

AP ● ○ LC
Associação Portuguesa de Literatura Comparada

REVISTA
DEDALUS

CEL
Centro de Estudos em Língua

U FLUL
LISBOA LETRAS LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

LUSÍADAS
CENTRO INTERUNIVERSITÁRIO DE ESTUDOS CAMONIANOS

CECH
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CEC
Centro de Estudos Clássicos

COMPARATISTAS
CENTRO DE ESTUDOS

CEAL
University of Lisbon Centre for English Studies
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

Pensar o Comparatismo

Marina da Costa Castanho
Rafael Esteves Martins
Maria Heloísa Martins Dias
João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva
Rui Miguel Duarte
Sharon Lubkemann Allen
Elisabete Cação
Maria Eduarda Borges dos Santos
Regina Célia dos Santos Alves
Flávia Gíulia Andriolo Pinati
Miguel Filipe Mochila
Maurício Cesar Menon
Lisa Carvalho Vasconcellos
Milena Mulatti Magri
Cátia I. N. Berlini de Andrade
Sonia Miceli
Fátima Mendonça
Joseana Paganine
Daniela Aparecida da Costa
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Maria João Simões
Igor Gonçalo Furão
Vanderléia da Silva Oliveira
Aristóteles de Almeida Lacerda Neto
Xaquín Núñez Sabaris
Milena Guerson
Luís Carlos Pimenta Gonçalves
José Domingues de Almeida
Margarita Alfaro Amieiro
Jacopo Masi
Anabela Mendes
Fernanda Mota Alves
Susana Correia
José Pedro Serra

ESTUDOS

Qingben LI
Maria de Jesus Crespo Candeias Velez Relvas
Carlos F. Clamote Carreto
Maria Luísa Franco de Oliveira Falcão
Maria Emília Ponseca

RECENSÃO

Ana Filipa Prata



17-18
2013-2014
VOL. II

DEDALUS



REVISTA PORTUGUESA
DE LITERATURA COMPARADA

N.º 17-18 · 2013-2014

VOL. II

17
18
DEDALUS

AP ● ○ LC
Associação Portuguesa de Literatura Comparada



EDIÇÕES
COSMOS

atividade. As suas ações, reforçadas pelas suas feições e paramentos, colidem com a realidade, resultando em situações tragicômicas. Entretanto, corajosamente enfrentam os obstáculos criados, pois a ideia fixa funciona como uma blindagem, possibilitando, assim, que continuem, mesmo que inocuamente e a despeito da perseguição dos inimigos (“encantados” ou “sólidos”), lutando para efetivar os seus projetos. A loucura, que tem como inspiração, quer seja elementos do passado e/ou do futuro, faz com que eles recriem o seu mundo, no mais puro “deslumbramento demoníaco”⁴⁴.

⁴⁴ Georg Lukács, p. 100.

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho

El microrrelato en José María Merino: estrategias narrativas de lo mínimo

Mas la historia que estoy pergeñando quiere decantarse hacia la brevedad, y ya señalé que en la narrativa corta alargar significa debilitar. A mi juicio, otro principio de la narrativa, con el de movimiento al que aludí antes, tendría que ser el de economía.¹

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española “Ficción de verdad”, clave de bóveda de su reflexión teórica acerca de la ficción narrativa, José María Merino expresa su predilección por los relatos breves, aquellos que convergen hacia la condensación narrativa y aplican el principio de economía, despojando todo lo superfluo de la ficción literaria. Resulta, además, esta preferencia cuentística, coherente con la herencia recibida de la tradición oral que, en palabras del autor en el referido discurso, ha resultado la fuente indispensable de las historias y ficciones que orientarán su trayectoria como escritor.

Un rápido repaso a su producción literaria revela una amplia correspondencia con sus observaciones como crítico, de modo que son varios los libros dedicados a la narrativa breve, sean cuentos o microrrelatos en el conjunto de su ficción. Será, precisamente, acerca de esta última modalidad de narrativa breve, sobre la que se centrarán estas páginas, por ser una forma literaria que ha concitado una importante atención crítica, merced al boom editorial surgido en los últimos años. El propio Merino no sólo se ha ocupado de ella en la vertiente creativa

¹ José María Merino, *Ficción de verdad: discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública / por José María Merino; y contestación de Luis Mateo Díez* (Madrid: Real Academia Española, 2009), p. 29.

sino también teórica, resultando, además, un agente importante en el proceso de afirmación y canonización, en el campo literario español, de esta forma literaria, y de la narrativa breve en general.

En efecto, el escritor leonés no solo resulta una de las voces más significadas de la narrativa breve en el panorama actual, sino que a menudo su centralidad en el sistema literario ha ejercido como figura de legitimación en los procesos de reivindicación del cuento y el microrrelato. Él mismo, a partir de su reflexión teórica —ensayos, artículos o entrevistas— se ha preocupado por definir la narrativa breve, y como antólogo, vindicar el cuento y situarlo como vector esencial de la amplia tradición literaria hispánica. Así se pronunciaba en el prólogo a su *Cien años de cuentos (1898-1998)*, reclamando el lugar adecuado de este género en un contexto en el que la novela absorbe toda la atención crítica y lectora:

Yo añadiría que ni el cuento ni el cine toleran la dispersión y el vagabundeo narrativo a que la novela suele ser tan aficionada. El cuento exige concentración de esfuerzos, en un marco muy determinado por esas variables que son el espacio y el tiempo. En la capacidad para sugerir un mundo completo desde la austeridad de medios y la síntesis expresiva está, precisamente, su gracia y su misterio. En el cuento, el *hecho narrativo* debe producirse con la mayor intensidad, en la menor extensión posible.²

El momento elegido para la publicación —la efeméride del 98— y el lapso temporal acotado para la antología revelan dos circunstancias reflejadas en la reflexión teórica acerca de la narrativa breve: la literatura de finales del XX como un momento que resultará propicio para el auge y consolidación de esta modalidad literaria y la literatura modernista como referente simbólico del cuento y, por añadidura, del microrrelato. Como he señalado en trabajos anteriores³, en los años finales del pasado siglo se produce un repunte del interés por las narrativas breves, que se

² José María Merino (ed.), *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano* (Madrid: Santillana, 1998), p. 16.

³ Xaquín Núñez Sabarís, “Resistencia y canonización en el microrrelato: de la teoría y crítica a las antologías especializadas” (*Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 2013), pp. 143-164.

consolida de forma muy evidente en la primera década del XXI.⁴ Sobre todo si nos centramos en el microrrelato que pasa de ser una modalidad anecdótica o de producción dispersa a constituir un fenómeno editorial y crítico de sumo interés en lo que llevamos de siglo. Pero también el cuento, con renovados repertorios y actualizaciones temáticas acompaña el éxito de este renacido interés por la literatura breve. Si Merino aprovechaba el centenario del 98 para poner de relieve un género renovado que había sido ampliamente cultivado por los escritores modernistas, Andrés Newman en 2002 publica su ya célebre *Pequeñas resistencias. Antología del cuento español*, a la que seguirán otros cuatro números, para mostrar las aportaciones de los escritores hispánicos contemporáneos. En su manifiesto “La rebeldía breve”, prelude y reivindicación de la selección efectuada, señala el interés del cuento y reclama un lugar sistémico que la omnipresencia novelística dificulta:

Las novelas —aunque no todas— venden más; los cuentos —aunque con excepciones— venden menos. ¿Son acaso por eso mejores las novelas? ¿Es justo seguir presentando como argumento literario lo que es una simple jerarquía comercial? Muchos de los abajo firmantes no sólo no nos oponemos a las novelas, sino que además las hemos escrito y publicado. Y a pesar de eso, o quizá por eso mismo, quisiéramos expresar nuestra perplejidad ante ese arraigado fenómeno que podría denominarse *la oficialización de la —supuesta— inferioridad del cuento*. Una cosa es que todos estemos más o menos sujetos a las leyes del mercado, y otra bien distinta es confundir el valor con las ventas, los méritos con los numeritos, el cuento con el cuánto (“La rebeldía breve”)⁵

Los propósitos del antólogo son secundados por el autor del prólogo, que no es otro que José María Merino. En sus palabras asume

⁴ Para Francisca Noguerol el “establecimiento del “canon” del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna”. (Francisca Noguerol, “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final del milenio”, David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), p. 78).

⁵ Andrés Neuman (ed.), *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (Madrid: Páginas de Espuma, 2010 [2002]), p. 7.

la rebeldía cuentística que dice no suscribir únicamente por una cuestión generacional, pero que suscribe de forma incondicional:

Pero la mayoría de los lectores no comunes, esos lectores de cuentos, y de novela, y de poesía, refinados, minoritarios, casi marginales, saben muy bien que sin el espécimen “cuento” no puede haber ecosistema literario vivo y estable. Y también saben que muchos escritores seguiremos escribiendo cuentos, y que un cuentista de raza jamás engordará la trama de un cuento para convertirla en una novela.

Éstas son algunas de las convicciones que el correr de los años y mi experiencia española me han ido inspirando. Aunque hubiera firmado con gusto el manifiesto, no lo he hecho, por respeto generacional. Con otros cuentistas de mi promoción, he venido diciendo y escribiendo alguna de las verdades que en éste se afirman, y creo que las nuevas voces que ahora las repiten no necesitan para nada el acompañamiento de la mía.⁶

De modo que Merino, junto a Mateo Díez o Juan José Millás, entre otros, se convierte en un importante referente para conseguir una posición más visible de la narrativa breve en el sistema literario. También del microrrelato, como se deduce de su presencia en la gran mayoría de las muchas antologías que se publican en los últimos diez años; salvo en aquellas, claro está, que por razones de actualización generacional, restringen la edad de los autores antologados.

Conviene referir, a propósito de Merino y la antología, que será una de ellas— la primera importante que se centra en las microformas— la que impulsará la escritura hiperbreve de Merino. Por encargo de Fernández Ferrer, para su compilación de literatura breve *La mano de la hormiga*,⁷ se adentra en una modalidad que va a ir ganando consistencia poco a poco en su universo literario.⁸ A partir de ahí publicará los libros *Días imaginarios* (2003) y *Cuentos del libro de la noche* (2005), que integrará,

⁶ José María Merino, “Prólogo”, Andrés Neuman (ed.), *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (Madrid: Páginas de Espuma, 2010 [2002]), p. 15.

⁷ Antonio Fernández Ferrer (ed.), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Alcalá de Henares: Fugaz Ediciones, 1990).

⁸ Merino refiere a menudo esta circunstancia (José María Merino, “El microrrelato es la quintaesencia narrativa” (*El País*, Madrid, 1 de septiembre de 2007).

junto a otros microrrelatos, en su minificción completa, *La glorieta de los fugitivos*⁹. Por lo tanto, los años de publicación de los libros de microrrelatos de Merino, 2003, 2004 y 2007 coinciden con los años de afirmación del microrrelato, tal como revela el importante número de antologías dedicadas a la microficción (por ejemplo Obligado, Encinar y Valcárcel, Andres-Suárez o Valls).¹⁰ Es, precisamente, en esta primera década del 2000, el período en que se fija y define el microrrelato, lo cual evidencia la coincidencia e intersección entre el auge de esta modalidad literaria en el sistema literario y la frecuencia con que Merino publica minificciones, interviniendo de manera activa en su consolidación.

Es, en consecuencia, un escritor central en el análisis del microrrelato, participando, además, tal como se ha dicho, en la reflexión teórica que la narrativa hiperbreve genera. Uno de los aspectos que más ha llamado la atención del crítico son los antecedentes históricos de la narrativa

⁹ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007). Este libro se compone de dos partes. La primera reúne sus dos libros de microrrelatos *Días imaginarios* y *Cuentos del libro de la noche*, más microficciones inéditas y dispersas. La segunda integra el micro-ensayo “La glorieta miniatura”, que había presentado en el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchatel (José María Merino, “La glorieta miniatura”, Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), p. 547). A propósito de los dos primeros libros, recordamos las palabras de Andres-Suárez: “*Días imaginarios* y *Cuentos del libro de la noche* son como la cara y cruz de una misma moneda, las dos partes de un díptico conformado por un libro diurno —la parte iluminada de la realidad— y otro nocturno, onírico, cargado de infinitas posibilidades, aunque también de la amenaza de quedar atrapados en los laberintos del sueño sin poder regresar; de hecho, la muerte tiene mucho protagonismo en este libro” (Irene Andres-Suárez, “El universo iconotextual de José María Merino: *Cuentos del libro de la noche*”, Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), p. 372).

¹⁰ Clara Obligado (ed.), *Por favor, sea breve. Antología de microrrelatos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2001). Clara Obligado (ed.), *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2009). Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (Madrid: Sial, 2011). Andres-Suárez (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo* (Madrid: Cátedra, 2012). Fernando Valls, *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* (Palencia: Editorial Menoscuarto, 2012).

breve. En este sentido, como se ha podido ver líneas atrás, José María Merino (en Merino, 1998) sitúa el punto de partida del cuento español en la literatura del 98. En el microrrelato también se percibe una analogía entre las prácticas actuales y la innovación modernista, ya que, a pesar de que las formas breves se hacen visibles de una forma notable en el panorama literario actual, hunden sus raíces en una larga tradición de condensación narrativa y, de modo muy especial, en el espaldarazo que la literatura simbolista brinda a la narrativa breve, como opción repertorial alternativa a la novela realista de grandes trazos.

De Lagmanovich¹¹ a Ródenas de Moya¹², pasando por Andres-Suárez,¹³ todos ellos sitúan como antecedente del microrrelato las formas mínimas del modernismo, ya que ambos inicios de siglo manifiestan un gusto por lo sincrético, lo connotativo y alusivo, que permite la admiración que ambas épocas profesan por el relato corto. Merino es consciente de esa complicidad y similitud, como pone de manifiesto en la entrevista al suplemento cultural del diario *El País*. Contradice la práctica del microrrelato como una moda contemporánea y afirma que ancla su tradición en la literatura finisecular: “Es a partir del simbolismo y el modernismo. En lengua española el papel de Rubén Darío y Julio Torri es fundamental, son los primeros experimentadores, por herencia del simbolismo francés. Con sus pequeños poemas en prosa descubrieron que en breve espacio se podía hacer algo inhabitual.”¹⁴

Contribuye, además, a subrayar los paralelismos la crisis posracional¹⁵ y posmoderna, respectivamente, de ambos períodos, que fragmenta las estructuras culturales existentes, pulverizando las marcas editoriales y viabilizando la divulgación literaria de “géneros

¹¹ David Lagmanovich (ed.), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (Palencia: Editorial Menoscuarto, 2005).

¹² Domingo Ródenas de Moya, “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), pp. 181-207.

¹³ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (Palencia: Menoscuarto, 2010).

¹⁴ José María Merino, “El microrrelato es la quintaesencia narrativa” (*El País*, Madrid, 1 de septiembre de 2007).

¹⁵ Domingo Ródenas de Moya, “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), p. 196.

menores”.¹⁶ Este proceso facilitó, en el *Fin de Siècle*, la publicación de narrativa breve, y estimula hoy en día la publicación y divulgación de minificción (escrita o audiovisual). De todos modos, pese al consumo inmediato que posibilitan las nuevas tecnologías, el escritor nacido en A Coruña advierte la lectura pausada que las formas breves requieren. Así, pese a reconocer la adaptabilidad del microrrelato a las nuevas tecnologías, insiste en su recepción sosegada e instruida:

No debemos confundir la prisa con el tamaño de lo literario. El lector de hoy probablemente no esté preparado para una obra en la que se concentra mucha literatura en muy poco espacio. Parece que el cuento y el poema se adapta a nuestro tiempo, sin embargo, no se leen ahora más poemas ni cuentos. Todo lo contrario. La gente lee unos libros de cientos de páginas, que es lo que está de moda, novelas pseudohistóricas. El microrrelato se adapta a la instantaneidad de los tiempos que vivimos, pero a su vez requiere un lector con un gusto formado, un lector instruido, para poder entenderlo.¹⁷

Ahora bien, conviene advertir que a menudo el énfasis en los orígenes funciona como elemento catalizador de una tradición que tiene como objetivo subrayar la autonomía y el estatuto genérico del microrrelato, cuyo debate se sitúa entre las cuestiones más desarrolladas en la teoría de la minificción. Así, Andres-Suárez¹⁸ señala de manera explícita, en su reciente antología, la condición de género literario del microrrelato, en la que el arco temporal escogido para la selección —de 1906 a la actualidad— pretende reforzar las raíces históricas del microrrelato y, en consecuencia, situarlo canónicamente en la tradición literaria.

¹⁶ Fernando González Ariza, “Miles de pequeñas explosiones. El mercado del microrrelato en el mundo hispánico”, Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica de microrrelato español e hispanoamericano* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012), p. 92.

¹⁷ José María Merino, “El microrrelato se adapta muy bien a las nuevas tecnologías” (*ABC*, Madrid, 4 de septiembre de 2007).

¹⁸ Irene Andres-Suárez (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* (Madrid: Cátedra, 2012).

Lagmanovich¹⁹ o Valls²⁰, por ejemplo, optan también por considerarlo un género. Sin embargo, hay, por el contrario, voces que discrepan de esta atribución de género, como Roas,²¹ Ródenas de Moya²² o Álamo Felices²³, para quienes el microrrelato es una variante del cuento, ya que sus características formales, pragmáticas o su comportamiento sistémico no permiten autonomizarlo. También, para José María Merino, para quien cuento y microrrelato son el anverso y reverso de una misma moneda. En su reflexión crítica, pocas veces traza una línea delimitadora entre las formas breves y las hiperbreves, afirmando, como pone en práctica en su producción literaria, que forman parte de una misma opción literaria, definida por el autor como “la quintaesencia de la narrativa”.

Por ello, en su análisis de la microficción, aporta también su grano de arena para definir el microrrelato, contribuyendo, desde su privilegiada perspectiva de escritor y crítico, a la discusión teórica habida. Para él, resulta indispensable separar el microrrelato de otras formas mínimas, más o menos ocurrentes, subrayando la narratividad y ficción, como soportes de cualquier relato, independientemente de su extensión:

En el caso del microrrelato, aceptar que la brevedad sea la única ejecutoria del género, trae a este campo aforismos, versos desarraigados de su poema,

¹⁹ David Lagmanovich (ed.), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (Palencia: Editorial Menoscuarto, 2005). David Lagmanovich, “Minificción: corpus y canon”, en Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), pp. 25-46.

²⁰ Fernando Valls, *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Madrid: Páginas de Espuma, 2008).

²¹ David Roas, “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), pp. 47-76. David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010).

²² Domingo Ródenas de Moya, “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), pp. 181-207.

²³ Francisco Álamo Felices, “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), pp. 209-229.

productos instantáneos de la escritura más o menos automática, restos de diversos naufragios autoriales, lo que puede ser valioso desde la perspectiva de diluir las fronteras entre géneros, pero también puede llevar consigo el abandono de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato, banalizando la creación narrativa y dando pie a la instauración de un cierto “género menos”, más que corto, infectado de ocurrencias y desahogos más o menos ingeniosos.²⁴

Merino, al afirmar que la brevedad no basta como elemento definidor del microrrelato, sino que este se caracteriza por una voluntad expresa de ficción, sitúa estas creaciones mínimas en la práctica narrativa. Pero, como todo fenómeno cultural emergente, el microrrelato induce a una inevitable fase de agitación crítica, de fijación conceptual y de despiste terminológico; así es como la aparición de los microcuentos originó una variedad de propuestas para denominar los relatos minúsculos; de tal modo que los textículos, nanocuentos, microficciones, minificciones, microrrelatos, minicuentos, etc, dan idea de la pretensión de definirlo y categorizarlo. Para el crítico, lo de menos son los hallazgos semánticos para denominarlo, situando su relevancia en el afán experimentador que renueva los hábitos lectores:

Trance gozoso, este de andar buscándole, imaginándole, un nombre a la criatura: microrrelato, minificción, ¿por qué no nanocuento?

Mientras le encontramos un nombre, con esta sensación incomparable de ir descubriendo la realidad de un nuevo continente, ojalá su pequeño fulgor, desde brevísimos textos literarios palpitantes de ficción verdadera, ilumine intensas fascinaciones narrativas.²⁵

Si brevedad y narratividad son los elementos definidores de la minificción para la mayoría de los críticos, otro aspecto se ha señalado también como factor característico: las estrategias de lectura que requiere el microrrelato. El pacto del escritor con el lector, la habilidad necesaria

²⁴ José María Merino, “De relatos mínimos”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), pp. 231-237.

²⁵ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007), p. 13.

para crear un universo, rellenando las elipsis e indeterminaciones de la narrativa hiperbreve o la cooperación activa para completar la semántica del texto, que la brevedad demanda. Destaco las conclusivas palabras de Valls, para poner de manifiesto la importancia de la pragmática lectora en la caracterización del microrrelato, más allá de sus rasgos formales; ya que este debe leerse “del mismo modo en que leemos una antología de poemas de distintos autores, es decir, en pequeñas dosis, saboreando los textos y dejando reposar su lectura tras unas cuantas piezas”²⁶

También Merino, sitúa al lector en el centro de la poética breve y, por extensión, de su “ficción de verdad”:

Los requisitos de brevedad, condensación, concisión expresiva y hasta rapidez que el cuento lleva consigo, frente a los de mayor extensión y duración, con posibilidades de divagación, prolijidad y dispersión, y hasta de ritmo más lento, que caracterizan a la novela, hacen que las conductas de los personajes deban ser tratadas de forma diferente, y que en el cuento tengan que sintetizarse en aspectos especialmente significativos, desde un propósito de sugerencia mucho más entregado a la colaboración del lector.²⁷

En el mini-tratado sobre su poética mínima que es “La glorieta miniatura (veinticinco pasos)” —la segunda parte del libro que sugiere el nombre de la publicación completa— insiste sobre la necesaria cooperación del lector en la que señala la complicidad entre emisor y receptor como uno de los elementos fundamentales para que pueda completarse el propósito estético del microrrelato:

²⁶ Fernando Valls, *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* (Palencia: Editorial Menoscuarto, 2012), p. 21. Roas discrepa, sin embargo, que estemos ante una pragmática lectora diferente a la del cuento. (David Roas, “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”, Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica de microrrelato español e hispanoamericano* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012), pp. 53-63).

²⁷ José María Merino, *Ficción de verdad: discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública / por José María Merino; y contestación de Luis Mateo Díez* (Madrid: Real Academia Española, 2009), p. 21.

15. De simbiosis

Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector. Esos microrrelatos cobran la figura de una ficción, y el lector pone casi toda la sustancia. En el proceso de lectura, el minicuento segrega un peculiar fluido hipnótico, de manera que tal vez el lector está leyendo algo ya conocido que, bajo la forma de tal minificción, tiene sabor de primera lectura²⁸

16. De acoplamientos

Los mejores microrrelatos son los que toman tanto como dan: ellos se fortalecen con la memoria del lector, y él se regocija con la nueva apariencia del mito: un toma y daca tan perfecto y satisfactorio como una buena cópula²⁹

De modo que el lector resulta un agente indispensable para captar y completar la capacidad sugestiva del microrrelato, que adopta como estrategias recurrentes: el escepticismo radical, el carácter ex-céntrico de los textos, el golpe al principio de autoridad, su carácter abierto, el virtuosismo intertextual y el recurso al humor y la ironía.³⁰ Andres-Suárez³¹ señala, a su vez, tres constantes para reducir el microrrelato a su expresión mínima. Se refiere a la intertextualidad temática y formal, lo fantástico y el humor. Las tres practicadas por Merino, en ese juego estético que propone, tal como ha sido advertido en análisis más

²⁸ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007), p. 210.

²⁹ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007), p. 211.

³⁰ Francisca Noguerol, “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final del milenio”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato* (Madrid: ArcoLibros, 2010), pp. 77-100.

³¹ Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (Palencia: Menoscuarto, 2010).

profundos de su producción microrrelatística por Pujante³² o Andres-Suárez³³.

Véanse los relatos “La verdadera historia de Romeo y Julieta” (p. 186), “Dos cuentos de Navidad” (p. 181) o “El final de Lázaro” (p. 132) como ejemplos evidentes de la práctica intertextual.³⁴ O el microrrelato “Cien” con que cierra el libro “Días imaginarios”:

Cien

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara”, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.³⁵

Sirva este texto para plasmar la orientación humorística de varios de los microrrelatos incluidos en la compilación. Mención más pausada merece el comentario sobre lo fantástico, por ser un aspecto troncal en el microrrelato:

Todos estos ejemplos muestran hasta qué punto lo fantástico como cuestión de lenguaje encuentra un acomodo propicio en la hiperbrevedad del microrrelato. Determinadas características del género, como la búsqueda de un efecto ominoso sobre el lector, el empleo de la incongruencia semántica, la polisemia lingüística, la ambigüedad o la diseminación de indicios significativos, coinciden con algunos de los rasgos del microrrelato, como la apertura, la elipsis, la desrealización de ciertos elementos narrativos (personajes, espacio, tiempo) o la economía de los medios expresivos. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que una de las vías

³² Basilio Pujante Cascales, “Los microrrelatos de José María Merino” (*El cuento en Red*, 17, 2008).

³³ Irene Andres-Suárez, “El universo iconotextual de José María Merino: *Cuentos del libro de la noche*”, Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), pp. 371-396.

³⁴ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007).

³⁵ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007), p. 52.

más productivas del microrrelato es, en la actualidad, la que explora los diversos motivos y formas de lo fantástico.³⁶

En la ficción de Merino se percibe esta atracción por lo fantástico, aspecto del que se ha ocupado en algunos ensayos, entre ellos también en su discurso de ingreso en la R.A.E. Lo fantástico, en este caso, como representación de los “horrores cotidianos” en feliz definición de Roas, que se manifiesta como una singular vía de conocimiento de lo real.

Y es aquí a donde queríamos llegar, más allá de los rasgos formales-pragmáticos del microrrelato. Por la pluma de Merino y las páginas de *La glorieta de los fugitivos* se cuelan, como el propio título indica, personajes de identidad difusa, habitaciones de hotel y alcobas matrimoniales de familiar extrañeza o extrañeza familiar, viajes que han culminado sin haberse iniciado; es decir la depuración y concentración elocutivas sitúan el microrrelato como la forma idónea para expresar el ideal narrativo de Merino, expresado en su discurso académico:

Si por fin desarrollo el argumento que ante ustedes he expuesto, resultará que en él se encontrarán mis viejos temas familiares, lo borroso de la identidad, la amenaza del doble, lo relativo del espacio y del tiempo en los que creemos encontrarnos instalados con tanta certeza, las trampas de la memoria, la peculiar relación que en sus bordes se establece entre la vigilia y el sueño.³⁷

Ideario que plasma de forma magistral en varios de sus textos mínimos, en el que el motivo del viaje singulariza un espacio borroso, en cuyas fronteras espacio-temporales se diluye una identidad problemática y cuestionada:

³⁶ Ana Casas, “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)”, Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (ed.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008), p. 157.

³⁷ José María Merino, *Ficción de verdad: discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública / por José María Merino; y contestación de Luis Mateo Díez* (Madrid: Real Academia Española, 2009), p. 36.

La memoria confusa

Un viajero tuvo un accidente en un país extranjero. Perdió todo su equipaje, con los documentos que podían identificarlo, y olvidó quién era. Vivió allí varios años. Una noche soñó con una ciudad y creyó recordar un número de teléfono. Al despertar, consiguió comunicarse con una mujer que se mostró asombrada, pero al cabo muy dichosa por recuperarlo. Se marchó a la ciudad y vivió con la mujer, y tuvieron hijos y nietos. Pero esta noche, tras un largo desvelo, ha recordado su verdadera ciudad y su verdadera familia, y permanece inmóvil, escuchando la respiración de la mujer que duerme a su lado.³⁸

Por lo tanto, no podemos disociar el microrrelato del contexto cultural y estético de la posmodernidad, caracterizado por la problematización ontológica de la que nos ha hablado McHale y que se puede sintetizar en la siguiente cuestión: “¿cómo existe un texto y cómo existe el mundo proyectado?”³⁹

Debemos considerar, en consecuencia, que en estas minúsculas creaciones se concreta la voluntad filosófica y cognitiva que plantea Merino al reflexionar sobre el acto literario. No pueden resultar más certeras, en ese sentido, las conclusivas palabras con las que cierra su discurso de ingreso en la R.A.E.:

Servidora de eso tan escurridizo que llamamos realidad, la ficción construye una forma exclusiva de verdad.⁴⁰

³⁸ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (Madrid: Páginas de Espuma, 2007), p. 36.

³⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York-Londres: Methuen, 1987).

⁴⁰ José María Merino, *Ficción de verdad: discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública / por José María Merino; y contestación de Luis Mateo Díez* (Madrid: Real Academia Española, 2009), p. 37.

Milena Guerson

UFMG

Elementos da abordagem *ut pictura poesis* na narrativa balzaquiana *Le chef-d'œuvre inconnu* – sobre o uso dos termos “poesia” e “poeta”

Le chef-d'œuvre inconnu é uma narrativa escrita por Balzac a pedido da Revista *L'Artiste*¹, sendo que a primeira publicação ocorre em dois fascículos, em julho e agosto de 1831. O texto é um “romance de artista” (*künstlerroman*) que trata do tema da criação em arte sob o prisma de três pintores: Frenhofer, Poussin e Porbus. Considerando que a relação entre pintor e modelo é o eixo estruturador da narrativa, podemos dizer que Poussin e Frenhofer são pólos opostos de uma hierarquia de pintores, que se relacionam com figuras femininas também simétricas: Gillete, que irá atuar como modelo artística, e Catherine Lescault, uma fictícia cortesã que é o motivo temático da obra-prima que Frenhofer procura conceber e executar. Porbus, por sua vez, é um personagem mediador nas situações e diálogos do enredo.

Mestre Frenhofer, a personagem principal, acredita ser capaz de compor uma pintura perfeita. Em seu papel de “mestre”, se dedica a explicar sobre pintura para seus dois “discípulos”, François Porbus (um pintor mediano que, supostamente, trabalha para a corte) e Nicolas Poussin (pintor principiante, recém-chegado a Paris, no ano de 1612 – tempo e espaço do enredo). Frenhofer revela segredos de composição e exalta como empresa esses segredos em sua tela laboriosa, em relação à qual possui um vínculo de amor, contudo, após ter trabalhado em busca

¹ A Revista *L'Artiste* é um periódico fundado em 1831, composto por publicações sobre Literatura e Belas Artes, que cumpre importante papel como instrumento de divulgação do Romantismo. A partir do site da Biblioteca Nacional da França (Gallica) é possível ter acesso à reimpressão – realizada por Slatkine Reprints, em 1972 – dos dois volumes originais em que Balzac primeiramente publica *Le chef-d'œuvre inconnu*.