ISSN: 2254-4496 / Vol. 1 Nº 2 / Noviembre de 2012

CARACTERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan María Jesús Bernal Martín, Katherine Borthwick, Juan Carlos Cruz Suárez, Carmen Fernández Galán, Pedro García-Guirao, Maddalena Ghezzi, James Hicks, Ioana Juncan, Gonzalo Lizardo Méndez, Álvaro Llosa Sanz, José Martínez Rubio, Genara Pulido Tirado, Alberto Santamaría, Carlos Santos Carretero, Rosanne Caroline Tertoolen, Alfonso Vázquez Atochero

EDITORIAL DELIRIO

Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar las normas de publicación en la web.

Editores

David Andrés Castillo
Juan Carlos Cruz Suárez
Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake | University of California - Davis (EE. UU.)
José María Izquierdo | Universitetet i Oslo (Noruega)
Hans Lauge Hansen | Aarhus Universitet (Dinamarca)
José Manuel Lucía Megías | Universidad Complutense de Madrid (España)
Elide Pittarello | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
Fernando Rodríguez de la Flor Adánez | Universidad de Salamanca (España)
Pedro G. Serra | Universidade da Coimbra (Portugal)
Remedios Zafra | Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal | Universidad de Salamanca (España)
Jiří Chalupa | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Wladimir Alfredo Chávez | Høgskolen i Østfold (Noruega)
Sebastièn Doubinsky | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Daniel Esparza Ruiz | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Charles Ess | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Fabio de la Flor | Editorial Delirio (España)
Pablo Grandío Portabales | Vandal.net (España)
Claudia Jünke | Universität Bonn (Alemania)
Malgorzata Kolankowska | Wyzsza Szkola Filologiczna we Wroclawiu (Polonia)
Sae Oshima | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Beatriz Leal Riesco | Investigadora independiente (EE.UU.)
Macarena Mey Rodríguez | ESNE/Universidad Camilo José Cela (España)
Pepa Novell | Queen's University (Canadá)
José Manuel Ruiz Martínez | Universidad de Granada (España)
Gema Pérez-Sánchez | University of Miami (EE.UU.)
Olivia Petrescu | Universitatea Babes-Bolyai (Rumanía)
Pau Damián Riera Muñoz | Músico independiente (España)
Fredrik Sörstad | Universidad de Medellín (Colombia)
Bohdan Ulašin | Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496

Editorial Delirio (www.delirio.es)
Los contenidos se publican bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported.
Diseño del logo: Ramón Varela | Ilustración de portada: Claudia Porcel
Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Índice

Editorial, PÁG. 5

Artículos de investigación: Caracteres

• Metaphorically Speaking: Possibilities of Theatre Performance in the Digital Age DE IOANA JUNCAN, PÁG. 9

• Re-construyendo la novela para un nuevo milenio. Postestructuralismo, discurso, lectura, autoría e hipertextualidad ante los nuevos caminos de la novela. DE ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 22

• La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio. DE GENARA PULIDO TIRADO, PÁG. 29

• Bringing the Stories Home: Wafaa Bilal's War on the Public Narrative of War. DE JAMES HICKS, PÁG. 39

• Hermenéutica o hermética. Oposición y conjunción de dos tradiciones interpretativas. DE CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN Y GONZALO LIZARDO MÉNDEZ, PÁG. 58

• La tiranía de Gauss. Prejuicios y perjuicios de la normalidad en las ciencias sociales. DE ALFONSO VÁZQUEZ ATOCHERO, PÁG. 64

• La apocalíptica judía desde la óptica japonesa: *El Shaddai: Ascension of the Metatron*. DE CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 71

Reseñas

• *¿Qué es la transferencia tecnológica?*, de Ugo Finardi. POR CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 98

• *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa. POR JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO, PÁG. 102

• *Escribir en internet: guía para los nuevos medios y las redes sociales*, de Mario Tascón (dir.). POR MADDALENA GHEZZI, PÁG. 109

• *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.). POR MARÍA JESÚS BERNAL MARTÍN, PÁG. 113

• *El intelectual melancólico. Un panfleto*, de Jordi Gracia. POR JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ, PÁG. 135

Artículos de divulgación: Intersecciones

• Desarrollos en la traducción automática: esperando aún una traducción de alta calidad. DE ROSANNE CAROLINE TERTOOLEN, PÁG. 141

• La literatura ¿entre las bellas artes y el mercado? Siete aproximaciones y un caso. DE ALBERTO SANTAMARÍA, PÁG. 148

• Abriendo la historia, abriendo la enseñanza. Una aproximación al proyecto OpenLIVES. DE KATHERINE BORTHWICK Y PEDRO GARCÍA-GUIRAO, PÁG. 159

Sobre los autores, PÁG. 163

CARAC
TERES
Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Reseñas

Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano, de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.)

María Jesús Bernal Martín (Universidad de Salamanca)

Calvo Revilla, Ana y Javier de Navascués (eds.). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano.* Iberoamericana-Vervuert[1]. 2012. 240 págs. 22,80€.

"Menos odioso el mundo, más leve el instante". Esta secuencia fue escrita por Charles Baudelaire como verso final a su celebérrimo "Himno a la belleza" (Baudelaire, 2004: 143), allá por el año 1857. Y lo cierto es que, a pesar del tiempo transcurrido desde entonces, la idea que acabamos de aislar de su ensamblaje textual, para traerla –a modo de *introito*- al inicio de nuestra reseña, continúa estando de plena actualidad en nuestros días. Pero es necesario hacer algunas matizaciones: Baudelaire y sus coetáneos sentían el tiempo, metafóricamente, como una losa sobre sus cuerpos. No en vano, contamos con los términos "*ennui*", "acedía", "*spleen*", "hastío", "tedio", y un largo etcétera de denominaciones, para designar un sentimiento muy concreto, envolvente, profundamente asfixiante y destructivo. Autodestructivo. El aburrimiento extremo teñido de melancolía. O una suerte de tristeza indefinible, generada por la quietud de las cosas. El tiempo era sentido como "denso" y "pesado" en el momento de la Modernidad. De ahí la necesidad de hacer "más leve el instante", a cualquier precio[2].

Dando un gran salto en el eje diacrónico, y situándonos ya en el contexto de la Posmodernidad, apreciamos que el tiempo existencial es percibido como "leve" por los sujetos posmodernos (o post-posmodernos). Al contrario que en la Modernidad[3], la vida, hoy día, fluye a un ritmo vertiginoso en las grandes ciudades. El metro, los aeropuertos, los supermercados, las autopistas y, en definitiva, cualquier tipo de "no-lugar"[4] constituye la base espacial en la que se deshilvanan nuestras horas. Las formas de vida contemporáneas se asientan sobre la cápsula de lo proteico. El "instante" es la forma temporal por antonomasia en estos nuevos escenarios, tan reales, y, a la

[1] La editorial Iberoamericana-Vervuert proporcionó una copia del libro para la realización de la reseña [nota de los editores].

[2] La necesidad de "hacer leve el instante" se volvía tan imperiosa que se llegaba a pagar, incluso, el elevado precio de la propia desintegración física. Nos estamos refiriendo al uso de sustancias estupefacientes y adictivas, a los llamados "paraísos artificiales" (Baudelaire, 1986), por parte de aquellos sujetos que vivían en los "márgenes", en el momento de la Modernidad estética.

[3] En realidad, no es tal, o no es tan fuerte la dicotomía "Modernidad-Posmodernidad". Numerosos intelectuales consideran que la Posmodernidad es una de las múltiples y diversas "caras" de la Modernidad. Uno de los más relevantes es Matei Calinescu (Calinescu, 2003).

[4] Concepto, este, acuñado por Marc Augé (Augé, 1998).

vez, tan evanescentes. Ahora, sin embargo, el pulso de la existencia no está marcado por el *tedium vitae*, sino por un fuerte afán hedonista –en la mayoría de los casos- de corte hiperreal[5].

Indudablemente, la rapidez marca la pauta vital. Esta aceleración temporal influye en nuestra captación de la realidad, y en nuestras vivencias. Y el arte, como producto humano, no es ajeno al cambio. En los últimos tiempos, hemos asistido a un florecimiento muy llamativo de las formas artísticas breves: los cortometrajes, en el ámbito de la cinematografía; el llamado "miniteatro"[6], en el campo de la dramaturgia; la fotografía y la imagen, en cualquiera de sus formas; y en el plano de las artes plásticas y visuales, las tendencias minimalistas. Y es en este contexto de Posmodernidad, de formas condensadas, y de "universos mínimos"[7], en el que hemos de situar el fenómeno literario protagonista de L*as fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*.

Francisca Noguerol Jiménez, una de las principales especialistas en el controvertido género[8] de la micronarrativa, afirma que:

> cada vez que quería explicar una característica de esta modalidad textual, debía recurrir a teorías literarias (deconstrucción, estética de la recepción, postestructuralismo) desarrolladas en el marco del pensamiento posmoderno. […] La minificción […] se "categoriza" como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta, para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del "canon" del microrrelato es paralelo, por consiguiente, a la formalización estética posmoderna. (Noguerol, 1996: 50).

No en vano, en el interesantísimo trabajo al que acabamos de aludir, Noguerol sintetiza magistralmente el desarrollo y la repercusión de los rasgos de la estética posmoderna en el ámbito de la literatura. La ruptura de las fronteras entre "margen" y "periferia"[9], la ambigüedad, la quiebra entre los límites que separan la "alta" y la "baja cultura", la fragmentariedad, la intertextualidad, el concepto de "obra abierta" (Eco, 1979), el escepticismo en el plano ético, y las

---

[5] Para ahondar más en este concepto, el lector interesado habrá de acudir a Baudrillard (1984).

[6] El máximo precursor de este género nuevo fue el escritor y dramaturgo argentino Marco Denevi. En cuanto a la aportación teórica y crítica, podemos leer el texto de la ponencia leída por Paulina Bermúdez Valdebenito en el "V Congreso Internacional de Minificción", que tuvo lugar en la Universidad del Comahue, en Neuquén (Argentina), en noviembre de 2008. Incluimos aquí el enlace: <http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/ensayos/909-909>. (7-10-2012).

[7] "Universos mínimos" es la denominación que recibe el concurso de microrrelatos organizado anualmente (desde 2009) por el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.

[8] Es sobradamente conocido que existe una fuerte controversia con respecto a este particular. Algunos de los críticos más relevantes, como, por ejemplo, David Roas (Roas, 2010), consideran que la micronarrativa no es un género en sí, sino que es, simplemente, una modalidad más del cuento. Desde esta perspectiva, por tanto, la diferencia entre un "relato" y un "microrrelato" es meramente cuantitativa, pero no cualitativa.

[9] Una de las obras paradigmáticas para profundizar en la "Teoría de los polisistemas" ("Polysystem Theory") es la de Itamar Even-Zohar (Even-Zohar, 1990).

"estrategias distanciadoras", tales como el humor y la ironía, son algunas de las líneas definidoras de la Posmodernidad, a la par que elementos presentes en el microrrelato contemporáneo[10].

Todas estas directrices que guían e integran el género de lo minificcional (y que, como acabamos de ver, coinciden con los preceptos de la Posmodernidad [11]) se suman a la forzosa inmediatez a la que nos obligan los modos de vida actuales. Ya apuntamos un poco más arriba que el "instante" es el nuevo parámetro temporal. Y, en sintonía con esto, hemos de decir que uno de los parámetros espaciales más importantes de la era cultural a la que nos estamos refiriendo está constituido por otro "no lugar" de distinta naturaleza de los que aludimos antes: Internet. Internet, la Red de redes, es un espacio donde las relaciones espacio-temporales se vuelven tan complejas, que trazar una simple reflexión con respecto a este particular excedería, con mucho, de nuestro propósito. Solamente queremos señalar aquí que Internet ha ofrecido –y continúa haciéndolo- nuevas formas de los "paraísos artificiales"[12]. El ciberespacio nos brinda muestras infinitas de hiperrealidad inmediata, con tan solo hacer un *clic*.

Las pulsiones hedonistas y lúdicas a las que aspiraban los modernos, por tanto, parecen haberse satisfecho por entero en el ámbito de la Posmodernidad en el que ahora nos hallamos inmersos. El "instante" se ha vuelto "leve", de acuerdo con nuestra percepción posmoderna, y, en opinión de la crítica, las nuevas tecnologías han contribuido de manera decisiva a que esto sea así. De hecho, todos los autores de las distintas secciones de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* coinciden en que la Red ha sido un medio impulsor[13] del auge de la minificción. Parece ser que la lectura a través de una pantalla hace que las formas breves tengan un especial éxito. La ergonomía de la lecto-escritura a través de un ordenador nos

[10] Matizamos el concepto de "microrrelato" con el adjetivo "contemporáneo", ya que no somos ajenos a la opinión de cierta parte de la crítica (por ejemplo, María Dolores Nieto García (Nieto García, 2012:156)), que considera que este género, en realidad, no es tan "nuevo" como pensamos. En su opinión, la micronarrativa se asienta sobre una tradición literaria muy prestigiosa: la sitúa como heredera de formas como el aforismo, la parábola, la fábula, la anécdota, el poema narrativo e, incluso, el *exemplum* medieval. Acerca de esta vinculación, literalmente, dice: [el *exemplum* es un "relato […] cuyas raíces se encuentran en la antigüedad oriental y grecolatina, y cuya magnitud varía dentro de los márgenes de la brevedad" (Nieto García, 2012: 156).

[11] Si es que esta era cultural puede asirse conceptualmente, de alguna manera, ya que son muchos los intelectuales que piensan que la Posmodernidad se caracteriza, precisamente, por la imposibilidad de hallar una definición concreta para la misma. Suscriben, por tanto, la idea de la vaguedad es –paradójicamente- el único método posible para dar forma al pensamiento posmoderno.

[12] Hemos de señalar que nuestra posición con respecto a este particular es plenamente "integrada", de acuerdo con la terminología acuñada por Umberto Eco (Eco, 1985). Pero es innegable que también existen posiciones "apocalípticas", y no podemos "hacer oídos sordos" a las mismas. El debate es apasionante (y, al mismo tiempo, es susceptible de ser, también, "apasionado"). La idea de que el ciberespacio puede brindarnos "paraísos artificiales" ha sido explotada literariamente por autores de la corriente estética del *cyberpunk*, como William Gibson. Una obra clave para observar estas vinculaciones que estamos perfilando es su novela *Neuromancer* (Gibson, 1984).

[13] Sin duda, Internet ha contribuido al despliegue del género en el que estamos centrando nuestra atención. Pero no solamente ha sido un espacio decisivo para las formas breves, sino, también, para otras modalidades narrativas más extensas, y que, en muchos casos, solamente pueden manifestar su particular idiosincrasia en el medio digital, como ha expuesto Daniel Escandell Montiel en *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI.* (2012). Hemos tenido la ocasión de aproximarnos a este excelente trabajo, y no nos queda ninguna duda de que, a lo largo de las páginas que lo integran, se ofrece una visión muy completa y perfectamente analizada del asunto que se ha propuesto abordar.

indica que los textos que pueden verse y visionarse mediante un simple golpe de vista[14] captan la atención del lector de un modo mucho más rápido, intenso y efectivo que textos muy amplios, que requieren una mayor concentración para ser leídos y entendidos en su plenitud[15]. En cualquier caso, la influencia de Internet en lo que respecta a la creación literaria de "universos mínimos" no solamente se limita a cuestiones de simple ergonomía lecto-escritural. El uso del medio digital implica unas mayores complejidades vitales para los sujetos, cuya descripción, de nuevo, nos llevaría mucho más lejos de esta reseña.

Por ello, tras esta introducción –de índole intencionadamente posmoderna- a la materia, en la que hemos querido plasmar, a través del estilo, un cierto halo de la esencia diáfana y transversal que caracteriza la era cultural en la que se inscribe *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, vamos a proceder, pues, sin más demora, al análisis y comentario crítico del libro objeto de nuestro interés. Dado que se trata de una obra colectiva[16], integrada por catorce secciones diferentes y elaboradas por una muestra muy significativa de los principales expertos (críticos literarios, profesores universitarios, y, en algunos casos, al mismo tiempo, creadores) en el género de la micronarrativa, el nuestro será un ejercicio de "crítica de la crítica"[17], en el sentido de Tzvetan Todorov.

Antes de adentrarnos en los textos que componen el conjunto, lo primero en lo que queremos centrar nuestra atención es en el elemento paratextual. La palabra "fronteras", dentro del título *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, en nuestra opinión, no está puesta al azar. El libro se articula en torno a tres grandes bloques: en primer lugar, "Teorizaciones sobre el microrrelato"; en segundo lugar, "Sobre el microrrelato español"; y, por último, "Sobre el microrrelato hispanoamericano", todos ellos precedidos por un apartado liminar realizado por el escritor Fernando Aínsa. Lo que nos interesa destacar del paratexto es que el vocablo "fronteras", en una primera lectura superficial del esquema que constituye el esqueleto de la obra, podría llevarnos a pensar en una "separación", una "delimitación", entre el microrrelato cultivado en España y el generado en Hispanoamérica. Pero, después de ahondar en las páginas que la integran, llegamos a la conclusión de que, en realidad, no existe tal "frontera". Los límites a los que se alude en el paratexto no son geográficos (con todo lo que la distancia geográfica implica en el plano cultural y social, tanto de convergencia como de divergencia). En realidad, tras sumergirnos en profundidad en la compilación que ahora nos

---

[14] No existe consenso en lo que se refiere a esta idea, pero lo cierto es que una parte de la crítica considera que la extensión de un microrrelato (para que un texto sea tal, y no un "relato", en el sentido "tradicional" del término) no ha de sobrepasar una página.

[15] Somos conscientes de que, en los últimos tiempos, la ciencia y la tecnología se han desarrollado sobremanera en el ámbito de lo digital. Por tanto, no se nos escapa que esta afirmación pueda ser cuestionable, si solo pensamos en el cultivo más reciente del microrrelato en la Red. Hoy día, las pantallas de los diferentes dispositivos están cada vez más adaptadas a los seres humanos, y, por ello, cada vez es más agradable y más cómoda la experiencia de la lectura a través de una pantalla. Sin embargo, hace algunas décadas, cuando las tecnologías no se hallaban en el punto de evolución actual, los procesos de lecto-escritura podían no resultar tan placenteros, cuando habían de prolongarse demasiado en el tiempo. Por ello, las formas narrativas breves proliferaron tanto y tan bien.

[16] Además de por el tema abordado, *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* resulta ser un trabajo muy "posmoderno" en su planteamiento, ya que el hecho de que se trata de una obra colectiva lo inviste de un fuerte sentido "polifónico". Y, como es bien sabido, este es otro de los hipotéticos rasgos caracterizadores de la Posmodernidad.

[17] En su obra *Crítica de la crítica* (Todorov, 1991), Tzvetan Todorov nos presenta un nuevo modelo de crítica literaria: la llamada "crítica dialógica". Al igual que el maestro búlgaro-francés, nosotros desearíamos crear un discurso secundario capaz de lograr que el lector de estas líneas se sienta interpelado.

ocupa, vemos que las únicas "fronteras" verdaderamente controvertidas son las "fronteras genéricas". ¿Cuál es la verdadera esencia del microrrelato? ¿Qué hace que sea un género diferente al cuento, o que, por el contrario, sencillamente, sea una variedad del mismo? ¿Cuáles son las fronteras entre la narrativa breve y la micronarrativa? ¿Existen realmente? Y, en cualquier caso, ¿en qué difieren de las hipotéticas "fronteras" que pueden ser trazadas entre la novela corta y el relato largo?

Estas son algunas de las preguntas a las que trata de responder el libro que vamos a reseñar a continuación. Y, como tendremos la ocasión de descubrir a lo largo de sus páginas, las "fronteras" del microrrelato son muy imprecisas, y, a menudo, fluctuantes.

Como indicábamos un poco más arriba, antes de entrar en el primero de los capítulos que integran la obra objeto de nuestro interés, encontramos un breve prólogo a cargo de Fernando Aínsa. Este texto introductorio comienza siendo un testimonio de autor, pero, en su propia opinión, "termina siendo una propuesta teórica" (12). Aquí, Aínsa alude a la polémica que envuelve la terminología que hace referencia al microrrelato, y que sirve para definirlo. Lleva a cabo un recorrido por la historia de la literatura, deteniéndose en los nombres de los más relevantes escritores de micronarrativa en distintas lenguas. Habla del "aforismo" y del "apotegma" como las formas textuales antecesoras al microrrelato. Después de esto, trae a nuestra mente el hecho de que, en las últimas dos décadas, la minificción ha sido objeto de numerosos concursos literarios, certámenes y coloquios. Más adelante, relaciona el fenómeno literario que nos ocupa con la "urgencia", la "inmediatez", que caracteriza el tiempo contemporáneo. Define el relato hiperbreve como: "una forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio 'como una fotografía', como diría Cortázar […]" (11).

Fernando Aínsa finaliza su colaboración destacando el "contagio emotivo" al que nos conduce la lectura de este tipo de micronarrativa. Pero, antes de esto, nos regala unas palabras de Enrique Anderson Imbert, por quien confiesa sentir una gran admiración: "[El microrrelato] es un fruto redondo, concentrado en su semilla" (11). Una definición "emotiva" y literaria que el propio Aínsa completa, afirmando que "el fruto redondo debe ser transparente y poroso, ya que en su semilla está el secreto" (11).

Como vemos, la definición de Anderson Imbert hace referencia a la idea de la génesis textual (la "semilla"). Lo importante del microrrelato es ese "chispazo", esa "llamarada" interior que se apodera de la sensibilidad del lector. Pero, al mismo tiempo, ha de poseer una estructura "cerrada", al menos en su forma (esto se expresa en el hecho de que el "fruto" haya de ser "redondo"). Por su parte, la definición de Aínsa hace hincapié en la idea de "porosidad" del género breve. Esta cualidad alude a la "apertura semántica" que caracteriza, en líneas generales, a la micronarrativa. Por otro lado, la mención de la "transparencia", en este contexto, es una manera de conectar el relato hiperbreve con lo metaliterario. Sin duda, uno de los principales rasgos de cierta parte de la producción de este género es su capacidad para mostrar –del modo más condensado posible- los "engranajes" del ejercicio de la creación literaria.

La conclusión con la que Fernando Aínsa cierra este apartado introductorio es que el microrrelato ha proliferado tanto, y tan intensamente, en los últimos tiempos porque consigue mantener un equilibrio perfecto entre la "apertura temática" y el "ajuste de la forma".

Entrando ya en el primer capítulo del primer bloque ("Teorizaciones sobre el microrrelato"), hallamos el texto de Ana Calvo Revilla, acerca de la "delimitación genérica del microrrelato". En sus propias palabras, "el género actúa como una brújula que orienta la lectura de los diferentes textos literarios" (27). A lo largo de esta sección, la autora trata de esclarecer conceptos teóricos que han suscitado gran controversia y apasionados debates por parte de la crítica desde hace

décadas. Calvo Revilla pretende arrojar luz sobre la maraña terminológica que sirve para dar nombre y delimitar el concepto del "relato hiperbreve", y, por otro lado, examinar los elementos que permiten determinar su adscripción genérica. Para ello, hace un lúcido análisis de las opiniones y reflexiones que, con respecto a este particular, han expresado relevantes críticos y especialistas en la materia. Dos definiciones del género que nos parecen especialmente elocuentes son la de Amanda Mars Checa ("[El microrrelato contiene] una carga de profundidad que no estalla en la superficie, pero que retumba" (19)); y la de María Luisa Rosemblat ("[El microrrelato es] una forma cerrada que recoge un infinito, una totalidad, un microcosmos" (23)). Pero, antes de esto, nuestra autora hace hincapié en la idea de que Internet ha favorecido considerablemente la creación y la difusión de la minificción, gracias a la aparición de los blogs, las bitácoras y las revistas electrónicas especializadas. Destaca lo enriquecedor que puede llegar a ser el *feedback* (entre autores y lectores, entre críticos y autores, y entre distintos autores) que promueven estos medios digitales. Desde su punto de vista, las "posibilidades desautomatizadoras de la textualidad digital" (30-31) contribuyen al cultivo de este género. Aún así, hacia el final de su trabajo, lanza una pregunta abierta al lector en conexión con esta afirmación. La voluntad dialógica de Calvo Revilla queda patente, pues, de este modo. En nuestra opinión, actúa de esta manera para fomentar las reflexiones en torno a esta cuestión en la mente del lector. Aunque, quizás, también sea una forma de anunciar que, más adelante, publicará algún otro artículo que aborde, exclusivamente, las relaciones entre las nuevas tecnologías y la creación literaria.

Este capítulo se caracteriza por su intenso afán taxonómico. Nos presenta un "estado de la cuestión" claro y preciso en su concisión. El recorrido que realiza a través del "discurso secundario" que existe en torno al tema es verdaderamente completo. Además, Isabel Calvo Revilla nos brinda una dosis bien modulada de referencias bibliográficas. En síntesis, esta primera sección de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, a nuestro modo de ver, ofrece una visión panorámica, a la par que exhaustiva, de la situación del asunto abordado.

El segundo capítulo del primer bloque, intitulado "Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica", escrito por Teresa Gómez Trueba, no va a centrarse en el microrrelato en sí mismo, sino en el contexto o estructura narrativa en la que este es publicado (esto es, el "libro de microrrelatos"). Tras situar el minicuento en el ámbito de la Posmodernidad (nuestra autora habla del "gusto posmoderno por lo pequeño" (37)), Gómez Trueba dirige su atención hacia el concepto de "fragmentariedad". Nos explica que, en el plano de la minificción, "lo fragmentario" no reside en las dimensiones extremadamente limitadas de los textos, sino en la forma de componer la obra mediante esas piezas, que podrían equivaler a los "trozos" de un collage o a las "fichas" de un puzle. Con respecto a esto, nos transmite la opinión de David Lagmanovich, que afirma que "[La fragmentariedad] es un procedimiento de composición del libro, no de cada una de sus unidades constituyentes" (38); opinión que la autora suscribe.

Más adelante, Gómez Trueba nos informa de que la tónica que impera en los últimos tiempos en lo que se refiere al asunto que está tratando, parece estar marcada por una voluntad de generar volúmenes (obras colectivas u obras de un solo autor) que aborden un tema único, pero a través de una pluralidad de perspectivas.

A través de su exposición, la autora nos hace ver que la estructura "significa". El "ensamblaje", la "trabazón", de los libros de microrrelatos es una macroestructura narrativa que funciona como una suerte de macrocosmos, en el que residen todos esos "universos mínimos" que la integran. En este sentido, trae a colación el trabajo de autores como Juan Pedro Aparicio, Hipólito G. Navarro y Clara Obligado, ya que ellos han puesto en práctica una voluntad de abandonar el azar como "elemento de engarce", sustituyéndolo por criterios más objetivos a la hora de "conectar" unos

microrrelatos con otros, dentro de sus obras. Estos criterios "más objetivos" que el azar son, entre otros, por ejemplo, el hecho de unir textos que compartan un tema común, organizar los microrrelatos por el orden alfabético de sus títulos, o establecer un orden "creciente" o "decreciente" en cuanto al número de palabras que conforma cada microtexto. Todo esto revela un deseo de componer conjuntos organizados de minificciones y no simples colecciones. Y este deseo, entre otros factores, viene motivado por un afán comercial, ya que la micronarrativa se vende mejor en conjunto que por separado.

Por otra parte, pero en conexión con lo anterior, nos indica que la tendencia es que el libro de microrrelatos quiere parecerse cada vez más a la novela. Parece que este tipo de composiciones requiere de un "hilo conductor" que ensarte de un modo lógico los pequeños textos. A partir de aquí, Teresa Gómez Trueba traza un paralelismo entre el libro de microrrelatos (entendido como "un todo") y la novela fragmentaria posmoderna (que, por su parte –y en dirección contraria al libro de microrrelatos-, acentúa el "fragmentarismo" hasta el extremo), y subraya el espacio de "mestizaje genérico" en el que se sitúan este tipo de obras. En palabras de la autora, tanto en la novela fragmentaria como en el libro de micronarraciones, "los diferentes fragmentos se relacionan entre sí de maneras diferentes: [en un caso], a partir de su diversidad, y, [en el otro] de su continuidad" (49). Para respaldar estas reflexiones, comparte con nosotros una posible definición de la "novela fragmentaria":

> [La novela fragmentaria es un] collage de textos breves apenas enlazados entre sí, que, además, se intercalan con textos o citas ajenas, en algunos casos, reproducidas literalmente, y, en otros, distorsionadas a través de ese procedimiento […] que [se] ha llamado *docuficción*[18]. (43)

Después de esto, Gómez Trueba centra su análisis en novelas fragmentarias como *Bartleby y compañía* (2000), *Doctor Pasavento* (2005), y *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas; la trilogía Nocilla (*Nocilla Dream* (2006); *Nocilla experience* (2008); y *Nocilla lab* (2009)), de Agustín Fernández Mallo; *España* (2008), de Manuel Vilas; *Circular 07. Las afueras* (2007), de Vicente Luis Mora; y *El hombre que inventó Manhattan* (2004), de Ray Loriga.

Es importante señalar que el establecimiento de conexiones que realiza nuestra autora no se queda únicamente en el plano de la literatura, sino que se proyecta también hacia el ámbito de la cinematografía. Así, traza vínculos entre las novelas fragmentarias anteriormente mencionadas y las películas de autores como Robert Altman o Alejandro Fernández Iñárritu, ya que ambos han recurrido a lo fragmentario en algún momento de su producción artística.

Además de esto, Teresa Gómez Trueba nos habla de una creación muy singular, definida como "novela minimalista". Nos referimos a *Trenes hacia Tokio* (2006), de Alberto Olmos. En palabras de nuestra autora:

> En ella, Olmos pretende ofrecernos su semblanza de la ciudad de Tokio, a partir de la agrupación y publicación en un libro de los diferentes posts que, progresivamente, fue escribiendo en su blog cuando residió en aquella ciudad. El conjunto es […] un collage de breves textos narrativos sin pretensión alguna de homogeneidad temática, y, menos aún, de construir un argumento. (46)

Como podemos observar, la de Olmos es una obra híbrida, que se sitúa en los intersticios de los distintos géneros, e, incluso, de formas aún sin perfilar, debido al carácter extraordinariamente novedoso de las mismas.

---

[18] Teresa Gómez Trueba, con la palabra *docuficción*, se refiere, concretamente, al término acuñado por Agustín Fernández Mallo, y aplicable para definir su trilogía *Nocilla* (*Nocilla Dream* (2006); *Nocilla experience* (2008); y *Nocilla lab* (2009)).

En la conclusión a su capítulo, Gómez Trueba nos transmite que, en su opinión, la narrativa posmoderna se ha vuelto fragmentaria porque los autores de esta era cultural en la que nos hallamos quieren cuestionar la novela como "forma" y como "género literario". Hay, pues, una voluntad de quebrar la definición convencional de la novela.

Nuestra valoración de esta sección no puede ser más positiva. Nuestro sentir es que la autora hace un ensayo brillante: claro, y a la vez, envolvente. Lo cierto es que la descripción y comentario crítico que ofrece de algunas de las obras seleccionadas nos insufla un fuerte deseo de leerlas con detenimiento. El efecto motivador es patente.

El tercer capítulo del primer bloque corre a cargo de David Roas, profesor, crítico literario y cultivador activo de "universos mínimos" en su faceta creativa. Este autor considera que el microrrelato no se distingue genéricamente del cuento. Y esto le hace disentir de las opiniones de otros especialistas en la materia, como, por ejemplo, Ana Calvo Revilla, por citar una autora a la que ya nos hemos referido un poco más arriba (puesto que el primer capítulo de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* es obra suya, y, además, es una de las compiladoras de este libro colectivo que estamos reseñando).

Como decíamos, para David Roas el microrrelato es un tipo de cuento, una categoría más dentro del género del relato breve, ya que –desde su punto de vista- ambos comparten los mismos rasgos definidores y estructurales. En su opinión, la extensión es lo único que separa al "microrrelato" del "relato". Y esta es, a su modo de ver, una distinción exclusivamente "cuantitativa".

Después de dejar asentada su posición con respecto a la adscripción genérica del microtexto, Roas focaliza su atención en "la dimensión pragmática del microrrelato". Su propósito es ahondar en las estrategias que los lectores ponen en funcionamiento cuando se hayan ante esta forma literaria concreta. Nuestro autor se plantea lo siguiente: "¿Existe alguna propiedad pragmática recurrente que distinga al (supuesto) género microrrelato? ¿Es diferente a las que exige el cuento?" (54). El planteamiento, como podemos apreciar, presta una atención especial al receptor[19].

De acuerdo con David Roas y con la crítica, en general, parece ser que el lector de microrrelatos es siempre, necesariamente, una figura muy activa y co-creadora del sentido del texto, porque los recursos que implica la hiperbrevedad narrativa así lo requieren. Algunos de estos recursos son: "apertura y polisemia"; "intertextualidad"; "metalepsis" y "juegos lingüísticos". Y, además de esto, el género de la minificción presenta una mayor cantidad de "huecos" (vacíos de información) que es preciso que el lector complete para poder comprender el sentido pleno del texto. Por este motivo, la crítica habla del "sobreesfuerzo hermenéutico" que exige la lectura de los "universos mínimos".

La conclusión a la que llega David Roas al final de este ensayo corrobora las opiniones que expresó al inicio de su sección, y que pueden sintetizarse en el siguiente recorte: "[…] Todo discurso narrativo –tenga la extensión que tenga- reclama un lector co-creador". (60). Por tanto, la diferencia genérica entre "cuento" y "microcuento" no existe.

Desde nuestro punto de vista, el capítulo que acabamos de describir nos ofrece un excelente compendio de fragmentos de lo que la crítica ha manifestado con respecto al tema tratado, así como una destacable selección de títulos –comentados en mayor o menor medida- de las obras de creación en las que puede observarse de un modo más claro el fenómeno aquí analizado.

[19] En relación con este asunto, resulta de gran interés el estudio de María Isabel Larrea, intitulado "Estrategias lectoras en el microcuento" (Larrea, 2004).

En la cuarta sección del primer bloque, Basilio Pujante Cascales se propone exponer y explicar las pautas que sigue la "temporalidad" en el microrrelato escrito en español durante los últimos veinticinco años. Para ello, va a analizar los mecanismos temporales que aparecen –con más frecuencia y de manera más significativa- en los minicuentos. Antes de hacer esto, nos brinda una síntesis de los principales postulados teóricos que ha ofrecido la crítica especializada acerca de esta cuestión.

En opinión de Pujante Cascales, el microrrelato se caracteriza por el hecho de que siempre ha de darse en él una evolución temporal en el desarrollo de la trama argumental. Y defiende que es ahí donde reside la diferencia principal entre este género y otros con los que suele confundirse, como, por ejemplo, la poesía narrativa o los poemas en prosa. El tratamiento de la temporalidad, por tanto, sirve –entre otras cosas- para dar entidad genérica a los textos de narrativa hiperbreve.

Un esquema de los principales recursos temporales que analiza nuestro autor es el siguiente:

1. **Silepsis o relato iterativo.** Se narra una sola vez un hecho que ha pasado muchas más veces o que forma parte de una rutina diaria.
   -Aportación de dos ejemplos textuales concretos, acompañados de un sucinto –pero eficaz- comentario de cada uno de ellos: "Perseguidor invisible", de Gabriel Jiménez Emán; y "Agradecimiento", de Julia Otxoa (68).
2. **Asincronía entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso** (cuatro tipos):
   a. **Sumario** –Microrrelato que sirve de ejemplo: "Foto de archivo", de David Lagmanovich.
   b. **Escena** –Libro de microrrelatos que sirve de ejemplo: *Historias mínimas,* de Javier Tomeo.
   c. **Elipsis** –Microrrelato que funciona como ejemplo: "El espíritu manta", de David Roas.
   d. **Pausa descriptiva** –Microrrelato que sirve de ejemplo: "Presentimiento", de Juan Pedro Aparicio (69).
3. **Microrrelatos que se articulan en dos tiempos diferentes** –Microrrelato que sirve de ejemplo: "Lluvia", de David Lagmanovich.
4. **Microrrelatos cuya trama argumental sigue un orden inverso al cronológico** –Dos ejemplos textuales concretos: "Diez minutos", de Fabián Vique; y "Antes de la guerra", de Luis Britto García (71).
5. Mecanismo que corresponde al tiempo interno de la historia narrada: **microcuentos cuya trama tiene lugar a lo largo de un solo día** –Ejemplos concretos: "La verdad", de Juan José Millás; y "El tenor", de Fabián Vique, entre otros (71-72).

Como hemos podido inferir a través de la descripción de este apartado, el de Basilio Pujante Cascales es un capítulo de índole fuertemente teórica. En cuanto a su estructura interna, esta sección está articulada de un modo claro, y con un afán didáctico muy destacable. Nuestra valoración del mismo es muy positiva, y pensamos que su lectura puede resultar de gran utilidad para quienes deseen cultivar el género de una forma práctica.

El capítulo quinto del primer bloque de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, escrito por Rosa Fernández Urtasun e intitulado "Reescrituras del mito en los microcuentos", comienza con una cita de Ortega y Gasset (concretamente, con la que dice que "el mito es siempre el punto de partida de toda poesía" (75)), y continúa con un repaso por las principales aportaciones de la crítica en lo que se refiere a las reescrituras del mito clásico en la era posmoderna. Parece que existe unanimidad con respecto a la idea de que lo que hacen la mayor parte de los microrrelatos cuya base temática es un mito

clásico no es ofrecernos una nueva versión del mismo, sino una nueva versión de su interpretación.

Más adelante en su ensayo, Fernández Urtasun nos informa de que, tras haber realizado una laboriosa investigación, ha llegado a la conclusión de que la mayor parte de los microrrelatos más recientes vuelcan su atención sobre la figura de Penélope y sobre la de las sirenas. La *Ilíada* y la *Odisea*, por tanto, parecen ser los hipotextos de casi todo el posterior despliegue hipertextual.

La fusión de "microtextualidad narrativa" (en la forma) y "mito clásico" (en el fondo)[20] es muy prolífera debido –entre otras cosas- a la "flexibilidad" que caracteriza al mito (esto es, a la multiplicidad de versiones que parten de un mismo eje temático básico, y a la infinidad de interpretaciones que pueden darse de dichas versiones).

En opinión de la autora, este tipo de reescrituras del mito cumplen la función de "desautorizar y desmitificar los relatos trágicos o heroicos con versiones subjetivas" (77), y constituyen una "reacción artística contra los discursos del poder" (77). Y para ilustrar estas afirmaciones, Fernández Urtasun presenta varios ejemplos textuales de la rescritura del mito utilizando el molde compositivo de la narrativa hiperbreve, y los acompaña de una concisa explicación.

Por nuestra parte, pensamos que esta sección constituye una invitación a viajar al pasado sin movernos del presente, una invitación a verter una mirada atenta sobre la historia de la literatura. Además, este capítulo lleva dentro de sí la propuesta de que es posible mantener una relación dialogística con la Antigüedad. Una relación que nunca se termina de agotar. Y, por ello, nuestra valoración es positiva.

En el sexto (y último) capítulo del primer bloque, Fernando González Ariza nos ofrece un análisis bastante exhaustivo del fenómeno del microrrelato desde una perspectiva empresarial. Nos pone "en antecedentes" de cuál era la situación de la narrativa breve e hiperbreve en el pasado, y nos informa del cambio que ha tenido lugar desde las tres últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad.

Históricamente, por parte del sector editorial, el "relato" era considerado un "género menor", y era entendido, prácticamente, como un "paso previo" a la novela. Por ello, en la mayoría de los casos, estaba relegado, casi por entero, a la prensa cultural o a los suplementos de los periódicos semanales. Pero con el paso del siglo XX al XXI, comenzaron a aparecer editoriales independientes que decidieron especializarse en este género, dado que se dieron cuenta de que ofrecía interesantes posibilidades de mercado. Algunas de las que menciona González Ariza son: Páginas de Espuma; Impedimenta; Menoscuarto; Salto de Página; Tropos y Thule[21].

Nuestro autor continúa su exposición expresándonos que Internet (Internet 2.0) ha sido (y es) un contexto muy adecuado para la difusión y lectura del microrrelato, debido (entre otros muchos factores) a la posibilidad de retroalimentación que permite. Sus propias palabras con respecto a este particular son:

---

[20] Empleamos aquí los conceptos de "fondo" y "forma" por cuestiones prácticas, pero somos conscientes de que en toda obra de arte el "fondo" es inherente a la "forma", y la "forma" está intrínsecamente vinculada al "fondo".

[21] Nosotros nos tomamos la libertad de añadir una más a este escueto listado de editoriales independientes dedicadas al relato breve o hiperbreve: la Editorial Delirio, que cuenta con una colección específica para narrativa de este tipo, *Iría*.

> Las bitácoras han logrado extender la creación literaria como nunca hasta ahora. La escritura creativa o expresiva ya no está producida por profesionales con intención pública (o de publicación), sino por un inmenso número de amateurs que viven su obra como un proceso que termina en ella misma o, como mucho, en sus pocos y conocidos lectores. […] (95)

Desde nuestro punto de vista, esto es cierto, pero solo en parte. Para que esta secuencia fuera completamente correcta, sería necesario añadir el adverbio "exclusivamente", de este modo:

> La escritura creativa o expresiva ya no está producida [exclusivamente] por profesionales con intención pública (o de publicación), sino por un inmenso número de amateurs […]. (95)

Porque, aunque es cierto que hay muchos aficionados que escriben microrrelatos y los publican en sus blogs personales, no es menos cierto que continúa habiendo gran cantidad de profesionales de la escritura que se dedican al cultivo de la narrativa hiperbreve en el medio digital. Entre otras muchas cosas, gracias a que la producción de minificciones sigue siendo una tarea profesional para muchos autores, se ha publicado un libro como el que estamos reseñando.

Por último, González Ariza establece vínculos entre el fenómeno literario en el que nos estamos centrando y la prensa digital. Conecta el microrrelato con microblogs como los que ofrece la red social Twitter, que permiten cumplir funciones periodísticas básicas. Para él, existe una relación clara entre la vivencia rápida e inmediata en la que estamos sumidos los sujetos contemporáneos y la aparición de formas periodísticas y literarias hiperbreves.

Este capítulo nos plantea un sucinto "estado de la cuestión" del tema que se propone abordar, y, en nuestra opinión, tiene un sentido más informativo que analítico. Considerándolo dentro de la macroestructura de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* sirve para "cerrar" el primer bloque de un modo práctico.

La primera sección del segundo bloque ("Sobre el microrrelato español") viene de la mano de Antonio Rivas. En este ensayo, nuestro autor se propone hacer un estudio de algunos de los más destacados microtextos narrativos cuyo motivo principal es el "crimen", con el fin de explorar el funcionamiento de dicho motivo en este género de "universos mínimos".

Rivas nos informa de que los autores hispánicos, en general, no suelen crear relatos hiperbreves que se inscriban dentro del "género policial", porque la trama argumental detectivesca exige unos tiempos que la limitada extensión del microrrelato no permite. Sin embargo, nos dice que el "homicidio" sí constituye un tema recurrente en el ámbito de la micronarrativa. Para respaldar esta afirmación, nos aporta gran cantidad de ejemplos textuales concretos. Antonio Rivas dice que:

> El 'crimen", ya de por sí un acto climático, cobra mayor fuerza gracias a la brevedad del propio texto, al esquematismo de su trama, y a la falta de concreción a la que están obligadas las historias y los personajes de los microrrelatos. (104)

A lo largo de este capítulo, nuestro autor aporta ejemplos concretos de minificciones, brevemente comentadas, en las que el crimen es el motivo principal. Nos ofrece síntesis de los ejes temáticos en torno a los que se estructuran distintas obras de creación. Clasifica los microrrelatos del siguiente modo:

1. **Microrrelatos cuya base argumental se asienta sobre la dicotomía "asesino-víctima".** Ejemplos: "Cacería", de Ednodio Quintero; "Fin de la discusión", de David

Lagmanovich; "Usted no sabe con quién está hablando", de José María Merino (104).

2. **Microrrelatos suyo eje temático básico es el "fratricidio", del "mito cainita".** Ejemplos: "El sicario", de Raúl Brasca; "Cainismo", de Marco Denevi (105).
3. **Microrrelatos que reflejan un antagonismo claro entre los personajes.** Ejemplos: "El enemigo", de David Lagmanovich; "Triángulo criminal", de Raúl Brasca (105).
4. **Microrrelatos cuyo tema principal es el "suicidio".** Ejemplos: "El encargo" y "El último instante", de Juan Pedro Aparicio; y "Crimen" de Ana María Shua (106).
5. **Microrrelatos en los que el crimen es tratado humorísticamente.** Ejemplos: "La reina virgen", de Marco Denevi; "La cura", de Luisa Valenzuela (107).
6. **Microrrelatos cuyo tema principal es la "decapitación", o que incluyen alusiones a la figura de Sherezade (tratamiento metaliterario del crimen).** Ejemplos: "El salvoconducto", de Antonio Reyes Ruiz; "Golpe de Estado", de José María Merino; y "Sherazada reina", de Guillermo Bustamante Zamudio (107).
7. **Microrrelatos en los que el asesinato es el "espejo de la paradoja del oficio de escritor".** Ejemplos: "Últimas palabras", de Juan Sabia; "Revolución de letras", de José Ángel Barrueco; y "La pluma", de Antonio Fernández Molina (108-109).

La conclusión que Antonio Rivas extrae de su investigación es que, en la micronarrativa contemporánea: "El asesinato no se suele examinar desde un punto de vista moral, sino que [se tiende a] […] promover un acercamiento lúdico al motivo" (106). Parece ser que el crimen, en este tipo de literatura "mínima", tiene una función de facilitar la salida de lo convencional, de lo rutinario. Se propone como un modo de aproximación a lo "extravagante"[22].

En síntesis, el que acabamos de analizar es un capítulo muy bien desarrollado y perfectamente ilustrado con ejemplos textuales concretos. En nuestra opinión, ofrece una sugestiva invitación al lector a adentrarse en estos mundos "peligrosos", como modo de huir de la abulia en la que, muchas veces, nos sume lo cotidiano.

En el segundo capítulo del segundo bloque de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Irene Andres-Suárez va a realizar un estudio de la influencia de Borges en la obra Manuel Moyano, centrándose en un trabajo concreto de este último autor, *Teatro de ceniza* (2011)[23].

Antes de pasar a ahondar en los aspectos en los que se hace patente dicha influencia, Andres-Suárez nos muestra –sintéticamente- cuál la concepción del género que sostiene Moyano. Nos informa de que, para este autor, el microrrelato y el cuento son géneros totalmente diferentes. Para apoyar esto, nos proporciona las palabras exactas del escritor murciano con relación a este asunto:

> En el microrrelato, el uso de la síntesis y de la elipsis es tan intensivo respecto al cuento que creo que no puede hablarse de una diferencia cuantitativa o gradual, sino claramente cualitativa (112).

[22] En este sentido, en concreto, se nos brinda –entre otros- un título como "Fin", de Edmundo Valadés (tomado de: *La nave de los locos. Literatura y más… Blog de Fernando Valls.* <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/03/el-cuento-revista-de-edmundo-valades-y.html> (13-10-2012).

[23] Este libro contiene cien microrrelatos. Muchos de ellos ya fueron incluidos en una obra anterior, que data de 2008, titulada *El imperio de Chu* (Moyano, 2008).

Hasta aquí, no encontramos nada que objetar. Simplemente, tras leer esta secuencia, podemos afirmar que Manuel Moyano comparte la opinión de numerosos críticos y expertos en la materia. Pero, en esa misma página, inmediatamente después del recorte que acabamos de ver, leemos:

> Diría, incluso, que, a la hora de escribir ambos géneros [cuento y microcuento] se emplean distintas áreas del cerebro: yo lo siento así mientras los escribo […]. (112)

Y sostener esta otra secuencia ya nos parece mucho más audaz, puesto que no está científicamente demostrado que se usen distintas zonas del cerebro para realizar tareas mentales tan específicas. Pero lo que nos resulta increíblemente sorprendente es que una persona "sienta" con qué parte del cerebro piensa en cada momento. Esta confesión por parte de Manuel Moyano nos deja sin palabras. Y algo todavía más llamativo (si cabe), desde nuestra perspectiva, es que Irene Andres-Suárez suscriba lo que dice Moyano con respecto a este particular (112). Otra cosa que nos parece digna de mención es que, un poco más abajo, la autora enuncie:

> […] La literatura […] constituye una vía de conocimiento más eficaz que otras (la ciencia, la metafísica, la religión, etcétera) a la hora de desentrañar el sentido del mundo y del individuo. (112)

Pensamos que esta es una opinión personal respetable, pero que no puede plantearse como una afirmación categórica o como una verdad absoluta. Creemos que habrá personas para las que la ciencia –o cualquier otra forma de conocimiento- resulte mucho más eficaz que la literatura. De hecho, conocemos personalmente a algunas de ellas. Y, desde nuestro punto de vista, todas las consideraciones, opiniones o percepciones, en este sentido, son igual de válidas.

Entrando ya de lleno en la cuestión que se ha propuesto abordar (demostrar la filiación borgesiana que está presente en la obra de Moyano), Andres-Suárez expone una serie de ideas que conectan a un escritor con el otro. La autora lo hace de un modo perfectamente detallado, pero, nosotros, aquí, vamos a plasmar esas ideas de la forma más sintética y esquemática posible:

1. La intrusión de personajes reales en el universo ficcional.
2. La supresión de las fronteras entre realidad y ficción.
3. El fuerte afán documentalista de ambos creadores.
4. La unión de "narración" y "discurso especulativo".
5. La falta de nitidez en los límites entre los diferentes géneros literarios.
6. Perspectivismo (116).

También, un poco más adelante, nos presenta algunos de los temas desarrollados en la narrativa de Jorge Luis Borges que aparecen de manera recurrente en los trabajos de Manuel Moyano, y que recogemos aquí de esta manera:

a. Carácter ilusorio e inasible de la realidad.
b. Percepción cíclica de la temporalidad.
c. Visión de la existencia como un "laberinto sin salida" (116).

Y, en concreto, los motivos borgesianos que aparecen en *Teatro de ceniza*, son estos:

A. Los que aluden a la naturaleza del mundo: el "laberinto" y el "caos" (117-118).
B. Los que aluden a la naturaleza del individuo: el tema del "doble"; los símbolos del "espejo", del "disfraz", y cualquier metáfora del al "identidad escindida" (118-120).
C. Los que aluden a la inquietud científica y filosófica: los juegos intertextuales; la relectura de mitos clásicos (120-123).

En definitiva, Irene Andres-Suárez realiza un trabajo interesante, en el que nos proporciona ejemplos precisos que ilustran a la perfección las relaciones entre Moyano y Borges. Nuestra valoración del mismo es positiva, a pesar de los "elementos sorprendentes" que hemos señalado y comentado al inicio de la descripción de su apartado.

En el tercer capítulo del segundo bloque, Juan Luis Hernández Mirón nos propone una "lectura activa" de los diez primeros microrrelatos que componen la obra *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez. En sus propias palabras, nos dice que su lectura "no está predeterminada en ninguna dirección concreta" (129). Nos informa de que su único objetivo es dejar constancia de "la aportación que el lector hace al texto desde su experiencia lectora" (128). Como vemos, por tanto, su intención es hacer una especie de "crítica impresionista", pero depurada de todo afán crítico. De hecho, en este sentido, afirma:

> No pretendemos sentar cátedra, ni defender una o varias interpretaciones de cada uno de los microrrelatos de cuya lectura damos cuenta; nos interesan las primeras impresiones [que hemos tenido] tras una primera lectura, impresiones que pueden ser corregidas o enriquecidas con otras derivadas de posteriores lecturas. (128)

Antes de proceder al análisis de los minitextos, perfila un escueto apartado introductorio en el que nos acerca a la "poética del microrrelato" propia de Luis Mateo Díez. Grosso modo, su poética se condensa en la defensa de que "el microrrelato no es, necesariamente, el proyecto de un cuento" (130), y la afirmación de que "el microrrelato posee en sí mismo identidad narrativa" (131). Hernández Mirón nos informa de que, según el autor objeto de su interés, el microtexto narrativo es "sugestivo", "sugerente" y "significativo". (131). Evidentemente, si acudimos al *DRAE*, la entrada en que se define el término "sugerente" remite a "sugestivo". Pero Hernández Mirón nos comunica que Mateo Díez observa matices de diferencia de significado entre "lo sugestivo" y "lo sugerente". "Lo primero es para él una 'atracción'; lo segundo, una 'insinuación'" (131).

Por nuestra parte, en este punto, hemos de objetar lo siguiente: ¿Es lícito inventar acepciones para las palabras? ¿Hasta qué punto esto es aceptable? Consideramos que si cada persona se tomara la libertad de inventar lo que más le conviene para su interés, la vida sería aún más caótica de lo que, ya de por sí, es.

Pero volviendo al ensayo de Hernández Mirón, la conclusión a la que este llega tras realizar su estudio es la siguiente:

> El autor [Mateo Díez] dota a sus textos de los rasgos que, según su poética, deben poseer las narraciones mínimas: todos son sugerentes, sugestivos y significativos [...]. (151)

Esta afirmación, desde nuestra perspectiva, solamente sirve para evidenciar que Mateo Díez es un escritor coherente consigo mismo. Pero, aparte de esto, no sabemos para qué más puede servir una taxonomía como la que constituye la "poética del microrrelato" de ese autor.

Nos resulta, asimismo, llamativo, que Hernández Mirón escriba:

> Nosotros ignoramos en qué medida es útil lo que en estas páginas dejamos dicho como respuesta lectora a los microrrelatos de Luis Mateo Díez, pero es lo que una primera lectura nos ha suscitado. (151)

Con relación a esta secuencia, hemos de decir que pensamos que un crítico literario debería hacer siempre más de una lectura de los textos que se propone analizar o comentar. O, por lo menos, si

no lo hace, no debería expresarlo de una manera tan abierta. Porque, de ese modo, ofrece ya a la crítica los argumentos en contra de su propio trabajo.

Sin embargo, en nuestra opinión, a pesar de los detalles que hemos señalado a lo largo de estos párrafos precedentes, siempre es posible extraer algo interesante de los comentarios de naturaleza marcadamente impresionista que nos brinda Hernández Mirón.

Queremos cerrar el análisis a su ensayo con una idea que nos parece de las más valiosas de su texto y que no es otra que la siguiente definición del género que estamos abordando: "Una buena minificción contiene una semilla que germina en la sensibilidad del lector" (132).

El cuarto (y último) capítulo del segundo bloque es obra de María Dolores Nieto García, y pone el foco en los microrrelatos creados por Ana María Matute. Al principio de esta sección, la autora nos proporciona una aproximación biográfica a la creadora objeto de su interés. Continúa su ensayo con un recorrido a lo largo de la historia de la literatura, haciendo escala en otros autores hispanos que también han cultivado las formas de la narrativa breve. Y, un poco más adelante, además, refleja diferentes visiones de otros críticos, con el fin de ofrecer parámetros que permitan definir el microrrelato como género. Finalmente, Nieto García va a realizar un comentario (que ella misma califica como "fugaz" (161)) de cada uno de los veintiún minicuentos que integran el libro *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute. Según la autora de esta sección, el principal interés del libro sobre el que pone el foco es que en él puede apreciarse "una toma de conciencia crítica [acerca] del comportamiento humano, por parte de Ana María Matute" (157).

El propósito de este capítulo es, sin duda, interesante. Pero en su forma hallamos algunos detalles que, quizás, sería necesario "pulir" para que el texto quedase "redondo". Estos son los siguientes:

a) En un momento concreto del ensayo, observamos un uso antieconómico del lenguaje: "el hombre o la mujer de hoy no son diferentes del niño o la niña de ayer […]" (153).

b) Un poco más adelante, Nieto García escribe: "[Ana María Matute] era una niña […] que pensaba más que los demás niños" (155).

   -Esta afirmación nos sorprende sobremanera, porque no sabemos de qué modo, de qué manera, es posible ahondar hasta un punto tan íntimo en la mente de una persona (y, además, sin tan siquiera someterla a un test psicológico). Y más aún, nos resulta llamativo que Nieto García pueda saber cómo y con qué intensidad pensaba Matute en su niñez, en un periodo de su vida ya pasado. Otra cosa que nos intriga es de qué forma se puede comparar el pensamiento (interno, íntimo, silencioso) de unas personas con otras. –El único modo válido que se nos ocurre es la telepatía, pero nos parece que es improbable que Nieto García haya ido tan lejos.
   -Por otra parte, si Nieto García se basa en lo que Matute dice de sí misma, ¿en qué criterios de objetividad se fundamenta?

c) Hemos de disentir también en una de las ideas que Nieto García expone cuando establece una conexión directa ente el *exemplum* medieval y la micronarrativa. Se trata de esta, en concreto:

> El *exemplum*, como a mi juicio el microrrelato, posee una estructura que solamente adquiere significación en la correlación establecida entre los elementos narrativos y los principios ideológicos o éticos que se pretenda destacar. La brevedad, el carácter festivo o de entretenimiento, así como el metafórico, el final en adecuación con el

> principio moral subyacente, […] son factores que, en mayor o menor medida se dan en ambas minicriaturas literarias. (156)

-Desde nuestro punto de vista, hablar de "moral" de "principio moral subyacente" para hacer referencia a una forma de literatura posmoderna como es el microrrelato resulta bastante inadecuado. Parece que existe una cierta disonancia entre los conceptos de "moralidad" (entendida en un sentido medieval) y "Posmodernidad".
-Y, además, discrepamos, también, en la idea de que el relato hiperbreve albergue, necesariamente, un "principio moral". ¿Qué sucedería, desde esta perspectiva, con los minitextos cuyo tema principal es el "crimen"? Por causa de su naturaleza semántica, ¿deberían dejar de ser considerados como muestras válidas del género? –Evidentemente, no podemos respaldar esas afirmaciones recogidas en el recorte que hemos extraído del ensayo de Nieto García. Y menos aún, después de haber leído el primer capítulo de este segundo bloque ("Sobre el microrrelato español"), realizado por Antonio Rivas, y cuyo título es: "El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo", del que ya hemos presentado nuestra reseña, un poco más arriba.

d) Encontramos un caso de "redundancia" y "tautología": "En 'El niño que era amigo del demonio', el demonio es el perseguido, demonizado y temido por la sociedad […]" (158).

En resumen, pensamos que el capítulo elaborado por María Dolores Nieto García es valioso en su propósito, en su contenido y en las reflexiones personales que en él inserta la autora. Pero, sin embargo, hemos encontrado estos pequeños detalles que no podíamos obviar. No obstante, estamos seguros de que serán, sin falta, arreglados en una segunda edición del libro, que llegará, más adelante, sin duda.

Pasamos ahora al tercer y último bloque de la compilación llevada a cabo por Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Ángel Arias Urrutia inicia este apartado intitulado "Sobre el microrrelato hispanoamericano" con un capítulo dedicado a los orígenes del microrrelato en México, a través del análisis de la figura y de la producción literaria de Bernardo Couto Castillo.

Antes de entrar en el tema protagonista de su sección, Arias Urrutia, a modo de introducción, realiza un recorrido histórico-social por el género hiperbreve, yendo desde los orígenes hasta el momento contemporáneo. En este sentido, nos presenta una reflexión de Lauro Zavala[24] que él mismo completa con la opinión de que los blogs y las revistas electrónicas[25] dedicadas al microrrelato son espacios que han contribuido (y contribuyen) de forma decisiva a la intensa vitalidad que ha experimentado el género en los últimos tiempos.

Arias Urrutia profundiza en las causas sociológicas que –desde su punto de vista y desde el de la mayor parte de la crítica especializada- han favorecido el auge del microrrelato. Y (al igual que hizo Teresa Gómez Trueba, y como hará Francisca Noguerol en el último capítulo de este bloque) nuestro autor traza vínculos precisos entre "micronarrativa" y "Posmodernidad". Además, analiza las relaciones entre los productos minitextuales y el discurso secundario vertido sobre ellos. En síntesis, lo que hace Arias Urrutia antes de sumergirse por entero en la narrativa breve modernista

[24] Lauro Zavala: "La minificción es muy próxima a la fragmentación paratáctica de la escritura hipertextual propia de los medios electrónicos" (Arias Urrutia, 2012: 167).

[25] Algunas de las revistas electrónicas que se mencionan en este capítulo son: *Internacional Microcuentista* (<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/> (12-10-2012)); *Ekuóreo* (<http://mini-cuento.es.tl/La-red-habla-de-Eku%F3reo.htm> (12-10-2012)) y *Cuento en Red* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/> (12-10-2012)).

mexicana de un autor concreto, es presentar un estudio del contexto socio-histórico en el que surge el microrrelato, para ofrecernos, así, los factores que hacen posible su surgimiento. Una vez hecho esto, pasa a poner toda su atención en la interesante figura de Bernardo Couto Castillo, escritor mexicano que murió a los veintiún años de edad, tras una corta –pero intensa- existencia, llena de excesos personales. Por lo que se nos dice de él, podemos inferir que la vida de Couto guardó un innegable paralelismo con la de Charles Baudelaire[26]. De hecho, es posible afirmar que este autor mexicano cumple todos los "requisitos vitales" necesarios para ser considerado un "escritor maldito". Pero, para nuestro interés, lo más destacable de la trayectoria vital de este joven es que fue un renovador de la tradición cuentística en México.

Para Ángel Arias Urrutia, la diferencia entre "narrativa breve" y "narrativa hiperbreve" es una cuestión de grado. Piensa que las fronteras entre "microrrelato" y "cuento" son tan imprecisas como las que hay entre "novela corta" y "relato largo". Por tanto, de sus palabras inferimos que se posiciona en la línea de David Roas, que inscribe el microrrelato dentro del género del cuento. Y esto explica que incorpore el análisis de los relatos de Couto Castillo en un volumen como este que estamos comentando, dedicado a la narrativa hiperbreve, ya que los textos de este creador mexicano oscilaban –en su mayoría- entre las dos y las siete páginas de extensión.

Después de asentar estas ideas, Arias Urrutia nos presenta un estudio comparativo entre dos de los textos de Couto Castillo más condensados en cuanto a la extensión: "Cleopatra" (1896), y "Blanco y rojo", publicado dentro de *Asfódelos* (1897).

Tras exponer el desarrollo de su labor de investigación, el autor de este capítulo llega a la conclusión de que Couto Castillo se decantó por el camino de la brevedad narrativa, no solo por impulsos de carácter personal, marcados por un deseo de exploración estética, sino, también –y sobre todo-, por el hecho de que quería proyectarse como escritor profesional, publicando asiduamente en la prensa periódica. Así que, finalmente, Arias Urrutia afirma que fue el medio de difusión de la obra el que condicionó y determinó –en gran medida- los moldes escriturales de Bernardo Couto Castillo.

En nuestra opinión, el de Arias Urrutia es un ensayo de fuerte profundidad conceptual. A lo largo de sus páginas, nos aporta gran cantidad de datos históricos. Queremos concluir el análisis y comentario de su sección con un fragmento de su propia pluma, que, a nuestro modo de ver, alcanza altas cotas de lirismo: "La forma narrativa breve intenta apresar en un instante la realidad compleja, poliédrica, cambiante" (188).

Como podemos observar, esta definición del microrrelato, además, conecta la escritura con el parámetro temporal al que hicimos referencia al inicio de nuestra reseña: el "instante".

El segundo capítulo del tercer bloque está escrito por Carmen de Mora. En él, nuestra autora va a ocuparse del "microrrelato intercalado" que aparece, con frecuencia, en la "novela posmoderna". Abordará, por tanto, un asunto poco tratado por la crítica[27], puesto que esta se ha ocupado más intensamente del estudio de los libros de microrrelatos en sentido estricto.

---

[26] Más adelante en su ensayo, Arias Urrutia nos informa de que existe una fuerte relación de intertextualidad entre la obra de Couto Castillo y la de Baudelaire. El primero era un ferviente admirador del poeta francés. Se dan, pues, relaciones literarias, pero también hipervitales.

[27] Un trabajo que sí se centra en el "microrrelato intercalado" es el de Andreas Gelz, intitulado "La microficción y lo novelesco" (Gelz, 2010).

El "microrrelato intercalado", como su propio nombre indica, es un "tipo de narración breve, con autonomía propia, que aparece incrustada en textos más extensos, ya sean estos cuentos largos o novelas". (193). Mora se propone estudiar los modos de integración de estos "universos mínimos" dentro de la novela contemporánea. Y esta inscripción de una forma narrativa hiperbreve dentro del contexto de una obra mucho más extensa, la lleva a reflexionar acerca del concepto de "lo fragmentario", y a explorar la dicotomía "fragmento" vs. "totalidad". Para ilustrar esta interesante exploración, introduce una cita de Omar Calabrese:

> Los fragmentos del pasado comienzan a ser ellos el nuevo material de la hipotética paleta del artista. […] Solo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto, y solo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible. El fragmento se torna así en un material, por así decirlo, "desarqueologizado" […]". (194)

En este recorte hallamos varios elementos muy atractivos, cuya lectura, sin duda, suscita el interés tanto de un estudioso de la literatura como de un filósofo o un teórico del arte. Resulta verdaderamente sugestiva la idea de que el artista es una suerte de "arqueólogo" que recopila "fragmentos" que constituyen obras "enteras" del pasado, para "desarqueologizarlas" (esto es, para descontextualizarlas, hacerlas autónomas), y, de ese modo, emplear esos "fragmentos" como nuevos elementos que sirvan de base para composiciones posteriores. No se nos escapa el controvertido alcance de estas ideas, que puede ser puesto en relación con los fenómenos del plagio, la falsificación, la parodia o el pastiche. Algunos intelectuales, ven esto como algo inevitable en la era cultural en la que nos encontramos. Y, por tanto, lo aceptan. Pero otros críticos, como David Roas o Ana Calvo Revilla -entre otros-, conciben el fenómeno de la "fragmentariedad" como muy negativo. De hecho, esta última autora, en su sección, incorporó una cita de José María Merino, en la que este decía lo siguiente:

> […] El arrancar los fragmentos a textos completos, que nos permitiría extraer cientos de microrrelatos y frases chispeantes de las obras de Shakespeare o de Cervantes […] no dejaría de ser una manera poco literaria de hacer picadillo la literatura. (24)

Estas dos secuencias que acabamos de traer aquí (las citas de Calabrese y de Merino) nos muestran de forma muy elocuente el elevado grado de controversia sobre el que se asienta el tema de la "fragmentariedad" artística. El diálogo entre autores cuyas opiniones son contrapuestas con respecto a un determinado asunto nos parece (como diremos al final de esta reseña) uno de los mayores aciertos de la compilación.

Carmen de Mora, por su parte, sí defiende la "teoría del fragmento", y, por ello, se posiciona claramente a favor de estos usos artísticos y literarios. Después de esto, procede a analizar algunos recortes textuales tomados de la "novela fragmentaria" *Respiración artificial* (1980), escrita por el argentino Ricardo Piglia. Esta obra está compuesta a base de citas de otros textos y de "microrrelatos intercalados". Mora nos ofrece algunos de ellos, y nos explica cuáles son las técnicas empleadas por el autor para lograr el efecto deseado en el lector. Y, a continuación, hace lo mismo con *Nocturno de Chile* (1999), del escritor chileno Roberto Bolaño.

La conclusión que alcanza la autora de esta sección puede condensarse en las siguientes palabras: "La literatura no crea otra realidad, [sino que] ayuda a comprenderla y, en situaciones límite, a denunciarla por la vía metafórica o alegórica". (200). Y con la idea de que "la imaginación […] puede llegar a constituir una vía de escapa y […] un medio legítimo de resistencia frente a regímenes dictatoriales" (202).

Desde nuestro punto de vista, el de Carmen de Mora es un capítulo palpitante, cargado de un fuerte interés histórico-social (y, en definitiva, humano), además del literario.

El tercer capítulo del tercer bloque viene de la mano de Javier de Navascués, uno de los compiladores de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Este autor se adentra en el terreno de las relaciones que pueden darse entre el trabajo de creación literaria y el de la crítica. Para ello toma como punto de referencia a la argentina Rosalba Campra, quien, además de ser escritora de microrrelatos, ejerce la crítica literaria de manera profesional. En palabras de Navascués: "[Campra] desmiente […] el tópico de la cortante separación entre ambos mundos" (208).

A lo largo de las páginas que componen esta sección, nuestro autor va a exponer y comentar algunos ejemplos concretos de la producción hiperbreve de Campra, con el fin de perfilar una suerte de "arte poética" o "arte micro-cuentística" (si se nos permite el término) personal de la escritora, teniendo en cuenta las teorizaciones acerca de la minificción que ella misma ha realizado como crítica. Además de esto, en este penúltimo capítulo del volumen, Navascués aislará algunos fenómenos recurrentes en el microrrelato, tratando de delimitarlo genéricamente.

Nuestra valoración de este apartado es positiva, ya que el despliegue híbrido entre "teoría" y "práctica" que hace el autor en su análisis de la producción de Rosalba Campra no solamente nos incita a la lectura de su trabajo literario, sino que, además, se caracteriza por un estilo de escritura envolvente, muy bien estructurado, y de gran originalidad en su forma.

El cuarto capítulo del último bloque del libro está integrado por un ensayo de Francisca Noguerol Jiménez. En este texto, Noguerol nos conduce al universo minificcional de la escritora argentina Luisa Valenzuela, a través del análisis de *Juego de villanos* (2008). La autora de esta sección presenta un estudio profundo de dicha obra, después de brindarnos una introducción al asunto, en la que se vale de las declaraciones que Valenzuela ha hecho con respecto a ese trabajo concreto, y con respecto a su visión de la labor escritural, en general.

Noguerol destaca el hecho de que la mayor parte de los textos de Valenzuela nos ofrecen la posibilidad de vivir una experiencia lúdica, y, a partir de aquí, establece vínculos entre la actividad lúdica y el arte. Afirma que:

> […] El ser humano juega cuando es libre, […] lo hace sin aitia (causa) ni télos (fin), y sabe que con esta experiencia se libera de su cotidianidad, conceptos aplicables, del mismo modo, al ejercicio del arte. (226)

Más adelante, en distintos subapartados, Francisca Noguerol muestra las diferentes estrategias literarias (juegos fónicos; juegos semánticos; juegos morfológicos; juegos con idiolectos; juegos metaficcionales) de los que Luisa Valenzuela se sirve para generar un efecto de seducción, a la par que lúdico, en los lectores de sus relatos hiperbreves.

Nuestra valoración de este capítulo no podría ser más positiva. Pensamos que este brillante ensayo funciona como un perfecto colofón para *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. A lo largo de su sección, Noguerol expone el resultado de una investigación rigurosa. Y durante la descripción del desarrollo de ese proceso, establece pertinentes y estrechas conexiones entre el ámbito de la Filosofía y el de la Teoría Literaria. Concluimos afirmando que Francisca Noguerol vuelve sencillo lo complejo, sin desnudar su discurso, en ningún momento, de un fuerte componente artístico que palpita continuamente en el interior de su magistral densidad de expresión.

Aunque ya hemos ido manifestando nuestro juicio sobre todos y cada uno de los capítulos que conforman la obra colectiva en la que nos hemos centrado tras dar una breve descripción de los mismos, para finalizar esta reseña, vamos a incluir aquí dos breves apartados en los que

mostraremos nuestras opiniones y nuestra valoración general de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Primero nos detendremos en aspectos concretos, para pasar, acto seguido, a atender a cuestiones generales, presentadas en forma de esquema, que nos conducirán hacia nuestra conclusión final.

Aspectos concretos

En la página 24 (capítulo primero del primer bloque, a cargo de Ana Calvo Revilla) se incluye una cita de un fragmento de Pedro Aullón de Haro que se repite literalmente en la página 59 (sección tercera del mismo bloque, obra de David Roas). Este es uno de los escasísimos aspectos que podrían marcarse como *corregibles* dentro del libro: se incurre en una redundancia.

Es lógico que, cuando se trata de capítulos constituidos como ensayos independientes, algunos autores incidan especialmente en puntos del tema abordado en los que otros también hacen hincapié. Pero el hecho de aportar una información repetida literalmente –aunque sea de un aspecto tan concreto como al que nos referimos- podría haberse evitado fácilmente. Así como el diálogo establecido entre unos críticos y otros nos parece enriquecedor (las contradicciones en las consideraciones teóricas entre algunos de ellos forman parte del juego dialéctico, y constituyen una muestra de pluralidad y de la polifonía crítica), pensamos que este otro detalle de la redundancia puede repercutir de una forma no positiva sobre la concepción que el lector se hace acerca de la estructura global de la obra.

Conclusiones generales

-Cada capítulo de esta compilación a cargo de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués es "un todo" independiente, pero perfectamente engarzado en una totalidad de orden superior, constituida por el contexto que conforman los demás capítulos.

-La disposición de los capítulos que integran este libro colectivo va de lo general a lo particular. Los apartados más intensa y más específicamente teóricos se hallan al principio, mientras que los que responden al estudio de aspectos más delimitados, o al análisis de obras concretas, se localizan al final.

-Hallamos un apartado de nutrida carga bibliográfica al final de cada sección. Esto lo valoramos de un modo muy positivo, porque permite proyectar la lectura de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* más allá de sí misma, en distintos niveles. Y está en la mano del lector elegir hasta dónde quiere llegar en ese sentido.

-Como ya apuntábamos sucintamente en el subapartado anterior, una de las características más positivas de esta obra es que se trata de un trabajo polifónico y plural. Nos brinda visiones diferentes (a veces, incluso, enfrentadas) de un mismo asunto. Nos presenta determinados aspectos del tema principal desde distintos ángulos de visión, y esto siempre resulta enriquecedor. Así, el lector recibe una información lo más amplia posible de la realidad abordada, que le permite elegir y decidir con mayor conocimiento de causa.

-Otro de los rasgos más destacables del libro es que aporta una interesante cantidad de títulos de obras de creación del "género breve", y, por ello, nos inclinamos a pensar que esto puede resultar muy atractivo para el lector amateur; para un lector con voluntad de buscar información especializada que guíe su lectura.

-Pero el experto en la materia también encontrará alicientes que le motiven a la lectura de *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, a medida que se vaya adentrando en las páginas del libro (especialmente, en los capítulos que componen el último bloque, que son más específicos).

-Este trabajo proporciona, además, pautas teóricas que pueden resultar de gran utilidad a quien desee convertirse en creador de microrrelatos.

-Por otra parte, cabe destacar que nos hallamos ante un libro elaborado con un fuerte sentido didáctico, pero no por ello simplista. La obra está escrita con un lenguaje claro y sencillo, a la par que preciso. Cada autor, obviamente, tiene su estilo particular de escritura, pero todos coinciden en la claridad de expresión.

-En síntesis, podemos afirmar que *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* es un libro destinado tanto a un público especializado, como a lectores aficionados que, simplemente, se sientan atraídos por la materia, y tengan el deseo de aproximarse a ella con voluntad de aprender y de pasar un rato ameno. En líneas generales, se trata de una obra práctica y útil para el lector interesado.

Después de haber diseccionado Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano con "ojo crítico", haciendo un ejercicio de "crítica de la crítica", queremos concluir con una aportación, quizás, más personal e impresionista, y que –como "broche" metafórico que "cierra" un círculo textual- nos conduce, de nuevo, al principio de esta reseña. Y es que la lectura de minificciones, guiados por una selección significativa de algunos de los más destacables especialistas en la materia, permite que sintamos "menos odioso el mundo, más leve el instante".

Bibliografía

Arias Urrutia, Ángel (2012). "La larga marcha de la brevedad. Couto Castillo y los orígenes del microrrelato en México". Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 167-192.

Augé, Marc (1998). *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

Baudelaire, Charles (1857). *Las flores del mal.* Ed. y trad. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra Letras Universales, 2004.

Baudelaire, Charles (1860). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Ed. y trad. José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, 1986.

Baudrillard, Jean (1984). *Cultura y simulacro.* Barcelona: Kairós.

Bermúdez Valdebenito, Paulina (2008). «El microrrelato teatral o "miniteatro". Hacia una nueva categoría textual». *Letras de Chile*. <http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/ensayos/909-909> (7-10-2012).

Calabrese, Omar (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la Modernidad.* Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos-Alianza.

Calvo Revilla, Ana y Javier de Navascués (eds.) (2012). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Cuento en Red. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/> (12-10-2012).

Eco, Umberto (1979). *Obra abierta.* Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.

Eco, Umberto (1985). *Apocalípticos e integrados.* Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

Escandell Montiel, Daniel (2012). *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI.* Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, España.

Ekuóreo. Mini-cuento.es <http://mini-cuento.es.tl/La-red-habla-de-Eku%F3reo.htm> (12-10-2012).

Even-Zohar, Itamar (1990). "Polysystem Studies". *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication.* Vol. 11, 1. <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> pp. 9-85. (10-10-2012).

Gelz, Andreas (2010). "La microficción y lo novelesco". Comp. David Roas. *Poéticas del microrrelato.* Madrid: Arco/Libros, pp. 101-118.

Gibson, William (1984). *Neuromancer*. New York: Berkley Publishing Group. E-book.

Internacional Microcuentista. <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/> (12-10-2012).

Larrea, María Isabel (2004). "Estrategias lectoras en el microcuento". *Estudios Filológicos 39.* pp. 179-190.

Moyano, Manuel (2008). *El imperio de Chu.* Murcia: Tres fronteras.

Nieto García, María Dolores (2012). "Los microrrelatos de Ana María Matute". Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 153-163.

Noguerol Jiménez, Francisca (1996). "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final del milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI, 1-IV: pp. 50-66.

Roas, David (2010). "Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato". Comp. David Roas. *Poéticas del microrrelato.* Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.

Todorov, Tzvetan (1991). *Crítica de la crítica.* Trad. José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós.

Valadés, Edmundo (2012). "Fin". *La nave de los locos. Literatura y más… Blog de Fernando Valls.* <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/03/el-cuento-revista-de-edmundo-valades-y.html> (13-10-2012).

Esta misma reseña en la web
http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/resena-las-fronteras-del-microrrelato-teoria-y-critica-del-microrrelato-espanol-e-hispanoamericano-de-ana-calvo-revilla

Sobre los autores

Sobre los autores

María Jesús Bernal Martín. Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2010) por la Universidad de Salamanca. En esta misma institución, ha obtenido el título de Máster Oficial "La enseñanza del español como lengua extranjera" (2011), y ha defendido su Trabajo de Grado acerca de la cultura material del siglo XIX en el espacio literario español (2012). En la actualidad está realizando su Tesis Doctoral, siguiendo la estela de sus anteriores estudios.

Katherine Borthwick. Lingüista con una década de experiencia en la enseñanza de inglés a estudiantes internacionales coordina las actividades del centro de lenguas LLAS (*Centre for Languages, Linguistcs and Area Studies)*. Ha publicado artículos como "The Mechanisms and Impact of Encouraging Community Engagement in Teaching Repositories" (2011) y "Learning to share in the Language Box: a community approach to developing an open content repository for teachers and learners" (2009).

Juan Carlos Cruz Suárez. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Su área de especialización es la literatura española del Siglo de Oro, especialmente la producida en el período barroco. Dentro de este campo ha publicado varios artículos y ha participados en numerosos congresos, seminarios y simposios. Ha sido profesor visitante asociado en la Universidad de Aarhus (Dinamarca), institución en la que en la actualidad -además de impartir docencia- realiza un proyecto de investigación post-doctoral dentro del campo de los estudios de la memoria y la literatura española actual, específicamente la novela.

Carmen Fernández Galán. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es integrante del Sni. Autora de la edición crítica de *Syzigias y quadraturas lunares...* (Factoría-UAZ, 2010) y de *Obelisco para el ocaso de un príncipe* (UAZ, 2011). Como docente investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas, sus líneas de investigación son hermenéutica, filología y literatura del siglo XVIII.

Pedro García-Guirao. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia (España). Entre 2007-2010 ejerció como Profesor Colaborador en el Instituto Cervantes de Praga (República Checa), donde también llevó a cabo trabajos deinvestigación sobre Federica Montseny. En la actualidad disfruta de un puesto como Teaching Assistant in Spanish en la School of Humanities de University of Southampton (Inglaterra) donde combina las clases con sus estudios de doctorado en torno al exilio del ministro anarquista Juan López Sánchez. Ha publicado en revistas como *Historia Actual Online* y en la *International Encyclopedia of Revolution and Protest 1500-Present* (Blackwell/ Oxford). También es miembro del grupo Anarchist Studies Network.

Maddalena Ghezzi. Licenciada en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Bergamo (2007) y en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca (2010), en la que cursó también el Máster oficial "La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera" (2009). Actualmente es becaria de investigación en el marco del "Doctorado en Lengua española: investigación y enseñanza". Sus líneas de estudio se centran en la fraseología, la sociolingüística y la lingüística aplicada. También trabaja como creadora de materiales de ELE en el proyecto del Campus de Excelencia Internacional Studii Salamantini de la Universidad de Salamanca.

James Hicks. Licenciado por la State Michigan, obtuvo el título de doctor en 1992 en la University of Pennsylvania. Es director del programa de licenciatura en Literatura Comparada de la University of Massachusetts. Sus investigaciones incluyen estudios culturales y la representación de la guerra, así como la narrativa modernista y la teoría literaria. Es el editor de la revista *Massachusetts Review* y publicará en 2013 el libro *Lessons from Sarajevo: A War Stories Primer* en la editorial de esa misma universidad.

Ioana Juncan. Doctoranda en el programa "Theatre and Performance Studies" de Brown University, donde prepara también un Máster en Filosofía. Sus publicaciones recientes incluyen "Performing the Accident: Through Richard Maxwell's Ode to the Man who Kneels" (Liminalities: *A Journal of Performance Studies*), "Losing the Temper of Reason: Self-reflections out of Time" (*Parallax*) y "An Experience of Thought: Measure for Endurance" (*Transmediale Resource Berlin & Aarhus University)*. Investiga la intersección entre el teatro y la interpretación, la filosofía y los medios. Es cofundadora y directora artística del *Listening LabOratory* de Brown.

Gonzalo Lizardo Méndez. Es narrador e investigador literario. Doctor en Letras por la Universidad de Guadalajara y docente investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Fue becario del Fonca, así como del Snca. Ha publicado ensayos como *Polifoni(a)tonal* (UAZ, 1998) y novelas como *Jaque perpetuo* (Era/Cnca, 2005) o *Invocación de Eloísa* (Era/UNAM, 2011).

Álvaro Llosa Sanz. Doctorado por la University of California - Davis, está centrado en la actualidad en el estudio de la representación de la fantasía y la magia en las obras de ficción hispánicas, tanto en España como en América. Asimismo, ha explorado el modo en el que las tecnologías digitales influyen en el entendimiento de la lectura y en la publicación de textos. Su investigación ha incluido publicaciones en diversas revistas académicas de alto nivel europeas y estadounidenses, como *Hispanic Review*, *Cervantes, Quaterly Review, Revista Iberoamericana* o *Revista de Literatura*.

José Martínez Rubio. Licenciado en Filología Hispánica por la Universitat de València. Máster en estudios hispánicos: investigación y aplicaciones (UV). Diploma en Teoría Literaria y Crítica Cultural (UV) Actualmente, realiza su tesis de doctorado en el campo de la narrativa contemporánea, estudiando las novelas de investigación que combinan temas de la memoria, del periodismo, de la política y de la historia, entre los siglos XX y XXI, abarcando el ámbito hispánico, europeo y latinoamericano. Colabora como investigador en el proyecto ARTELOPE de Teatro de los Siglos de Oro (TC/12 - CONSOLIDER). Colabora como crítico en el suplemento cultural *Posdata*, del periódico *Levante*. Ha publicado y editado, en colaboración con Manoj Aryal, la novela *Memoria de España*, de Lain Singh Bangdel Desde 2010 es director de la revista de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica *Cuadernos de Aleph*.

Genaro Pulido Tirado. Especialista en Teoría de la Literatura, Literatura Comparada y Estudios culturales. Ha publicado 18 libros como autora y editora y un centenar de artículos. Entre su publicaciones se cuentan el vol. colectivo de 2003 *Estudios culturales*, donde estudia su trayectoria desde el nacimiento en Gran Bretaña en los años sesenta hasta el año 2000. Entre sus artículos, ha dedicado más de 10 al tema de la literatura y nuevas tecnologías. Es investigadora Principal del Grupo de Investigación "Estudios Literario e Interculturales".

Alberto Santamaría. Profesor de Análisis del discurso artístico y literario y Arte Contemporáneo en la Universidad de Salamanca. Es autor de libros de poesía como *El orden del*

mundo (Renacimiento, 2003) y *Pequeños círculos* (DVD ediciones, 2009). Ha publicado los ensayos *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (Universidad de Salamanca, 2005) y *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (Pre-Textos, 2008). Ha realizado la antología *El hombre que comía diez espárragos* (El olivo azul, 2010), con los textos de viajes de Leandro Fernández de Moratín.

Carlos Santos Carretero. Licenciado en Filología Hebrea y Árabe por la Universidad de Salamanca, está realizando su estudios de posgrado dentro del programa de doctorado de la misma universidad en torno a la literatura apócrifa hebrea. Trabaja como traductor de árabe, hebreo, inglés y español y como redactor en publicaciones electrónicas de ocio y tecnología, como Tallon4 y Ociomedia.

Rosanne Caroline Tertoolen. Licenciada de Filología Hispánica (2009) y en Translation Studies (2010) en la Universid de Utrecht (Países Bajos), realizó su tesina de máster sobre la traducción automática enfocando a los problemas acerca de la ambigüedad. Actualmente trabaja como profesora en una escuela primaria.

Alfonso Vázquez Atochero. Licenciado en Antropología y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Extremadura y Máster en Dirección estratégica y Gestión de la Innovación por el Instituto Universitario de Postgrado. Pertenece a la Unidad Experimental de Antropología Oncológica de la Uex y a la Fundación Centro de Estudios para la Nueva Civilización. Es autor de una decena de libros centrados sobre todo en las nuevas tecnologías y la comunicaión en red y ha publicado numeroso artículos en revistas. Dirige el proyecto Ciberantropología.org y colabora con Comunicación Extendida.

Este mismo texto en la web
http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/sobre-los-autores

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

http://revistacaracteres.net

Noviembre de 2012. Volumen 1, número 2

http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres

http://revistacaracteres.net/campoconceptual/

Blogs

http://revistacaracteres.net/blogs/

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

http://www.facebook.com/RevistaCaracteres