EL MICRORRELATO, GÉNERO DIDÁCTICO

Ángeles Encinar
Saint Louis University, Madrid

La brevedad narrativa no es nueva, aunque se destaque frecuentemente como una tendencia del siglo XXI, como si fuera una invención de la época actual. No olvidemos que el microrrelato guarda relación con las parábolas, proverbios y alegorías bíblicos, con los textos sánscritos e hindúes, con la filosofía china, con los cuentos árabes, con los haikús y tankas japoneses, con las fábulas griegas, con los epigramas latinos o con los *exempla* medievales, entre otros. Por otro lado, ya en las primeras décadas del siglo XX nuestro insigne Nobel, Juan Ramón Jiménez, señalaba: «¡Oh, una frase corta espiritual única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar sino evocar» (1990: 82). Y en otro momento lo resumió con el siguiente aforismo: «Lo más posible; es decir, lo menos posible» (1990: 375). También lo sintetizó de modo excepcional el crítico A. Salazar, en una de sus llamadas «Tarjetas», al concluir con la siguiente imagen: «En una chispa existe potencia para hacer arder un mundo. ¡Tener esa fuerza!» (1920: 5). El anhelo por lo breve lo han demostrado en el pasado siglo autores españoles destacados: Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, Max Aub, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Antonio Fernández Molina, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan José Millás, Julia Otxoa, Cristina Grande e Hipólito G. Navarro, entre muchos otros; también numerosos escritores hispanoamericanos.

Son profusas las contribuciones de autores y críticos al estudio del microrrelato. J. Barth, que comparte esa doble condición, destacaba la estética del minimalismo y lo consideraba «el principio que subyace al fenómeno más notorio de la actual escena literaria: el nuevo florecimiento del relato breve» (2010: 45-46), porque se trata de eliminar lo innecesario para descubrir lo esencial. El impulso minimalista se transmite de modos diversos: a través de la forma y escala; del estilo, mediante una sintaxis y un léxico despojados; y del material, con trama, acción y personajes mínimos (2010: 48-49). Los relatos ultracortos

asumen todos estos principios. Sitúa el punto de partida de esta tendencia en la experiencia de que el lenguaje se ha vuelto «excesivo, recargado, lujoso, falso, corrompido» (2010: 53), y lo ilustra al calificarlo de reacción puritana al catolicismo barroco. Se sirve de una imagen de Kandinski al afirmar que buscaba «no la cáscara, sino el fruto» (2010: 54).

Hablemos ahora de este subgénero del cuento como género didáctico. Afirma Beltrán Almería que «el didactismo consiste en la creación de una conciencia, de un *ethos* y despliega el mundo interior» (2017: 217). Resaltamos la definición de *ethos* según el diccionario de la RAE: «Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad». Resulta muy ilustrativa la descripción en relación con el microrrelato. Hay numerosas minificciones que remiten a la conducta de una sociedad concreta y de sus individuos, que permiten la concienciación de los lectores sobre sucesos actuales o del pasado relativos a una colectividad. Tomemos como ejemplo la antología *Juego de villanos* (2008) de Luisa Valenzuela, donde sobresale la denuncia política («Los mejor calzados»), el compromiso social («Viñetas de la gran ciudad»), o feminista («La cosa»), una visión existencialista («Kafkiana») o la innovación lingüística y los juegos significantes («*Sursum corda*»).

La intención didáctica de la fábula, término sinónimo de «cuento», proviene de la tradición narrativa, especialmente a partir de la Edad Media, y adopta con frecuencia la senda joco-seria (bifurcación señalada por Beltrán Almería) en los relatos hiperbreves. Analicemos, en primer lugar, el microrrelato «La carta» de Luis Mateo Díez:

> Todas las mañanas llego a la oficina, me siento, enciendo la lámpara, abro el portafolio y, antes de comenzar la tarea diaria, escribo una línea en la larga carta donde, desde hace catorce años, explico minuciosamente las razones de mi suicidio (2001: 148).

El final sorpresivo establece el humor textual. La voz narradora enumera actuaciones rutinarias, susceptibles de asociar a cualquier oficinista, cuyo recuento carece de asombro, pero sí sobrecoge la confesión final. El lector es consciente en ese mismo momento de que esa decisión aplazada durante tantos años no tiene visos de realización. Los supuestos motivos no se consideran tan graves, al menos hasta ese instante, para llevar a cabo la dramática acción. La irresolución del narrador es obvia, teniendo en cuenta la referencia temporal de catorce años, y la confrontación con su falsa decisión produce humor. La serie-

dad de un suicidio se diluye por el efecto jocoso del comportamiento habitual de ese individuo. Busca excusas, no justificaciones, se puede concluir.

Este microrrelato de perfecta factura indujo, sin embargo, al autor a la escritura de un cuento. Comenta Díez que este «le sustrae el asunto» a aquel y declara, en el apéndice de la edición de *Los males menores* en la editorial Austral, que es la única vez que le ha sucedido. Las cuatro líneas y media del microrrelato se convierten en las ocho páginas del cuento. Define en este anexo con precisión el subgénero ultrabreve: «Es un límite en las posibilidades narrativas, que gana su sentido dando mucho en poco, llegando a lo más con lo menos. Obviamente tan exagerado reto solo puede librarse con exactitud, intensidad y *sugerencia*» (2001: 176). Admite el escritor la consideración de fábula —con plena voluntad de didactismo— del microrrelato. La ejemplaridad del texto suscitaría la idea «de que se escribe para no morir» (2001: 177).

Subrayamos la palabra «sugerencia» en la definición de Díez. Es un término asociado con recurrencia al microrrelato, pues su brevedad inherente implica que sea el lector quien busque significación y diversifique las posibilidades de sentido. «La carta» es un texto universal: la carencia de toda referencia espacial y su indeterminación temporal permite asociar la experiencia del falso suicida a cualquier sociedad y momento. En la senda del didactismo, este microrrelato plantea un cuestionamiento identitario a varios niveles, entre los que sobresale el moral y el ideológico. Frente a la pregunta «¿quién soy yo?» —el objeto principal del didactismo (Beltrán Almería, 2017: 218)—, formulada desde un ámbito didáctico, el narrador en primera persona debe admitir su pusilanimidad e indecisión.

El cuento «Últimas voluntades» insiste en el mismo pensamiento y mantiene los componentes esenciales de la minificción. El suicidio aparece en el inicio pero lógicamente, la mayor extensión permite un desarrollo narrativo más amplio. Señalamos diferencias notables: la carta es sustituida por varios cuadernos escritos a lo largo de seis años; la perspectiva narrativa está en tercera persona, focalizada en el protagonista; se especifica el espacio, Ordial, una de las misteriosas Ciudades de Sombra del autor, y por sus locales, sus calles y plazas deambulan varios personajes; por último, un hecho fundamental: aparece un antagonista, su amigo Ripo Nistal, que sí se suicidará, incluso el protagonista será testigo de la acción y razonará que «Aquella decisión tan clara y tajante, llevada a cabo de manera tan congruente y rápida, le había llenado de envidia y vergüenza» (2001: 184).

Sobresalen en el cuento dos motivos recurrentes: los cuadernos y los lugares transitados. Los cuadernos son el testimonio de su conducta irresoluta.

Guardados en el cajón derecho de su escritorio, son prueba de su íntimo deseo de supervivencia, como lo demuestra el hecho de que apenas acabado el último se disponga a comprar otro en la papelería por él frecuentada. Busca siempre la misma marca y modelo, a la manera de un talismán que le previene de su eventual proceder. La compra del nuevo cuaderno supone un ritual de carácter «depresivo y esperanzador», asegura el narrador, reflexión paradójica que abunda en el tono jocoso apuntado. Por otro lado, los espacios introducidos en el cuento, como la sede de Seguros Miranda (lugar de trabajo del protagonista), la Papelería Lami, el restaurante Henares, el Banco Cervera y la Pensión Coral, remiten a la cotidianidad y la rutina del protagonista, donde aparece instalado sin visos de una ruptura trágica.

La transformación del microrrelato en cuento propicia, de modo ejemplar, la caracterización de los géneros literarios y, además, ilustra el didactismo efectivo de la narrativa breve. Este cuento de estructura eficaz, que condensa tiempo y espacio de tal modo que lleva al lector a la «apertura cortazariana» (Cortázar, 1971), imbuida de inteligencia y sensibilidad más allá de la anécdota, interpela a la vez sobre la identidad de ese individuo y, en definitiva, del ser humano. En este sentido instructivo, citamos otro relato de Luis Mateo Díez, «Los avisos», de *Celama (un recuento)*, donde la vieja Zarza indica que los cuentos del mundo enseñan a pensar y apunta «En el Páramo hubo niños que lo único que pudieron saber, en los cuentos lo aprendieron» (2022: 79). Y más adelante, ilustrando la vinculación del didactismo con el bien, aclara a su nieto temeroso por los personajes de la historia: «Señal de que no te enteras, porque el cuento es precisamente para dormir bien siendo bueno, caritativo y justo» (2022: 79). La imaginación popular tiene, sin duda, un fondo didáctico, anclado en los modelos arquetípicos.

Completa la didáctica de los géneros el hecho de que este cuento se haya convertido, asimismo, en novela corta todavía inédita. El doble efecto de intensidad y expansión, rasgo predominante de la *nouvelle* señalado por G. Good, guía la nueva versión de la historia. Asistimos a un recuento minucioso de sentimientos e impresiones y, por otro lado, se expone una variedad de motivaciones que combinan juegos con los personajes —se ha incrementado el número— y estrategias narrativas diversas. La incitación al reto y la ambición que supone la novela corta, según Luis Mateo Díez, se verifica, al igual que el principio de «que la idea narrativa se explaye en la espiral que va envolviendo el interior» (2010: 70-71). Hay varios suicidas en esta nueva versión —compañeros de oficina y huéspedes de la misma pensión que el protagonista, Lamo Cima, dotado ahora de nombre y apellido— y se multiplican causas y efectos. La novela

insiste en la afirmación de que se escribe para no morir y persevera en señalar el carácter pusilánime del personaje frente a los suicidas reales. Apuntemos, solo de paso, que existe el proyecto de transformación de esta en una novela gráfica.

José María Merino domina la práctica y la teoría del minicuento. Enfocamos algunos de sus «Minisoutos patafísicos», incluidos en sus *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Consideremos, a propósito, el primer capítulo de *El pensamiento salvaje* (1962), de Lévi-Strauss, donde afirma que «[…] el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, […] confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento» (1997: 43). El profesor Souto, *alter ego* de Merino, propone irónicamente algunas intuiciones en «Lógica originaria». Si la evolución del automóvil ha pasado por diferentes etapas desde las ideas iniciales de la mecánica clásica, de Isaac Newton y del ingeniero alemán Karl Benz, hasta llegar a los nuevos modelos basados en el Diseño Inteligente, desde donde todo hubiera debido arrancar, parece lógico inferir, a su juicio, que una causa inteligente fuera el origen de los humanos. En consecuencia, el hombre debería ser mejor. Este pensamiento choca con la violencia, el predominio de la tiranía y los fanatismos actuales. Así se expone con crudeza en «Augurio», cuyo tiempo referencial es abril de 2004, aunque la realidad adversa (las desgracias y los acontecimientos trágicos en todo el mundo) parezca estar anclada en el pasado. Los presagios, tan arraigados en la narrativa mágica, fuera del tiempo histórico, superan al conocimiento científico y evidencian el fracaso del progreso desde la perspectiva de un mundo mejor.

Los mitos construían relatos imaginarios para explicar la cosmogonía y la condición humana al igual que las religiones que se han erigido en fundamento de la historia universal, como han analizado los principales filósofos y antropólogos. Los líderes religiosos, representantes de las diferentes deidades en la tierra, continúan alentando el sufrimiento humano, se sugiere en el minicuento «Parábola de los hombres de Dios». Los sacrificios impuestos en las culturas primigenias, las ofrendas de órganos, prácticas religiosas y rituales que imploraban protección y cumplían con los supuestos requerimientos de las distintas divinidades, se asemejan a las lapidaciones todavía en vigor en algunos países o al uso de nuevos materiales (balas y bombas) empleados en guerras, conductas justificadas en nombre de creencias y del fervor religioso. El narrador reflexivo cuestiona los razonamientos afines a esta violencia. Es injusto e innecesario el dolor provocado entre los seres humanos. El término «parábola» del título subraya la paradoja de la pretendida enseñanza moral que deberían transmitir los representantes de una determinada fe. Estos microrrelatos apelan a una

concienciación ética que favorece cuestionamientos cognitivos. Su vinculación fomenta un debate sobre el progreso, que no ha logrado la erradicación de antiguas creencias y de comportamientos irracionales en aras de una mayor interacción entre individuos.

Lo fantástico es una tendencia sobresaliente en la obra meriniana. «El hotel de los errantes» reproduce la conocida leyenda de un individuo que deambula sin parar por un mismo paraje hasta encontrar un sustituto que lo libere del hechizo. «Extravíos nocturnos» es un cuento algo anterior, de *La trama oculta*, que evocaba la leyenda. En él, la acción transcurre en una ciudad checoslovaca y el protagonista, asistente a un congreso universitario sobre *Sueño, imaginación y literatura*, durante un paseo por la ciudad es víctima del maleficio provocado por la «piedra errante», una leyenda local. Se nos recuerdan entonces otras españolas: la de la Santa Compaña y la de la Huéspeda de Ánima, leonesa. El relato tiene un carácter metaficcional, sobre todo al final, cuando el narrador asegura la escritura de su experiencia como posible advertencia para futuros viajeros. El minisouto retoma el motivo con interesantes variaciones. El espacio del prodigio es interior, el hotel donde se aloja el narrador, aunque también se relate en primera persona y el personaje participe en un congreso. En esta ocasión, sin embargo, la extraña anécdota comienza desde el primer párrafo: el encuentro constante con otro huésped de aspecto descuidado en el ascensor. Enseguida somos conscientes del hecho insólito: el personaje no interacciona con sus colegas porque se ha convertido en un ser invisible. Es este un tema recurrente en la obra meriniana. Recordemos el magistral cuento «Imposibilidad de la memoria», en *El viajero perdido* (1990). La invisibilidad llevaba entonces a una profunda reflexión sobre la pérdida de la identidad y de los valores en la sociedad contemporánea. Esta sería la intención autorial, además de proporcionar una versión renovada de la leyenda; ahora se trata de un espacio globalizado, los hoteles, y los individuos errantes se multiplican, no habiendo posibilidad de sustitución. Andamos desorientados y confusos en nuestro mundo donde predomina el individualismo, raíz de la falta de interacción social, propondría el texto. La minificción intensifica su efecto desde la concisión.

Es frecuente que Pilar Adón intercale algunos microrrelatos en sus libros de cuentos. Lo hace en *La vida sumergida*, compuesto por trece historias de muy diversas formas, planteamientos y extensión —contrasta la brevedad de «La nube» y «Las jaulas» (microrrelatos) con otras, por ejemplo, «Un mundo muy pequeño», próxima a la novela corta—. Estas ficciones reiteran microcosmos donde sobresalen relaciones conflictivas entre los protagonistas en un ambiente opresivo por el poder y la dependencia establecidos. No obstante, el tono de

cada narración conforma un mundo propio al que se accede sin certeza de lo que ocurre, pues predomina la elipsis; la complicidad del lector es necesaria para obtener interpretaciones plausibles, basadas en las sugerencias y las atmósferas creadas.

El concepto de *ethos* organiza el título «Las jaulas». La superación de los lazos afectivos fundamenta el experimento al que semanalmente se someten Darío y su pareja. Cada viernes, ambos simulan una despedida sin dramatismo en una estación de tren con el fin de prepararse ante la eventualidad de una separación definitiva. Esta práctica absurda, una prueba molesta y prolongada, polemiza sobre la reclusión provocada por las relaciones mal entendidas. El simbolismo del título confirma la tesis implícita. La intensidad del microrrelato agudiza el contraste entre las dos personas: ella con ansia de viajar y entusiasmada con la opción de una «existencia nómada»; él, por el contrario, con el propósito de confinarse entre sus libros sobre el arte antiguo. La dualidad, mecanismo básico de las minificciones, enfatiza la disparidad afectiva de estos individuos, además de confrontar, a primera vista, las experiencias de libertad y dependencia.

La supervivencia en un mundo ajeno, consecuencia de una catástrofe global, fundamenta «La nube». Una niña «poshumana», de seis años, es el objeto de observación en un entorno extraño enmarcado por la insólita circunstancia. El individualismo predomina y los niños supervivientes son los únicos que cuidan del conocimiento, encerrados cada uno de ellos en su propia nube y en una condición de lucidez inmensa, asombrosa a su edad. Quizá solo desde la inocencia se propicia ese logro.

No es Manuel Longares ni escritor complaciente con modas literarias y exigencias editoriales, ni autor prolífico. Su obra sí demuestra con cada nueva entrega un compromiso con la literatura y así se comprueba en *La escala social* (2022). En el preámbulo que precede a los textos, expone bajo el título «Formato» la composición del libro: sesenta narraciones, organizadas en cinco capítulos y ninguna sobrepasa las doscientas palabras (máximo de veinte líneas). La prevalencia de este requisito impone la idea y la estructura de las fábulas y, aún más, el carácter experimental del conjunto, porque el cuento es campo abonado para ello y la minificción, a juicio de Longares, concede mayor libertad y capricho.

Situaciones insólitas o sucesos inquietantes predominan en estos minicuentos donde sobresalen el humor, la parodia, lo esperpéntico, el contraste entre lo culto y lo popular y el lenguaje dislocado. Son, por tanto, una perfecta representación de la literatura del autor. La sugerencia, la intensidad y la concisión, rasgos diferenciadores del microrrelato, dominan todas las ficciones que se sus-

tentan en su mayoría en tres mecanismos básicos, señalados por el escritor y teórico argentino R. Brasca: las dualidades, la referencialidad y los juegos del lenguaje.

La dualidad vida-muerte inaugura el volumen y lo clausura. «Sepulcro» establece una reflexión audaz sobre la muerte. El yo narrador, propietario casi centenario de la tumba, visita y descansa en el fúnebre lugar, en buena convivencia con otros difuntos con quienes incluso se mimetiza y, según confiesa con descaro, se siente en la gloria. Esta irónica visión se complementa en la estructura circular del libro con el último relato, «Historias», donde la voz narrativa visita la sepultura de la persona amada y le transfiere «[…] los proyectos de vida en la muerte que desearías contarme cuando tu tumba nos acogiese» (2022: 88). La yuxtaposición de contrarios y la reprobación del hecho de seguir vivo indagan en la experiencia de la mortalidad. La concienciación de la existencia humana o de otras formas posibles de vida son el *leitmotiv* de ambas minificciones, expuesto desde una perspectiva lúdica y humorística.

Conclusión

El microrrelato resulta, a nuestro juicio, un género idóneo para la trasmisión de contenidos tanto ideológicos como estéticos. Su rasgo definitorio, la extrema brevedad, posibilita una enunciación sucinta que impacta en el receptor de la historia. La autonomía de lo narrado provoca mayor concentración, una búsqueda de referencias comunes al conjunto de lectores a quienes se dirige y a los que exige un grado de complicidad. El lector cómplice se siente interpelado en estas minificciones y debe discurrir sobre las alternativas sugeridas; hay un compromiso ineludible entre los partícipes en el acto creativo (escritor-lector), cuyo entendimiento supone la plena realización del texto.

Referencias bibliográficas

Adón, Pilar, *La vida sumergida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Barth, John, «Unas pocas palabras sobre el minimalismo», *Poéticas del microrrelato*, comp. David Roas, Madrid: Arco Libros, pp. 45-55, 2010.

Beltrán Almería, Luis, *GENVS. La imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*, Barcelona: Calambur, 2017.

Brasca, Raúl, «Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento», *El cuento en red*, 1, pp. 3-10, 2000. https://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251

Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 255, pp. 403-416, 1971. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6

Díez, Luis Mateo, *Celama (Un recuento)*, ed. Ángeles Encinar, Madrid: Alfaguara, 2022.

—, *Orillas de la ficción*, Badajoz: Los libros del oeste, 2010.

—, *Los males menores*, ed. Fernando Valls, Barcelona: Austral, 2001.

Good, Graham, «Notes on the Novella», *Novel: A Forum of Fiction* 10(3), pp. 197-211, 1977. https://doi.org/10.2307/1345448

Jiménez, Juan Ramón, *Ideolojía (1897-1957). Metamórfosis IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona: Anthropos, 1990.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Bogotá: FCE, 1997.

Longares, Manuel, *La escala social*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

Merino, José María, *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, ed. Ángeles Encinar, Madrid: Páginas de Espuma, 2017.

—, *La trama oculta. Cuentos de los dos lados con una silva mínima*, Madrid: Páginas de Espuma, 2014.

—, *El viajero perdido*, Madrid: Alfaguara, 1990.

Salazar, Adolfo, «Tarjetas», *Grecia*, 45, p. 5, 1920.

Valenzuela, Luisa, *Juego de villanos*, Barcelona, Thule, 2013.