso, lo sucinto y lo elaborado, son modos de expresión que no tienen por qué cancelarse el uno al otro. Ambos son apropiados para distintos propósitos y por eso han coexistido a través de las

²⁴³ Según lo expresa en *Relatos vertiginosos*.

épocas. Así ocurrió, por ejemplo, en el mundo grecorromano, con la sencillez del aticismo y la redundancia del asianismo²⁴⁴, y luego en el barroco español, con la condensación del conceptismo y la amplificación del culteranismo. Así también ocurre hoy en la ‘posmodernidad’ con individuos prontos a consumir tanto microficción como novelas, óperas o largometrajes, lo que subraya la necesidad que siempre hemos tenido de ambos extremos del espectro. Por ello, cuando Zavala afirma en “Seis propuestas para un género del tercer milenio”²⁴⁵ que “[l]a minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio” (70), sólo puedo estar de acuerdo si, como hace el estudioso mexicano, se enfatiza el “puede”. Para que lo micro se vuelva el rasgo esencial de una nueva época, y, sobre todo, para que lo micro no se quede asociado a ser impaciente²⁴⁶ o a la condición de insustancial o incompleto, tendríamos que evolucionar a lo que se ha visto Manuel del Cabral llama *el hombre de mentalidad de telegrama*, aquel ser que está más allá “[d]el suceso y las palabras” (7). Esta evolución tendría que ir más allá de lo metafórico, sin embargo. En otra visión del futuro, más cercana a la de Del Cabral que a la de Zavala, Ítalo Calvino, desde *Seis propuestas para un nuevo milenio*, confiesa lo siguiente: “Sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama” (64). Para acercarnos a estas mujeres y hombres *telegramáticos* y *epigramáticos* se necesitaría un ser humano con capacidades cognoscitivas renovadas capaz tanto de codificar lo extenso y lo múltiple en brevedades de todo tipo como de decodificar lo mínimo hacia lo amplio. Dicho individuo tendría que trascender el lenguaje tal como lo conocemos hoy.

Para un futuro más inmediato para la microficción, me decanto más por el juicio de Edgar Allan Poe, curiosamente de reminiscencias budistas: *el camino del medio*. Opina Poe, en su

²⁴⁴ Conceptos discutidos en el capítulo I, específicamente en la sección “Brevedad como actitud frente a la vida en occidente”.

²⁴⁵ Sección incluida en *Cartografías del cuento y de la minificción*.

²⁴⁶ Como se puede leer en *Notebooks*, Leonardo da Vinci sería uno de los primeros pensadores en conectar brevedad con impaciencia: “True it is that impatience, the mother of folly, is she who praises brevity...” (5).

reseña al *Twice-Told Tales* de Hawthorne, que si bien “[la] brevedad extrema degenera en lo epigramático”, en realidad “el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable”. Por ello, agrega, la solución es adherirse al principio “[i]n medio tutissimus ibis” [sic] (322); es decir *por el medio irás muy seguro*. Sin embargo, antes que postular a la microficción como el término medio (Poe propone a la poesía o el cuento), este camino de moderación se establece aceptando la coexistencia de formatos cortos y extensos. En ese sentido, esta investigación ejemplifica ambos formatos con sus momentos discursivos más largos y con su discurso fragmentado en “*Excursiones sobre la microdiscursividad*”, sección incluida en el capítulo IV.

La sección antes mencionada, inspirada en gran parte en la propuesta especular de Ottmar Ette de una epistemología de la escritura corta y una escritura corta de la epistemología (planteamiento que a su vez se inspira en Barthes; el *mise en abyme* nos lleva a Montaigne), me parece, debe ser una propuesta a seguir practicándose, de manera paralela, claro está, a análisis más tradicionales (léase extensos). Algunas de las ventajas del discurso breve y pausado incluirían una argumentación más fácil de seguir; un acceso más inmediato a las tesis y puntos centrales; así como el obvio ejercicio de nuestras capacidades de abstracción y síntesis para proponer *todos* teóricos o, de manera más general, presentar información relevante en forma sucinta. A pesar de la efectividad que se le puede adjudicar al discurso breve, a éste le alcanza el mismo gran desafío que a la microficción y la microtextualidad en general: la posibilidad de la autosuficiencia. Así como la naturaleza elíptica en algunos microrrelatos y micrometrajés los puede acercar a la incomprensibilidad y el hermetismo, así también puede suceder con el discurso teórico (o no) breve. Esto no siempre ocurre así, pienso en *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson, donde el discurso sentencioso y aforístico del director francés fluye libre sin necesidad de notas explicativas. En el caso de “*Excursiones sobre la*

microdiscursividad” el discurso libre de notas aclaratorias resulta más esquivo, pero aun así su lectura revela varios momentos autosuficientes.

En esta convivencia de tendencias maximalistas y minimalistas, microrrelato y micrometraje exhiben, respectivamente, una estética de la elipsis y de la inmediatez. Como hemos visto en el análisis de microrrelatos y micrometrajes, no es inusual que ambas estéticas ocurran en una y otra forma. Pero la elipsis sería más obvia en el microrrelato que en el micrometraje, esto se explicaría por la multimedialidad o convergencia de contenidos propia de lo audiovisual. La posibilidad de integrar distintas textualidades (escriturales, sonoras, visuales, etc.) impactaría la manera en que el micrometraje condensa la realidad resultando en estructuras complejas con mayor abundancia de estímulos. Como resultado de su casi exclusiva práctica monomedial (léase escritural), el microrrelato, en cambio, resultaría más minimalista. De esta manera, la limitación a un único medio de expresión haría que percibamos al microrrelato como una estructura más elíptica. Incluso en el caso de microrrelatos más bien verbosos con mínimos vacíos de información, su restricción monomedial (autoimpuesta por convención en gran parte) siempre resultaría menos sugerente que un micrometraje donde la multiplicidad de textualidades proveería al espectador con mayores estímulos para reimaginar y recrear todo tipo de vacíos.

Dado lo anterior, el sueño de Calvino de la comprensión *epigramática* parece más evidente en la microtextualidad literaria que en la cinemática. Por ejemplo, consideremos el caso de “Suicida” de Jack Flores Vega: “No tenía razón para vivir, tampoco una para morir, y, asustado, se pasó el resto de su vida tratando de encontrar una de estas” (38). Parece difícil ver cómo condensaría aún más un micrometraje un relato cuya lectura no toma más de 10 segundos. Como señalé en el capítulo III, es necesario prestar más atención al estudio de la remediación entre microformas.

Otro aspecto que no deben ignorar los estudiosos de la microformas es la práctica de la microtextualidad en la red. *Memes, gifs, vines, tráilers, teasers* presentan escenarios en que los límites entre lo ficcional y lo factual se desdibujan resultando, por ejemplo, en lo que se ha venido a denominar *facebook fiction*. Pero no es solo en la red donde se practican ‘novedades’ en la microficción. En el mundo *offline* comienzan a surgir más casos que apuntan a la superación de la monomedialidad de la escritura (casos de otra épocas incluyen el emblema y el *haiga*²⁴⁷). Pienso, sobre todo, en el caso de *Seísmos* donde Javier Puche y Riki Blanco combinan talentos en la articulación de microrrelatos escrito-pictoriales de tan solo seis palabras (exacto, a la manera de Hemingway), cada uno acompañado de imágenes cuidadosamente conceptualizadas y emplazadas logrando un entretreído de significados múltiples.

La prevalencia de las distintas microformas que se discuten en esta investigación se puede utilizar como argumento para justificar la necesidad de un campo de estudio definido para la microficción. La nanofilología quiere ser esa disciplina, ya sea que dicha denominación prospere o no, es obvio que formas mínimas como el microrrelato y el micrometraje son lo suficientemente relevantes como para seguir investigándolas. En relación a la investigación de la microficción, este trabajo ha enfatizado la utilidad de abordar el estudio de la microficción desde enfoque pragmáticos. Según lo expuesto en este trabajo, el microrrelato representa una forma literaria que reclama aproximaciones que integren en sus análisis las interacciones del lector con el texto. Lo pragmático en la microficción significa entonces no limitarse a las marcas objetivas del texto sino incluir los procesos mentales de un lector frente a vacíos textuales de todo tipo. Este enfoque permite conciliar las visiones de distintos especialistas como por ejemplo

²⁴⁷ Ver la sección “Microficción multimodal: su ausencia y el caso del meme” en el capítulo II.

Lagmanovich y Pujante Cascales²⁴⁸ quienes aunque reconocen, respectivamente, que la narratividad o elementos narrativos puede(n) estar “apenas insinuada” (30) o “apenas apuntados” (9), terminan privilegiando las marcas objetivas del texto. En ese sentido, el enfoque pragmático que se propone resultaría liberador para entender que los microrrelatos más breves se configuran de manera tal que es con el input del *wreader*, el lector-escritor, con el que estos se actualizan. Por su tendencia a la elipsis y la importancia del contexto en la microficción, ésta necesita ser abordada por enfoques como el psiconarratológico de Bortolussi y Dixon que hacen a un lado el énfasis en la forma y desde el cual la narratividad se puede entender como un proceso a posteriori; perceptual y contextual. En relación a este punto, aquellas investigaciones que sigan este enfoque deberán buscar integrar los conocimientos de expertos en psicología cognitiva y procesamiento del discurso para, por ejemplo, aplicarlos específicamente al estudio empírico de algunos de los fenómenos señalados en este trabajo.

Además de proponer la utilidad del enfoque pragmático, esta investigación plantea una serie de aspectos para avanzar el lenguaje teórico-crítico para la microficción. Partiendo de la visión de Ette sobre una nanofilología aún por concretarse, se recurre a algunos enfoques y conceptos propios de la nanotecnología, el budismo zen y las ciencias cognitivas para destacar una serie de puntos²⁴⁹. En primer lugar, se debe mencionar los dos enfoques nano(tecno)filológicos para la escritura mínima(lizada): el descendente y el ascendente. El primero representaría el enfoque clásico en la microficción y es mejor representando por la figura de la miniatura: la reducción de un todo conservando sus partes. El segundo está vinculado con lecturas pragmáticas y propone que hay un tipo de microficción de escasa fisicalidad cuya estructura altamente elíptica busca/necesita ser completada con la intervención del lector. Este

²⁴⁸ Las opiniones de estos autores, según las expresan, respectivamente, en *El microrrelato* y “Entre la elipsis y la narratividad: los microrrelatos más breves” son abordadas en más detalle en el capítulo II.

²⁴⁹ Vistos en detalle en la sección “*Excursiones* sobre la microdiscursividad” en el capítulo IV.

tipo de microficción es el más opuesto al cuento, y por ello ha de resultar de particular interés para aquellos que distinguen cuento de microrrelato como géneros distintos. En cuanto al budismo zen, el concepto del *ensō*, resulta ser un símbolo bastante apropiado para aquella microficción que está en constante devenir y cuya completitud o concretación narrativa depende del input del *wreader*. Este constante ser o no ser narrativo, aspecto que se ha dicho también acerca al microrrelato al vacío cuántico, es la propuesta de autores cuya práctica coincide con algunos valores estéticos del zen como *kanso* (simplicidad o supresión de lo innecesario); *datsuzoku* (superación de la fórmula o condicionamiento); y *yugen* (sugerencia antes que revelación). Esta investigación también llama la atención (haciendo eco de la mención expresa de Ette al respecto) sobre incorporar los resultados y enfoques del *grounded cognition*. Como se vio a partir del planteamiento de Lawrence W. Barsalou, este enfoque cognitivo le da un rol central a la simulación como un proceso clave en el aprendizaje. Este principio es incorporado, a su vez, en la teoría de LASS (*language and situated simulation*), propuesta por Barsalou y un grupo de investigadores, enfoque que resalta la manera simultánea en que distintos sistemas lingüísticos y de simulación se activan cuando procesamos palabras. En esencia, desde estas perspectivas cognitivas se destaca el poder del lenguaje para facilitar la simulación de distintos tipos de experiencias. En virtud a dicho fenómeno, la microficción se postula como una forma de comunicación con potencial para simular la realidad con economía de medios, hecho que le confiere un gran potencial pedagógico. En efecto, la posibilidad de ser expuestos a múltiples paradigmas o modelos en una sola sesión es una de las grandes ventajas del uso de la microficción en ambientes educativos.

Un último punto a considerar es el de la dimensión ética que exhibe un sector de la microficción actual. En relación al ambiente meta-irónico y lúdico-festivo que impera hoy en

día, la microficción de orientación prescriptiva se presentaría como una tendencia a contracorriente. El aquí denominado microrrelato reflexivo ha sido presentado como una reconfiguración actual de la literatura sapiencial, es decir un tipo de literatura didáctica o prescriptiva que apunta a la reflexión y el autoconocimiento. Su estructuración sigue distintos procesos, convocando lo descriptivo y lo normativo, evitando marcas explícitas de interpretación textual visibles en formas anteriores como los cuentos moralizantes, fábulas o parábolas. En cuanto al micrometraje, se ha visto que su intención ‘reflexiva’ se orienta a la denuncia social de distintas problemáticas contemporáneas. Por ello, mientras el microrrelato reflexivo tiene un enfoque interior, el micrometraje de denuncia social se proyecta hacia lo exterior. Ahora bien, como puede ocurrir con todo tipo de expresión artística, la microficción reflexiva puede devenir en una práctica en la que la unión forma-contenido se altera con casos que carecen del significado original. De esto ya nos advirtió Chamfort cuando observa que “las máximas generales representan, en la conducta vital, lo que la rutina en las artes” (14). La producción de microficción reflexiva o sapiencial entonces puede ser también una mera representación genérica; imitación formal, en este caso sin mayor conciencia o compromiso ético, un aspecto a considerar quizá en investigaciones posteriores.

OBRAS CITADAS

- Abbagnano, Nicola y Giovanni Fornero. *Diccionario de filosofía*. Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2002. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.
- Aciman, Alexander, and Emmett Rensin. *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*. New York, N.Y: Penguin Books, 2009.
- Adimensional. Dir. Axel Arnaud. Cortometraje. 2014. Web. 5 de enero 2015.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- “aforismo.” *Diccionario de la lengua española* (DRAE). Real Academia Española, 2014. Web. 13 Jul. 2014.
- Álamo Felices, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas.” *Revista Signa*. 19 (2010): 161-180.
- Alen Lloyd, María. “La ironía en el microrrelato hispanoamericano.” *La huella de la clepsidra: el microrrelato en el siglo XXI*. Ed Laura Pollastri. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010.121-132.
- Allaby, Michael. *Earth Science: A Scientific History of the Solid Earth*. New York: Facts on File, 2009.
- Alonso, Alicia L. “[Un escarabajo de siete patas rotas, de Santiago Eximeno](#).” *Vísperas. Revista contemporánea de reseñas literarias*. 26 de agosto 2014. Web. 5 de enero 2015.
- Anderson, Graham. *Greek and Roman Folklore: A Handbook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2006.
- Anderson-Spivy, Alexandra. “Thinking Small: Matters of Scale and Issues of Intimacy in Art.” *Small & Beautiful: The Issue of Scale*. Ed. Timothy A. Eaton. West Palm Beach, FL: Eaton Fine Art, 1997.
- Andradi, Esther. “Fractales: Una poética de lo mínimo.” *Ficción mínima*. 14 julio 2009. Web. 5 febrero 2015.

- Andres-Suárez, Irene, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- . "El microrrelato: caracterización y limitación del género." *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2010. 155-179.
- . *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2010.
- Angoloti, Carlos. *Cómics, títeres y teatro de sombras: Tres formas plásticas de contar historias*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1990.
- Aparicio, Juan Pedro. "Luis XIV." *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. 163.
- . "Materia oscura y literatura cuántica." *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*. Ed. Salvador Montesa. Málaga, España: AEDILE, 2009. 189-205.
- . "Poética cuántica." *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2008. 491-495.
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Assmann, Jan. *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. Trans. Andrew Jenkins. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Ávila, Alexandra. "Atrapados en el efecto EnchufeTV." *La revista. El Universo*, 24 de agosto 2014. Web. 5 de enero 2015.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994. Trans. of *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Bañcerowski, Jerzy. "Towards Holomeric Phonology." 17-29. *Studia Neerlandica et Germanica*. 1356 (1992): 17-29.
- Barros, Pía. "¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género. Muestra de una muestra de microcuentos escritos por mujeres." *Nomadías*. 15 (2012): 253-272.
- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . "De la ciencia a la literatura." *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*.

- Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009. 13-24. Trad. de *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, 1984.
- . "La escritura y el silencio." *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. México D.F.: Siglo XXI, 2006. 76-79. Trad. de *Le Degré zéro de l'écriture*.
- . "Lección inaugural." *El placer del texto; seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo XXI Editores, 1993. 111-150.
- . "El mensaje fotográfico." *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009. 12-30.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Kairós, 1978.
- Barsalou, Lawrence W. "Grounded Cognition." *Annual Review of Psychology*. 59 (2008): 617-645.
- Barsalou, Lawrence W., Ava Santos, W. Kyle Simmons, and Christine D. Wilson. "Language and Simulation in Conceptual Processing." *Symbols and Embodiment: Debates on Meaning and Cognition*. Eds. Manuel de Vega, Arthur M. Glenberg, and Arthur C. Graesser. Oxford: Oxford University Press, 2008. 245-283.
- Bauzá, Hugo Francisco. "El microrrelato en el mundo antiguo. Elogio de la brevedad." *La pluma y el bisturí. Actas del Ier encuentro nacional de microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008. 233-243.
- Beaulieu, Paul-Alain. "The Social and Intellectual Setting of Babylonian Wisdom Literature." *Wisdom Literature in Mesopotamia and Israel*. Ed. Richard J. Clifford. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. 3-20.
- Benedetti, Mario. "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos." *Teorías del cuento*. Comp. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 217-232.
- Benoît-Browaeys, Dorothée. "La megalomanía de las nanotecnologías." *El estado del mundo: Anuario económico geopolítico mundial*. 26 (2010): 189-193.
- Berger, John. *A Painter of Our Time*. 1958. London: Writers and Readers Pub. Cooperative, 1976.
- Bioy Casares, Adolfo. "Escribir." *Guirnalda con amores*. 1959. Buenos Aires: Emecé, 2014. 93.
- Biressi, Anita, and Heather Nunn. *Reality TV: Realism and Revelation*. London: Wallflower Press, 2005.

- Black, Jeremy, Graham Cunningham, Eleanor Robson, and Gábor Zólyomi. *The Literature of Ancient Sumer*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987. Trad. de *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *El libro que vendrá*. 1959. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 2012. Trad. de *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1969.
- Bondebjerg, Ib. "The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse and Spectacle in Reality TV." *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Ed. Anne Jerslev. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002. 159-192.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." *El Aleph*. 1949. Buenos Aires: Emecé, 2006. 221-247.
- . "La doctrina de los ciclos." *Historia de la eternidad. Obras completas 1*. Buenos Aires: Emecé, 1962. 75-89.
- . "La supersticiosa ética del lector." *Discusión. Obras completas 6*. Buenos Aires: Emecé, 1957. 45-50.
- Bortolussi, Marisa, and Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Botero, Juan Carlos. "El epífitano: una alternativa en prosa." Epílogo. *Epífitanos: Las semillas del tiempo*. Por Botero. Bogotá, Colombia: Planeta, 1992. 195-292.
- . "La única obligación." *Epífitanos: Las semillas del tiempo*. Bogotá, Colombia: Planeta, 1992. 179-180.
- Botting, Douglas. *Humboldt y el Cosmos. Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*. Trad. Manuel Crespo. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1981.
- Brisset, Demetrio. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- Bruns, Cristina Vischer. *Why Literature? The Value of Literary Reading and What It Means for Teaching*. New York: Continuum, 2011.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. 1945. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Burroughs, William S. *Naked Lunch*. 1959. London: Harper Perennial, 2008.
- Cabral, Manuel del. Prólogo. *Los relámpagos lentos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 7.
- . "Sin título." *Los relámpagos lentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 180-181.

- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trads. Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- Campos, Romina. “¿Cómo se hacen los bebés?” *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil*. Ed. Pía Barros. Santiago de Chile: Asterión, 2012. 27.
- Carr, Nicholas G. *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.
- La carta. Dir. Marino Darés. 2010. Cortometraje. Web. 5 de enero 2015.
- Castrillo Palma, Alberto J. “A lo Tito.” *Antología del mini cuento nicaragüense*. Ed. Edgar Escobar Barba. Managua, Nicaragua: Horizonte de Palabras, 2005. 58.
- Celma Valero, María Pilar. “Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo.” *Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Eds. Salvador Crespo, María Luisa García-Nieto, Manuel González de Ávila, José Antonio Pérez Bowie, Ascensión Rivas y María José Rodríguez Sánchez de León. Salamanca, España: Universidad de Salamanca, 2009. 77-84.
- Cerezo Galán, Pedro. “Juan de Mairena: un Sócrates andaluz.” *Hoy es siempre todavía: Curso internacional sobre Antonio Machado*. Coord. Jordi Doménech. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006. 580-615.
- Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas. *Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas*. Trad. Antonio Martínez Sarrión. Barcelona: Península, 1999.
- Chinen, Nate. “The Gig: Mostly Other People Do the Killing’s Controversial Miles Remake.” *JazzTimes*. 15 October 2014. Web. 5 de enero 2015.
- Cornu, Philippe. *Diccionario Akal del Budismo*. Trad. Francisco López Martín. Madrid, España: Ediciones Akal, 2004.
- Cortés García, Francisco Joaquín. “Argumento.” *Microrrelatos para morir*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2013.50.
- . “Inventario naturalista.” *Microrrelatos para morir*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2013.42.
- . “El truco.” *Microrrelatos para morir*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2013.56.
- Costa, J. M. *Diccionario de Química Física*. Madrid, España: Díaz de Santos, 2005.
- Coste, Claude. Prefacio. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Por Roland Barthes. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. 31-38.

- Crenshaw, James L. *Old Testament Wisdom: An Introduction*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2010.
- Crombie, Alistair Cameron. *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Crowley, Cheryl A. *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*. Leiden, the Netherlands: Brill, 2007.
- Cuartas Restrepo, Juan Manuel. *El budismo y la filosofía: Contrastes y desplazamientos*. Cali: Universidad del Valle, 2003.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. 1981. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002.
- Cunningham, Lawrence S. *Culture and Values: A Survey of the Humanities*. Boston, MA: Cengage Learning, 2013.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. Trad. de *La Société du spectacle*. 1967.
- Delgado Mansilla, María A. *Lo que no da igual: Apreciaciones filosóficas sobre la construcción de futuro*. Barcelona: Caballo de Troya, 2004.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Trad. de *L'Écriture et la Différence*. 1967.
- . *Who's Afraid of Philosophy?: Right to Philosophy 1*. Trans. Jan Plug. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen y cuatro textos canónicos Zen*. Trad. Nieves Samblancat y Pere Rovira. Barcelona: Kairós, 1986.
- Dimsdale, Marcus S. *A History of Latin Literature. Short Histories of the Literatures of the World. Volume 11*. Ed. Edmund Gosse. London: D. Appleton and Company, 1915.
- Doctor, Jenny. "The Texture of Silence." *Silence, Music, Silent Music*. Eds. Nicky Losseff and Jenny Doctor. Aldershot, England: Ashgate, 2007. 15-35.
- Donne, John. "An Anatomy of the World. The First Anniversary." *The works of John Donne. Volume 6*. Ed. Henry Alford. London: J. W. Parker, 1839. 486-500.
- Dumoulin, Heinrich. *Zen Buddhism: A History. Japan*. Trans. James W. Heisig and Paul Knitter. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2005.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. 1987. Trad. Helena Lozano Miralles.

- Barcelona: DeBolsillo, 2012.
- Eiroa, Jorge Juan. *La prehistoria: Paleolítico y Neolítico*. Madrid: Akal, 1994.
- Eisenstein, Sergei. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. Trans. Alan Y. Upchurch. Calcutta: Seagull Books, 1984.
- Elorduy, Carmelo. *Odas selectas del romancero chino*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- Encinar, Ángeles. "Paisajes hilvanados." Prólogo. *Escena de familia con fantasma*. De Julia Otxoa. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2013. 7-11.
- Epple, Juan Armando, comp. *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Mosquito Comunicaciones, 1990.
- Escobar Barba, Edgar. "Fin de semana." *Antología del mini cuento nicaragüense*. Ed. Escobar Barba. Managua, Nicaragua: Horizonte de Palabras, 2005. 44.
- . "El minicuento." Introducción. *Antología del mini cuento nicaragüense*. Ed. Escobar Barba. Managua, Nicaragua: Horizonte de Palabras, 2005. 5-16.
- Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F & G Editores, 2009.
- . "RE: Nano greetings." Mensaje al autor. 5 feb. 2015. E-mail.
- . "Presentación: A modo de introducción, nanofilología y microtextualidad." *Iberoamericana*. IX, 36 (2009): 81-84.
- Etxabe, Regino. *Diccionario de refranes comentado*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2011.
- Eximeno, Santiago. "Un atropello." *Un escarabajo de siete patas rotas*. Madrid, España: Ediciones Amargord, 2013. 31.
- . "Justify my love." *Un escarabajo de siete patas rotas*. Madrid: Amargord, 2013. 25.
- . "Mantra." *Un escarabajo de siete patas rotas*. Madrid: Amargord, 2013. 21.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica (Estudio crítico y antología)*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Firchow, Peter. Introduction. *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. By Friedrich Schlegel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971. 3-39.
- Flores, Ralph. *Buddhist Scriptures as Literature: Sacred Rhetoric and the Uses of Theory*.

- Albany: State University of New York Press, 2009.
- Flores Vega, Jack. "Suicida." *La casa de Arguedas*. Lima, Perú: San Marcos, 2008. 38.
- Fludernik, Monika. "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present." Prologue. *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. 36-59.
- Fraguas Garrido, Antonio en "La filosofía del 'pienso, luego 'tuiteo.'" *El País*. 3 Abr. 2011. n. pag. Web. 29 Sep. 2014.
- Fuchs, Esther. *Sexual Politics in the Biblical Narrative: Reading the Hebrew Bible as a Woman*. London, England: Sheffield Academic Press, 2003.
- García Berrio, Antonio. *España e Italia ante el conceptismo*. Murcia, España: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1968.
- García García-Herreros, Catalina. "Solemnidad de la berenjena." *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Ed. Clara Obligado. Madrid, España: Páginas de Espuma, 2009. 216.
- García Gual, Carlos. "Ensayando el 'ensayo'. Plutarco como precursor." *Revista de occidente*. 116 (1991): 25-42.
- Garratt, Patrick. "[Vine: The Digital Equivalent of Hanging a Mirror over a Urinal.](#)" *Huffpost Tech. United Kingdom*. The Huffington Post, 29 enero 2013. Web. 5 de enero 2015.
- Gasché, Rodolphe. "Ideality in Fragmentation." Foreword. *Philosophical Fragments*. By Friedrich Schlegel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. vii-xxxii.
- Goelet, Ogden. "A Commentary on the Corpus of Literature and Tradition which Constitutes *The Book of Going Forth by Day*." *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day*. Ed. Eva Von Dassow. San Francisco, CA: Chronicle Books, 2008. 137-170.
- Goldhaber, Michael H. "The mentality of Homo interneticus: Some Ongian postulates." *First Monday*. 9.6 (2004): n. pag. Web. 20 Sep. 2014.
- Goldstein, Sanford. *Four Decades on My Tanka Road: The Tanka Collections of Sanford Goldstein*. Baltimore, Maryland: Modern English Tanka Press, 2007.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar, 1955.
- González Valles, Jesús. *Filosofía de las artes japonesas: Artes de guerra y caminos de paz*. Madrid: Verbum, 2008.
- Gordimer, Nadine. "The Flash of Fireflies." *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May.

- Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994. 263-267.
- Govinda, Anagarika. *Mandala*. Trad. María José Ballester y Shuddhavajra. Valencia, España: Grupo Editorial Pax, 1999.
- Gracián, Baltasar. *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Madrid: Juan Sánchez, 1642.
- . *Oráculo manual y arte de prudencia*. Amsterdam: Ivan Blaeu, 1649.
- “[Grounded Cognition Lab – UGR](#).” *The Grounded Cognition Lab at the University of Granada*. n.d. Web. 5 febrero 2015.
- Guarinos, Virginia e Inmaculada Gordillo. “El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria.” IX Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática. 2010, Orlando, Florida, Estados Unidos de América. Ponencia no publicada, 2010. Web. 5 de enero 2015.
- Guarinos, Virginia y Javier Lozano. “Consideraciones narrativas sobre el falso tráiler. El relato del relato que nunca existió.” *Razón y Palabra* 78 (2011):1-20. Web. 5 de enero 2015.
- “haiku, tanka, and senryu.” *Cedar Gallery*. Web. 20 Nov. 2014.
- Hanza, Kathia. “Espinass y secretos aromas. Pensamientos de Nietzsche sobre el perspectivismo en la historia.” *Nietzsche en perspectiva*. Compilador German Meléndez. Bogotá: Siglo del hombre editores, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia, 2001. 181-198.
- Hartwig, Lili. “You’ll Never See This on the Silver Screen: The Film Trailer as a Template for the Appropriation and Transformation of Hollywood Movies.” *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*. Eds. Kathleen Looch and Constantine Verevis. Houndmills, England: Palgrave Macmillan, 2012. 215-230.
- Haya, Vicente. *El espacio interior del haiku: Antología comentada de haikus japoneses*. Barcelona: Aixa, 2004.
- Hilderbrand, Lucas. “YouTube: Where Cultural Memory and Copyright Converge.” *Film Quarterly*. 61 (2007): 48-57.
- “Hombre con cuernos: ‘Los veré en el infierno.’” *Yahoo! Noticias España*. 26 Sep. 2014. Web. 20 Nov. 2014.
- “Homeomery.” *The Century Dictionary and Cyclopaedia. Volume IV*. Prepared by William Dwight Whitney. New York: The Century Co.,1903. 2867.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

- . *The Politics of Postmodernism*. 1989. London: Routledge, 2004.
- Ibáñez, Andrés. "El pensamiento permanente." *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*. Madrid, España: Impedimenta, 2008. 82-83.
- Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and Directing the Short Film and Video*. Burlington, Massachusetts: Focal Press, 2010.
- Jackson, William Joseph. *Heaven's Fractal Net: Retrieving Lost Visions in the Humanities*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. 111-125.
- Jiménez Hernández-Pinzón, Fernando. "Ignorancia." *Acabarás teniendo alas. Microrrelatos de autoayuda*. Alicante, España: Editorial Club Universitario, 2010. 35.
- . "Viajar." *Acabarás teniendo alas. Microrrelatos de autoayuda*. Alicante, España: Editorial Club Universitario, 2010. 28.
- Jiménez Martínez, Mauro. *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*. Madrid: Editorial Complutense, 2009.
- Jodorowsky, Alejandro. "Alumno activo." *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas*. Madrid, España: Siruela, 2003.135.
- . "Buscando lo esencial." *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas*. Madrid: Siruela, 2003. 181.
- . "Ignorancia." *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas*. Madrid: Siruela, 2003. 163.
- . "Monjes." *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas*. Madrid: Siruela, 2003.147.
- . "El poder." *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas*. Madrid: Siruela, 2003.171.
- Kapleau, Philip. *Despertar al zen*. Trad. Sara Janeiro. México D.F.: Editorial Pax, 2006.
- Kern, Martin. "Early Chinese Literature, Beginnings through Western Han." *The Cambridge History of Chinese Literature*. Volume I: to 1375. Eds. Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. New York: Cambridge University Press, 2010. 1-115.
- Kernan, Lisa D. "Film: The business and marketing of Hollywood's products." *Encyclopedia of Social Theory. Volume II*. Ed. George Ritzer. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2005. 280-282.

- Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.
- Knippschild, Silke. "Literature in Western Asia." *A Companion to Hellenistic Literature*. Eds. James J. Clauss and Martine Cuypers. Chichester, England: Wiley-Blackwell, 2010. 448-462.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila." *Hispanamérica*. 10.30 (1981): 123-130.
- Konzack, Lars. "Internet Memes." *Encyclopedia of information science and technology*. Volume V. Ed. Mehdi Khosrow-Pour. Hershey, Pennsylvania: IGI Global, 2014. 3770-3776.
- "Kuxtal." *IMDb*. Internet Movie Database, 2012. Web. 20 de febrero 2015.
- Kuznetsova, Eugenia en "Social Network Services as Fiction Generating Platform and the Rise of Social Media Fiction." *The Proceedings of the European Conference on Social Media*. Ed. Asher Rospigliosi. Reading, England: Academic Conferences and Publishing International Limited, 2014. 271-276.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- . "El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones." *Iberoamericana*. IX. 36 (2009): 85-96.
- . , ed. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2005.
- Lambert, W G. *Babylonian Wisdom Literature*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 1996.
- Lameiro Tenreiro, Joaquín. "El microrrelato como forma literaria del vacío." *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Ed. Salvador Montesa. Málaga, España: AEDILE, 2009. 483-490.
- Lao-tzu. *Tao te ching. A New English Version*. Trans. Stephen Mitchell. New York: HarperPerennial, 2006.
- Laughlin, Robert B. *A Different Universe: Reinventing Physics from the Bottom Down*. 2005. New York: Basic Books, 2008.
- Leaman, Oliver. *Islamic Aesthetics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Lechner, Norbert. "Ese desencanto llamado posmoderno." *Los patios interiores de la democracia: Subjetividad y política*. Santiago, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988. 163-189.

- Leibniz, Gottfried W. *Leibniz: The Monadology and Other Philosophical Writings*. Trans. Robert Latta. Oxford: Clarendon Press, 1898.
- León Rivera Betancur, Jerónimo, Jhon Jaime Osorio Osorio y Uriel Hernando Sánchez Zuluaga. *La imagen. Una mirada por construir*. Medellín: Universidad de Medellín, 2006.
- Leonardo da Vinci. *Notebooks*. Ed. Thereza Wells. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Trad. Felipe Hernández y Carmen López. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. Trad. de *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. Trad. de *L'Écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. 2007.
- Lomelí, Luis Felipe “El emigrante.” *Ella sigue de viaje*. México D.F: Tusquets Editores, 2005. 9.
- Loori, John Daido. Foreword. *Ensō: Zen Circles of Enlightenment*. By Audrey Yoshiko Seo. Boston: Weatherhill, 2007. xi-xvi.
- Macías Zuluaga, Luis Fernando y Miriam Velásquez Velásquez. *Glosario de referencia léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2007.
- Mack, John. *The Art of Small Things*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.
- Madrazo, Jorge Ariel. “Déjala ir...” *Quarks: microficciones*. Buenos Aires: Editorial Al Margen, 2009. 38.
- . “No apto para menores.” *Quarks: microficciones*. Buenos Aires: Editorial Al Margen, 2009. 37.
- . “Sé porque lo digo.” *Quarks: microficciones*. Buenos Aires: Editorial Al Margen, 2009. 49.
- Maffesoli, Michel. *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Siglo XXI, 2007. Trad. de *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Plon, 1990.
- “Maine: Hallan tortuga bebé bicéfala.” *Yahoo! Noticias España*. 27 Sep. 2014. Web. 19 Nov. 2014.
- Maliandi, Ricardo. *Ética: dilemas y convergencias. Cuestiones éticas de la identidad, la*

- globalización y la tecnología*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- Manghani, Sunil. *Image Studies: Theory and Practice*. London: Routledge, 2013.
- Marich, Robert. “[Why Cut Down Movie Trailers?](#)” *MediaPost.com*. Mediapost, 30 de enero 2014. Web. 5 de enero 2015.
- Markuš, Saša. *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- Martí, José. “Cuaderno de apuntes 7.” *Obras completas: 21 Cuadernos de apuntes*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1992. 194-228.
- . “Prólogo al ‘Poema de Niágara.’” *José Martí y el equilibrio del mundo*. Selección y notas del Centro de Estudios Martianos. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 83-103.
- Martínez, José Enrique. “El juego de los cuánticos. Los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio.” *otroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*. 24.6 (2012): n. pag. Web. 20 Sep. 2014.
- Marx, Karl. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Trans. Martin Nicolaus. London: Penguin Books, 1993.
- Mateo Díez, Luis. “El límite de la sugerencia.” *Qué leer*. 70 (2002): 17.
- Mathpal, Yashodhar. *Prehistoric Rock Paintings of Bhimbetka, Central India*. New Delhi: Abhinav Publications, 1984.
- Medel, Ricardo. “Amor de padre.” *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil*. Ed. Pía Barros. Santiago de Chile: Asterión, 2012. 96
- Meeks, Dimitri, and Christine Favard-Meeks. *Daily Life of the Egyptian Gods*. Trans. G.M. Goshgarian. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996.
- Menéndez Velázquez, Amador. *Una revolución en miniatura: Nanotecnología al servicio de la humanidad*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- Messing, Claudia. *Desmotivación, insatisfacción y abandono de proyectos en los jóvenes: orientación vocacional y vínculos familiares*. Buenos Aires, Argentina: Novedades Educativas, 2009.
- Mieder, Wolfgang. “*Proverbs Speak Louder than Words*”: *Folk Wisdom in Art, Culture, Folklore, History, Literature and Mass Media*. New York: Peter Lang, 2008.
- Miller, Michael. *Sams Teach Yourself Vine in 10 Minutes*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, 2014.

- Minardi, Giovanna. "Ars breve, vita longa." Introducción. *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*. Lima: Santo Oficio, 2006. 17-34.
- . *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2005.
- Miralles, Carles. *El helenismo: Épocas helenística y romana de la cultura griega*. Barcelona: Montesinos, 1989.
- Mitchell, W J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mix Hart, Melissa. "Beyond the eBook. The Pinocchio Revolution –When the Protagonist Comes to Life." *Proceedings of the 6th International Conference on e-Learning*. Ed. Phil Balcaen. Reading, England: Academic Publishing Limited, 2011.148-155.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos escogidos*. Trad. Constantino Román y Salamero. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1997. 64-110.
- Monterroso, Augusto. "El dinosaurio." *Obras completas (y otros cuentos)*. 1959. Barcelona: Editorial Norma, 1994. 67
- Mora Aguilar, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello." Prólogo. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2000.
- Morales Otal, Concepción y José García López. *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1985.
- Moreno Sardà, Amparo. *La otra "política" de Aristóteles: Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*. Barcelona: Icaria, 1988.
- Mose, Gitte. "Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena-Romantic Fragments." *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Eds. Per Winther, Jakob Lothe, and Hans H. Skei. 81-95.
- Muliarchyk, Elle. "[The GIF That Keeps on Giving](#)." *Huffpost Style*. The Huffington Post. 9 de marzo 2015. Web. 11 de marzo 2015.
- Nasr, Seyyed Hossein. *Islamic Art and Spirituality*. Albany: SUNY Press, 1990.
- Navarro, Domínguez Fernando. *Análisis del discurso y Paremias en H. de Balzac*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.
- Nelson, Lycette. Introduction. *The Step not Beyond*. By Maurice Blanchot. Albany: State University of New York Press, 1992. v-xxi.
- Neruda, Pablo. "Oda a la tristeza." *Odas elementales*. 1954. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2005. 263-264.

- Nogueira Dobarro, Ángel. “Adolfo Bioy Casares. La literatura como producción textual. Una poética narrativa que abre los ámbitos de la libertad. Los libros –su lectura–, una forma de gozar y de vivir.” *Anthropos. Revista de documentación científica de la lectura*. 127 (1991): 2-14.
- Nogueira Guimarães, José Flávio. *The Short-Short Story: A New Literary Genre*. Houston, TX: Strategic Book Publishing and Rights Co., 2012.
- Noguerol, Francisca. “Palabras galvanizadas.” *Prólogo. Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Ed. Clara Obligado. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. 11-20.
- Noonan, John Thomas. *Bribes*. New York: Macmillan, 1988.
- Núñez Picado, Dagoberto. *Vejentudes y juventudes: La familia en esta (h)orilla del siglo XXI*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional a Distancia (EUNED), 2002.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- , ed. *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- O’Meara, Lucy. *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
- Orozco Vera, María Jesús. “Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década.” *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Marina Sanfilippo. Madrid: Visor Libros, 2011. 211-225.
- . “Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine.” *Literatura y comunicación*. Coord. Miguel Nieto Nuño. Madrid: Editorial Castalia, 2010. 345-368.
- Osho. *El hombre que amaba las gaviotas y otros relatos*. Trad. Beatriz Vejarano. Bogotá: Editorial Norma, 2003.
- . *El sendero del yoga*. Trad. Miguel Portillo. Barcelona: Editorial Kairós, 2009.
- Otxoa, Julia. “No hay tiempo para escribir una carta.” *Escena de familia con fantasma*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2013. 125-126.
- Page, Ruth E. *Stories and Social Media. Identities and Interaction*. New York: Routledge, 2012.
- Partridge, Eric. *Origins: An Etymological Dictionary of Modern English*. London: Routledge, 2009.

- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México, D.F: Siglo XXI, 2000.
- . "Matsuo Basho." *Sendas de oku*. Matsuo Basho. Trad. Paz y Eikichi Hayashiya. 1970. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. 37-56.
- Paz Gago, José María. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam: Rodopi, 1995.
- Pedrero, Axel (SoloDeErii 🐼). ""Mamá necesito una lámina para la escuela./-Ok hijo, ¿para cuando?/-Para el Lunes./*DOMINGO A LAS 12:30 DE LA NOCHE*." 17 Nov. 2014, 10:22 a.m. Tweet.
- Percheron, Maurice. *Buddha and Buddhism*. Trans. Edmund Stapelton. Woodstock, New York: Overlook Press, 1982. Trans. of *Le Bouddha et Le Bouddhisme*. Paris: Seuil, 1957.
- Perdue, Leo G. *Wisdom Literature: A Theological History*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2007.
- Perl, Jed. *Antoine's Alphabet: Watteau and His World*. New York: Vintage Books, 2009.
- Pezzini, Isabella. "Forme brevi, a intelligenza del resto." *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi dellacomunicazione audiovisiva*. 2002. Ed. Pezzini. Roma: Meltemi, 2005. 9-29.
- Piñol Felis, Carmen. Prólogo. *Neuropsicología de la impulsividad. Actualizaciones*. Eds. Jaume L. Celma Merola y Francesc Abella Pons. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012. 7-8.
- Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 1997.
- Podestá, María Mercedes, Rafael Sebastián Paunero y Diana S. Rolandi. *El arte rupestre de Argentina indígena: Patagonia*. Coord. Rodolfo A Raffino. Buenos Aires: Grupo Abierto Comunicaciones, 2005.
- Poe, Edgar Allan. "Hawthorne." *Edgar Allan Poe. Obras en prosa. Volumen 2*. Trad. Julio Cortázar. San Juan, P.R: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956. 313-326.
- Pollard, Alfred W. *Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1893.
- Pontes Velasco, Rafael. "La ficción breve engendra movimiento: *micro-acciones* en *Gente de la Ciudad* de Guillermo Samperio." *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguero Jimémez. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. 265-279.

- Pope, Alexander. "Martinus Scriblerus, or the Art of Sinking in Poetry." *The Works of Alexander Pope. Volume VI. Containing His Miscellaneous Pieces in Verse and Prose. The Works of Alexander Pope in Nine Volumes Complete with His Last Corrections Together with the Commentaries and Notes of Warburton*. London, London: J. and P. Knapton, 1751. 197-270.
- Pratt, Mary Louise. "The Short Story: The Long and the Short of It." *The New Short Story Theories*. Ed. Charles May. Athens: Ohio University Press, 1994. 91-113.
- Puche, Javier. *Seísmos. Cuentos d seis palabras*. Barcelona: Thule, 2011.
- Pujante Cascales, Basilio. "Entre la elipsis y la narratividad." *Orillas 2* (2013): 1-14.
- . "Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato." *VIII Conferencia Internacional de Microficción*. University of Kentucky. 17 Oct. 2014. Ponencia.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Sevilla: Impr. de Francisco de P. Díaz, 1907.
- Quintana, Ángel. "Relato digital. Regreso al cine de atracciones." *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*. Ensayos de cine, filosofía y literatura. Ed. Vicente Domínguez. Oviedo, España: Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007. 143-156.
- R.S. "Un gran artista." *Bohemia*. 28 de marzo de 1980: 96.
- Ramos, Antoñitor (Antonio8JR8). "Que bien, no puedo ir a Madrid el mes que viene 😊." 10 Nov. 2014, 8:22 a.m. Tweet.
- Rappe, Guido. "Intercultural Philosophy: Ancient Greek and Chinese Thought from a Cross Cultural Perspective." *Comparative and Intercultural Philosophy: Proceedings of the IIP Conference, Seoul, 2008*. Ed. Hans Lenk. Berlin: LIT Verlag, 2009. 127-166.
- Raskin, Richard. *The Art of the Short Fiction Film: A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2002.
- Raybould, Robin. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Victoria, BC: Trafford Publishing, 2005.
- Raynié, Florence. "La sentencia en la prosa narrativa de Lope: primera aproximación." *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2006. 807-818.
- Richardson, Brian. "Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell, 2008. 167-180.

- . *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Rivera, Armando. "Prólogo." *Meter un ¡goool! Microrrelatos de fútbol*. Ed. Rivera. Ciudad de Guatemala: Letra Negra Editores, 2013. 7-14.
- Rivera, Ricardo. "Los dobles del gol." *Meter un ¡goool! Microrrelatos de fútbol*. Ed. Armando Rivera. Ciudad de Guatemala: Letra Negra Editores, 2013. 74.
- Roas, David. "Entrevista a David Roas." *fix100 Revista hispanoamericana de ficción breve*. 3 (2012): 9-13.
- . "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, España: Ediciones de Iberoamericana, 2012. 53-63.
- . "Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato." *Poéticas del microrrelato*. Comp. Roas. Madrid: Arco Libros, 2010. 9-42.
- Rohrer, Finlo. "Vine: Six things people have learned about six-second video in a week." *BBC News Magazine*. BBC, 31 de enero 2013. Web. 5 de enero 2015.
- Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2009.
- Romagnoli, Juan. "Al límite." *Universos ínfimos*. Murcia: Tres Fronteras, 2009. 181.
- . "Poética." *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Eds. Neus Rotger y Fernando Valls. Barcelona: Montesinos, 2005. 225.
- Roukes, Michael L. "Understanding Nanotechnology." Foreword. *Understanding Nanotechnology*. Comp. Sandy Fritz. New York: Warner Books, 2002. vii-x.
- Rubio, Gonzalo. "Sumerian Literature." *From an Antique Land: An Introduction to Ancient Near Eastern Literature*. Ed. Carl S. Ehrlich. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2009. 11-76.
- Ruthven, Kenneth Knowles. *Critical Assumptions*. London: Cambridge University Press, 1979.
- Sagert, Kelly Boyer. *Flappers: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2010.
- Salgado Ruelas, Silvia Mónica. *Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice de Dresde*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

- Sánchez, Yvette. "Nanofilología. Miniaturización fractal." *Iberoamericana*. IX, 36 (2009): 143-154.
- Sánchez Laílla, Luis, ed. *Nuevas ideas de la tragedia antigua. Vol. 1*. De Jusepe Antonio González de Salas. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 2003.
- Sánchez Noriega, José Luis. "Del *videoclip* a las trayectorias del audiovisual neobarroco." *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. 319-336.
- . "Películas a golpe de ratón. Una exploración sobre el cine comprimido en la Red" *Telos* 64 (2005): 1-10. Web. 5 de enero 2015.
- Sandberg, Mark B. "Multiple-reel/feature films: Europe." *Encyclopedia of Early Cinema*. Ed. Richard Abel. Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 2005. 452-456.
- Sassoon, Rosemary, and Albertine Gaur. *Signs, Symbols and Icons: Pre-history to the Computer Age*. Exeter, England: Intellect, 1997.
- Savater, Fernando. *Ética para Amador*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre: Notes sur la problématique générique." *Théorie des genres*. Eds. Gérard Genette and Tzvetan Todorov. 1986. 179-205.
- Scheidegger, Ildegarda. *Bokutotsusô: Studies on the Calligraphy of the Zen Master Musô Soseki, 1275-1351*. Bern, Switzerland: Peter Lang AG, 2005.
- Schlegel, Friedrich. "Athenaeum Fragments." *Philosophical Fragments*. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 18-93.
- . "Critical Fragments." *Philosophical Fragments*. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 1-16.
- . "Ideas." *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. By Schlegel. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971. 241- 256.
- Sevilla Rodríguez, Martín. *Antología de los primeros estoicos griegos*. Madrid: Akal, 1991.
- Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- Shua, Ana María. "El fin de la historia." *201*. Comps. José Donayre y David Roas. Lima, Perú: Ediciones Altazor, 2013.97.
- . "El futuro de la microficción." *VIII Conferencia Internacional de Microficción*. University of Kentucky. 17 Oct. 2014. Ponencia.

- Sidharth, B G. *The Universe of Fluctuations: The Architecture of Spacetime and the Universe*. Dordrecht, the Netherlands: Springer, 2005.
- Silva-Santisteban, Ricardo. *César Vallejo. Poesía completa II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Sipán, Óscar. "Tras la pared." *201*. Comp. José Donayre y David Roas. Lima: Ediciones Altazor, 2013. 98.
- Soda Stereo. "Moiré." Por Gustavo Cerati y Héctor Bosio. *Sueño Stereo*. Sony Music / Ariola, 1995. CD.
- Sopeña Balordi, Amalia. "Plurilingüismo, repertorio proverbial y culturas vecinas." *La Lengua francesa en las comunidades bilingües del estado español. Actas de los encuentros internacionales, 2-4 de noviembre de 1987*. València: Universitat de València, 1989. 161-170.
- Steinhauer, Harry. "Introduction." *Twelve German Novellas*. Ed. Steinhauer. Berkeley: University of California Press, 1977. ix-xxiii.
- Stix, Gary. "Little Big Science." *Understanding Nanotechnology*. Comp. Sandy Fritz. New York: Warner Books, 2002. 6-17.
- Stroup, Sarah Culpepper. "Greek Rhetoric Meets Rome." *A Companion to Roman Rhetoric*. Eds. William Dominik and Jon Hall. Malden, Massachusetts: Wiley- Blackwell Publishing, 2010. 23-37.
- Suleiman, Susan. "Le Récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse." *Poétique* 32 (1977): 468-489.
- Sumalavia, Ricardo. "Calígrafo." *Enciclopedia mínima*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 87.
- Sun, Cecile Chu-chin. *The Poetics of Repetition in English and Chinese Lyric Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Tábet, Miguel Ángel. *Introducción al Antiguo Testamento: Libros poéticos y sapienciales*. Trad. Antonio Esquivias Villalobos. Madrid: Ediciones Palabra, 2007.
- Théberge, Paul. "Almost Silent. The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television." *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*. Eds. Jay Beck and Tony Grajeda. Urbana: University of Illinois Press, 2008. 51-67.
- Tian, Cheng Yang. *Conocer el taoísmo: Historia, filosofía y práctica: Chi Kung, Tai Chi, Feng Shui, Meditación, Masaje taoísta*. Barcelona: Kairós, 2003.

- Tomlinson, John. "Culture, Modernity, and Immediacy." *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*. Eds. Ulrich Beck, Natan Sznajder, and Rainer Winter. Liverpool, England: Liverpool University Press, 2003. 49-64.
- Torres, Taty. "El lobo feroz." *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil*. Ed. Pía Barros. Santiago de Chile: Asterión, 2012. 154.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Traum Avidan, Riki. "'Bad Snow-Whites': Israeli Women's Poetry of the 1960's: the Poetics of Dalia Hertz, Yona Wallach, and Rina Shani." Diss. Brandeis University, 2007.
- Turner, Osie. *The Alchemist of Light: A Biography of Georges Méliès*. The Forlorn Press, 2013. Web.
- Urbanyi, Pablo. "La paz." *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguerol Jiménez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 402.
- Valenzuela, Luisa. "Miniapuntes sobre la microficción." *Ciempies: los microrrelatos de Quimera*. Eds. Neus Rotger y Fernando Valls. Barcelona: Editorial Montesinos, 2005. 43-44.
- Valls, Fernando. "En torno al microrrelato español: Para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos." *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Ed. Valls. Madrid, España: Páginas de espuma, 2008. 299-322.
- ., ed. *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2012.
- . "Sobre el microrrelato: Otra filosofía de la composición." *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón, España: Libros del Peixe, 2007. 117-124.
- Van, Huyssteen J. W. *Alone in the World?: Human Uniqueness in Science and Theology*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Pub. Co, 2006.
- Vega López, Josué. Presentación. *600 haikus. Agudezas en verso*. De Carlos López Moctezuma. México, D.F.: Editorial Otras Inquisiciones, 2011. 7-9.
- Voces inocentes*. Dir. Luis Mandoki. Carlos Padilla, Leonor Varela, Xuna Primus, Gustavo Muñoz, José María Yazpik. Lawrence Bender Productions, 2004. Filme.
- Walker, Jill. "Feral Hypertext: When Hypertext Literature Escapes Control." *Proceedings of the Sixteenth acm Conference on Hypertext and Hypermedia*. ACM Hypertext '05 (2005): 46-53.

- Walsh, Richard. "The Pragmatics of Narrative Fictionality." *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. 150-164.
- Wang, William S.-Y. *Love and War in Ancient China: Voices from the Shijing*. Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2013.
- Watson, Janell. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Wheeldon, Johannes and Mauri K. Åhlberg. *Visualizing Social Science Research: Maps, Methods, and Meaning*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2012.
- Whitesides, George M., and J. Christopher Love. "The Art of Building Small." *Understanding Nanotechnology*. Comp. Sandy Fritz. New York: Warner Books, 2002. 36-55.
- Wolfson, Gabriel. "La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México." *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguero Jiméneez. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. 163-175.
- Yasuda, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English with Selected Examples*. 8th ed. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1987.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, España: Renacimiento, 2004.
- . "Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve." *El ojo en el caleidoscopio*. Coord. Pablo Brescia y Evelia Romano. México D.F.: UNAM, 2006. 115-140.
- . "[La minificción audiovisual](#)." Entrevista de Francisco Mata y Carlos Saldaña. *Festival Metropolitano de Cineminuto*. 2012. Web. 5 de enero de 2015.
- . "La minificción audiovisual: Hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción audiovisual." *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia, España: Menoscuarto Ediciones, 2008. 207-229.
- . *La minificción bajo el microscopio*. México, D.F.: UNAM, 2006.
- . , sel y pról. *Relatos vertiginosos: Antología de cuentos mínimos*. México, D.F: Alfaguara, 2000.

Apéndice A: Microrrelatos reflexivos

En *Acabarás teniendo alas. Microrrelatos de autoayuda* (2010) de Fernando Jiménez Hernández-Pinzón, España (1934-)

“Ignorancia”
“El universo”
“Viajar”
“Amor”
“Depresión”
“La eternidad”
“Feria del libro”
“Heroísmo”
“Ícaro”
“Incendio”
“La Luna”
“Milenios”
“Parábola”
“Secreto”
“Teseo”

En *Universos ínfimos* (2009) de Juan Romagnoli, Argentina (1962-)

“Al límite”

En *Quarks: microficciones* (2009) de Jorge Ariel Madrazo, Argentina (1931-)

“Déjala ir...”
“Sé porque lo digo”

En *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos* (2008) de Andrés Ibáñez, España (1961-)

“El pensamiento permanente”
“Diferencias”
“Los diferentes tipos de leyendas”
“Hay un camino”
“Un hombre feliz”

En *La salsa de Meissen* (2006) de Rodolfo Modern, Argentina (1922-)

“Cinco lecciones de zen esencial: III”
“Cinco lecciones de zen esencial: IV”

En *Casi el silencio. Microrrelatos* (2005) de David Lagmanovich, Argentina (1927-2010)

“Calesita”
“Escribir”

En *Enciclopedia mínima* (2004) de Ricardo Sumalavia, Perú (1968-)

“Calígrafo”

En *Escritos disconformes* (2004). Ed. Francisca Noguero Jimémez. De Pablo Urbanyi, Hungría, Argentina, Canadá (1939-)

“La paz”²⁵⁰

En *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas* (2003) de Alejandro Jodorowsky, Chile, México, Francia (1929-)

“Alumno activo”
“Adivinanza”
“Amarras”
“Amor maternal”
“Ausencia”
“El bufón”
“Buscando lo esencial”
“Confusión”
“El conocimiento”
“Diálogo familiar”
“Educaciones”
“Hombrear”
“Ignorancia”
“Impaciencia”
“Infarto”
“Intercambio”
“Inversamente proporcional”
“Invulnerabilidad”
“Koan”
“Lección”
“La libertad”

²⁵⁰ Además de éste, Urbanyi propone varios otros microrrelatos que se pueden leer como reflexivos. Hay que notar que predomina en estos una visión irónica sobre conceptos como “iluminación”. La parodia en estos casos no deja de ser iluminadora, sin embargo; es decir propicia para la reflexión y el entendimiento del buen vivir. Para ver los relatos en cuestión se puede consultar la sección “Koan modernos” en el *blog* del autor: pablourbanyi.org/blog/.

“El mal mendigo”
“Mala suerte”
“Menos”
“La meta”
“Misterios del tiempo”
“Monjes”
“Paciente”
“Pareja ideal”
“El poder”
“El prisionero”
“Problema-solución”
“Regalo”
“La ruptura”
“El sabio”
“El símbolo”
“Sospechas”
“Sueños de grandeza”

En *Paraíolos* (2001) de Ricardo Sigala, México (1969-)

“Del conocimiento. 5”
“De la inmortalidad. 7”
“Del conocimiento. 16”

En *Epífanos: Las semillas del tiempo* (1992) de Juan Carlos Botero, Colombia (1960-)

“La única obligación”

En *El libro del señor de Wu* (1980) de Rodolfo Modern, Argentina (1922-)

“Del conocimiento de lo concreto”
“De la ilusión”
“De la imposibilidad”
“De la sabiduría”
“De la vida, del amor, de la muerte”
“De los defectos de la sabiduría excesiva”
“De los sabios”

En *Los relámpagos lentos* (1966) de Manuel del Cabral, República Dominicana (1907-1999)

“Sin título”
“Sin título”

Apéndice B: Micrometrajés analizados

Adimensional. Dir. Axel Arnaud. Teaser. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Adimensional. Dir. Axel Arnaud. Tráiler. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Adiós Nassuomi. Dr. Daniel Sánchez Pineda, Antonio Esquinas Rodríguez y Héctor Melgares. 2014. Web. 5 de enero de 2015.

Aerolíneas. Dir. Marino Darés. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Ahumada. Dir. Hurtachi y Olmedo. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Alicia en negro. Dir. Alex Antolino. 2008. Web. 5 de enero 2015.

Un almuerzo desnudo. Dir. Pablo Gallo. 2009. Web. 5 de enero 2015.

American Horror Story - Fallen Angel Animatic. Dir.^a Kellen Moore. 2014. Web. 5 de enero 2015.

American Horror Story: Freak Show - Fallen Angel. Dir. AHS Br. 2014. Web. 5 de enero 2015.

The Amiga has you. Dir. Fredius Darde. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Amigos con intereses. Dir. Sergio Manuel Sánchez Cano. 2014. Web. 5 de enero 2015.

El amor es un breve instante. Dir. Víctor Velázquez. 2006. Web. 5 de enero 2015.

Animal. Dir. Mauro Antonio Rendón Velásquez. 2015. Web. 20 de febrero 2015.

Antes de conocerse. Dir. Axel Arnaud. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Asalto. Dir. Armando Muñoz. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Autosabotaje. Dir. Gabriel de Ioannes. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Belleza natural. Dir.^a Adriana Gil Pallarés. 2015. Web. 20 de febrero 2015.

Bientos. Dir. Carlos Saldaña Ramírez. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Bouillabaisse. Dir. Cedric Sánchez y David Barrios. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Caracol. Dir. Alejandro Ramírez Collado. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Cargas. Dir. Ángel Francisco González Valdés. 2015. Web. 5 de enero 2015.

La carrera. Dir. Sebastián Leroy Céspedes. 2007. Web. 5 de enero 2015.

La carta. Dir. Marino Darés. 2010. Micrometraje. Web. 5 de enero 2015.

Catalejo. Dir. Eduardo Segovia y José Vicente Fernández. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Chapulín. Dir. Pedro D. Flores. 2012. Web. 5 de enero 2015.

El chico del barril. Dir. enchufe.tv. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Child's play. Dir.^a Lucy Salas. 2014. Web. 5 de enero 2015.

City Love. Dir. Juan Manuel Aburto Zawadzky. 2004. Web. 5 de enero 2015.

Con los ojos cerrados. Dir. Luis Mariano García. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Conflicto Mapuche. Dir. karolona. 2008. Web. 5 de enero 2015.

¿Conoces a David Lara? Dir. Joanna Guillemot y Manuel Vilaseca Vayá. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Contraplano. Dir. Nicolás León Tannchen. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Copyright. Dir. Cristián Navarro. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Cortometraje ganador. Dir. Luis Alejandro Medina Villarroel. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Cucaracha. Dir. Diego Davidson. 2004. Web. 5 de enero 2015.

De lejos. Dir. Ernesto Mendoza. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Descentralización. Dir.^a Alejandra Díaz. 2010. Web. 5 de enero 2015.

El despertar de la paciencia. Dir. Miguel Ángel Alemán Torres. 2012. Web. 20 de febrero 2015.

Los desterrados. Dir. José Amunátegui. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Detrás de ti. Dir. Tony Stark. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Dibujos extraños. Dir. Juanma Rodríguez. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Distopía. Dir.^a Ainhoa García Izaguirre. 2014. Web. 5 de enero 2015.

El dolor que me provoca. Dir.^a Lola Ovando. 2006. Web. 5 de enero 2015.

Don Manuel. Dir. Rodrigo Lepe. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Edward Mordrake. Dir. Axel Arnaud. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Embotellamiento. Dir. Francisco Mata Rosas. 2012. Web. 5 de enero 2015.

El enganchao. Dir. Gabriel Carrasco Álvarez. 2014. Web. 5 de enero 2015.

La entrega. Dir. Eduardo Segovia y José Vicente Fernández. 2007. Web. 5 de enero 2015.

La escena telefónica. Dir. Luis Alejandro Medina Villarroel. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Esquizofrenia. Dir. Juan Francisco Oróstica. 2013. Web. 5 de enero 2015.

El exorcista V. Dir. Jaume Balagueró. 2008. Web. 5 de enero 2015.

Fable Babbles. Dir. Axel Arnaud. 2012-2013. Web. 5 de enero de 2015.

Flores y un rehilete. Dir. Axel Arnaud. 2014. Web. 5 de enero de 2015.

Fly me to the Earth. Dir. Marino Darés. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Friend Zone. Dr. RADARchile. 2014. Web. 5 de enero 2015.

fugaz/escapismo. Dir. Pablo Gallo. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Los gritones. Dir. Roberto Pérez Toledo. 2010. Web. 5 de enero 2015.

El guionista I (creando). Dir. Paco Villodre Galiano. 2015. Web. 27 de enero 2015.

El guionista II (vendiendo). Dir. Paco Villodre Galiano. 2015. Web. 27 de enero 2015.

El guionista III (un encargo). Dir. Paco Villodre Galiano. 2015. Web. 27 de enero 2015.

Humby Rider. Dir. Claxon Producciones. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Humo-sapiens. Dir. Mauro Antonio Rendón Velásquez. 2015. Web. 20 de febrero 2015.

Identidad (Teoría y práctica). Dir. Jorge Suárez Coéllar. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Imagínate. Dir. Carles Alonso Girona. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Inocente. Dir. Óscar Gómez Gelado. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Intercambios. Dir. Nacho Solana. 2012. Web. 5 de enero 2015.

¿Jugamos? Dir.^a Adriana Gil Pallarés. 2015. Web. 20 de febrero 2015.

KonéctaT! Dir. Ociomen. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Kuxtal. Dir. Colectivo Romeo. 2012. Web. 20 de febrero 2015.

Labios de arcilla. Dir.^a Denisse Olave. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Legalmente. Dir. Horizonte Veracruz. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Listo para la fiesta/Ready to party. Dir. Marino Islas. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Llamadas telefónicas. Dir.^a Belén Carrión. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Llanto. Dir. Sara Malinarich, Maku López, Jorge Ruiz Abánades y Manuel Terán. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Lo hacemos. Dir. Rayovisión. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Londres. Dir. Álvaro Oliva de la Riva. 2015. Web. 5 de enero 2015.

Mamushka. Dir. Mauricio Morales. 2011. Web. 5 de enero 2015.

Micrometraje N° 1. Dir. Juan Pablo Arias. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Un minuto que empieza. Dir. Maku López y Pedro Pons. 2011. Web. 5 de enero 2015.

Mirada perdida. Dir. David Pareja. 2009. Web. 5 de enero 2015.

Mr. Jameson. Dir.^a Natalia Emilia Cánepa. 2014. Web. 5 de enero de 2015.

Mucho amor. Dir. Jorge Camoglino. 2009. Web. 5 de enero 2015.

Muerte en un papel. Dir. Marino Darés. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Mus. Dir. Ángel Francisco González Valdés. 2015. Web. 5 de enero 2015.

My own road movie. Dir. Nemesio Chávez. 2012. Web. 5 de enero de 2015.

Nanometraje de terror con estilo barroco. Dir. Luis Riveros Cornejo. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Ni verlas. Dir.^a Adriana Gil Pallarés. 2015. Web. 20 de febrero 2015.

No más. Dir. Marcelo Molino Baeza. 2012. Web. 5 de enero 2015.

No me dejes. Dir.^a Alicia Parreño Boyer. 2015. Web. 5 de enero 2015.

No me hables de la vida cuando me estoy muriendo. Dir.^a Isabel Coixet. 2008. Web. 5 de enero 2015.

No me importa. Dir. Horizonte Veracruz. 2014. Web. 5 de enero 2015.

NO siempre lento ES seguro. Dir. Rafael Valenzuela. 2009. Web. 5 de enero 2015.

No somos nano. Dir. Pablo Castillo. 2008. Web. 5 de enero 2015.

84cm. Dir.^a Ana Gutiérrez. 2013. Web. 5 de enero 2015.

La once. Dir. Francesca de Luca, Diego Araya y Eduardo Guaita. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Oso. Dir. CuyoChan. 2009. Web. 5 de enero 2015.

Overflow, a suicidal note. Dir.^a Sara Malinarich. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Los pájaros 2. Dir. Edu madera & Bennyto Gil. 2006. Web. 5 de enero 2015.

Paranoia. Dir.^a Mariel de Jesús. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Pausa. Dir. Filip Carrasco Haman. 2004. Web. 5 de enero 2015.

Permanencia involuntaria. Dir.^a Sheila Elizabeth Delgado Mondragón. 2013. Web. 20 de febrero 2015.

Pintura de huellas. Dir. Rafael Guendelman. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Primera afeitada. Dir. Mateo Braga. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Progresión. Dir. Fernando Sánchez y Christian Rey. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Que vuelva. Dir. Diego Ayala y Sebastián Roblero. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Random / Mamá, mamá en la escuela... Dir. Garabato. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Recolectora de curiosidades. Dir.^a Isabel Torres Barajas. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Referente. Dirs. Camila González e Isidora Tupper. 2007. Web. 5 de enero de 2015.

El relojero. Dir. Alfonso Coronel. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Saying. Dir. David Pareja. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Los selfies al sol. Dir. Rafael Fernández Ruiz. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Semáforo. Dir. Roberto Zamora Figueroa. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Ser feliz. Dir. Alberto González. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Sheeple. Dir. Alejandro Pérez Blanco. 2012. Web. 5 de enero 2015.

#sinbalas. Dir. Pablo Roldán. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Sinfonía en rojo. Dir. Brian Cullen Espinoza. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Sobre la hierba. Dir. Claudia González y Carlos Aravena. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Solo. Dir. José Amunátegui. 2013. Web. 5 de enero 2015.

Solo en casa. Dir. Armando Muñoz. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Las tablas. Dir. Roja Films. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Tactilidad. Dir. Manel Angrill Ayala. 2015. Web. 5 de enero 2015.

Te amo. Dir. Luis Alejandro Pérez. 2007. Web. 5 de enero 2015.

Terror. Dir.^a Pilar Orellana Obrist. 2014. Web. 5 de enero de 2015.

La torta. Dir. Rayovisión. 2012. Web. 5 de enero 2015.

35mm. Dir. Marino Darés. 2011. Web. 5 de enero 2015.

Ukulele Bob. Dir. Rodrigo Hernández Santos. 2012. Web. 20 de febrero 2015.

El último fragmento. Dir. Jonathan Bravo. 2010. Web. 5 de enero 2015.

Venas. Dir. José Luis García Martínez. 2014. Web. 20 de febrero 2015.

Wi-Fi ?¿ Dir. Fabián Alen Rodríguez. 2014. Web. 5 de enero 2015.

Yo mismo. Dir. José Manuel Pellés Cuesta. 2014. Web. 5 de enero de 2015.

Yo nunca tuve conciencia. Dir. Diego Pizarro. 2009. Web. 5 de enero 2015.

Yo vivo contigo. Dir. Manuel Ulloa. 2014. Web. 20 de febrero 2015.

Zombies. Dir. Cristóbal Luna. 2012. Web. 5 de enero 2015.

Zombiranja. Dir. Cristóbal Serrano. 2004. Web. 5 de enero 2015.

Apéndice C: Lista completa de temas analizados

I LA BREVEDAD EN LA IMAGEN Y LA ESCRITURA

La imagen breve

- La imagen breve por condensación semántica
- La imagen breve por dimensión espacial
- La imagen breve por duración

La escritura breve

- Brevedad como recurso instructivo y didáctico
- Brevedad condicionada por los medios de producción
- Brevedad como disposición narrativa
- Brevedad como actitud frente a la vida
 - Brevedad como actitud frente a la vida en oriente
 - Brevedad como actitud frente a la vida en occidente
- Brevedad como artificio estético

Consideraciones finales

II EL MICRORRELATO

El microrrelato: Panorama introductorio

Evolución

Terminología

Conceptualización

Pragmática del microrrelato

- Microrrelato y narratividad
- Microrrelato y ficcionalidad
- Microrrelatos y *microrrelatos*

Tipología

Algunas tendencias actuales predominantes: lo anecdótico, lo lírico, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, lo ecléctico

Estado actual de la cuestión

- Impacto de las cibertecnologías
- Microficción multimodal: su ausencia y el caso del *meme*
- El microrrelato hoy y hacia el futuro

III EL MICROMETRAJE

El micrometraje: Panorama introductorio

Evolución

Terminología y conceptualización

Rasgos del micrometraje

Rasgos discursivos
Rasgos formales
Rasgos temáticos
Rasgos pragmáticos

Tipología

Algunas tendencias actuales dominantes: lo situacional, lo paródico, lo lúdico, lo fantástico, el terror, el romance y la denuncia social

Estado actual de la cuestión

Aparatos productores, consumidores y reguladores del micrometraje
El entretenimiento de lo breve y lo (no tan) falso: tráilers, *teasers* y parodias
Extrema brevedad y el *cinévida*: *vines* y *gifs*
El micrometraje hoy y hacia el futuro

IV ACERCAMIENTOS TEÓRICO-CRÍTICOS Y ÉTICOS A LA MICROFICCIÓN

La formación de un lenguaje teórico-crítico para la microtextualidad

Nuevas visiones para la microtextualidad: Ottmar Ette, la nanofilología y el “saber vivir”

La nanofilología

El “saber vivir”

Aplicación nanofilológica, según Ette

Expandiendo el lenguaje teórico-crítico de la microtextualidad

Excursiones sobre la microdiscursividad

La miniatura: paradigma cuestionado para la microficción

Nanotecnología: modelo o analogía para la literatura

Dos enfoques nano(tecno)filológicos ▼▲ para la escritura mínima(lizada)

El microrrelato ▲ no es un cuento breve

Narrar más con menos

Fractales-Fragmentos

Holómeros

Mónadas

Alephs ∞

Micromegas, la relatividad del fragmento y de la experimentación en fragmentos

Misticismo y conciencia en la brevedad: paralelos con la microficción

Operaciones elípticas

Vacío cuántico y el (sin)sentido en la microficción

El silencio en la microficción

Simulación y microficción

Pastillas de zen instantáneo

Saber vivir en la microficción

Saber vivir en el microrrelato: El microrrelato reflexivo

Saber vivir en el micrometraje: El micrometraje de denuncia social