

Reflexiones sobre el concepto de minificción relacionadas con la literatura hispánica y francófona

Irene ANDRES-SUÁREZ

Université de Neuchâtel

RÉSUMÉ : Le présent travail comporte deux parties et une annexe. Dans la première partie, s'appuyant sur l'étymologie et sur les traits discursifs, formels et pragmatiques de la minifiction et du microrécit, l'auteure analyse les deux concepts et explique pourquoi ceux-ci ne peuvent être tenus pour des synonymes. Dans la seconde partie, elle passe en revue les trois désignations les plus employées dans le domaine francophone pour nommer ce que le monde hispanique désigne par *microrrelato*, à savoir : micronouvelle, microfiction et microrécit puis, s'appuyant sur les textes de Jacques Sternberg, Pierre Bettencourt, Georges Koleba, Jean-Paul Dubois et David Thomas, elle retrace brièvement la trajectoire de cette modalité discursive en langue française. L'annexe réunit une poignée de microrécits paradigmatiques de ces auteurs.

Mots-clefs : Formes hyperbrèves, Minifiction, Microrécit, Littérature espagnole, Littérature française.

RESUMEN: Este trabajo consta de dos partes y un anexo. En la primera, basándose en la etimología y en los rasgos discursivos, formales y pragmáticos de la minificción y del microrrelato, la autora analiza ambos conceptos y explica por qué dichos términos no pueden utilizarse como sinónimos. En la segunda parte, pasa revista a los tres marbetes más utilizados en la francofonía para designar lo que en el mundo hispánico se llama microrrelato: *micronouvelle*, *microfiction* y *microrécit* y, apoyándose en los textos de Jacques Sternberg, Pierre Bettencourt, Georges Koleba, Jean-Paul Dubois y David Thomas, traza brevemente la trayectoria de esta modalidad discursiva en lengua francesa. El anexo reúne un manojo de microrrelatos paradigmáticos de estos autores.

Palabras clave: Formas hiperbreves, Minificción, Microrrelato, Literatura española, Literatura francesa.

ABSTRACT: This work has two parts and an appendix. In the first part, drawing on the etymology and on the discursive, formal and pragmatic features of minifiction and micro-narrative, the author analyzes the two concepts and explains why they cannot be taken as synonyms. In the second part, she reviews the three designations most used in the French-speaking field to name what the Hispanic world designates by *microrrelato*, namely: *micronouvelle*, *microfiction* and *microrécit* and, relying on the texts of Jacques Sternberg, Pierre Bettencourt, Georges Koleba, Jean-Paul Dubois and David Thomas, she briefly traces the trajectory of this discursive modality in French. The appendix brings together a handful of paradigm micro-narratives from these authors.

Key words: Short short stories, Minifiction, Very short fiction, Spanish literature, French literature.

La microficción en lengua española

Antes de hablar del concepto de *minificción* es conveniente recordar que las formas brevísimas son muy antiguas; pueden rastrearse en toda la historia de la humanidad (fábulas, bestiarios, anécdotas, parábolas, casos, aforismos, sentencias, greguerías, etc.) y algunas de ellas experimentaron cambios notables en el transcurso del tiempo como, por ejemplo, la fábula que, además de intensificar la narratividad, perdió su carácter didáctico en aras de la denuncia. Paralelamente, surgieron otras nuevas más acordes con los nuevos tiempos: el microensayo, el poema en prosa o el microrrelato. Este último es relativamente reciente y ha sido designado con una gran variedad de nombres tanto en el mundo anglosajón (“*sudden fiction*”, “*flash fiction*”, “*short short story*”) como en el hispánico (“*minicuento*”, “*microrrelato*” y “*minificción*” o “*microficción*”), donde se generó cierta confusión y un debate intenso entre los estudiosos de ambos lados del Atlántico. En España, se ha acabado imponiendo el *microrrelato* y, en América Latina, alternan *microrrelato* y *minicuento*, si bien algún que otro estudioso sigue utilizando el marbete de *minificción*.

En mi opinión (2010), *microrrelato* y *minificción* no son categorías literarias idénticas y, por lo tanto, no deberían utilizarse como sinónimos. Veamos qué nos dicen sus etimologías respectivas. La voz *microrrelato* es un compuesto de *micro-* (del lat. *micro-* ‘pequeño’, ‘breve’) y de *relato* (del lat. *relatus*, que hace referencia a su condición narrativa: ‘cuento’, según la 2ª acepción del DRAE). Para que un texto entre dentro de esta categoría literaria debe cumplir, pues, dos requisitos imprescindibles: a) la hiperbrevedad y, b) la narratividad, la cual permite distinguirlo de otras modalidades prosísticas desprovistas de sustancia narrativa como, por ejemplo, el poema en prosa. Además de ser breve y de estar escrito en prosa, el microrrelato tiene que contarnos una historia.

En relación con su extensión, somos mayoría los estudiosos inclinados a pensar que no debería exceder la página impresa con el fin de poder ser leído de un único vistazo, lo que refuerza la unidad de impresión, y la narratividad implica partir de una situación determinada para llegar a otra distinta, lo que conlleva inevitablemente un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos, así como un movimiento, una progresión dramática basada en el conflicto del personaje. Ello conlleva una enorme tensión narrativa y requiere un lector con un

estado mental particular dispuesto a rellenar por su cuenta los vacíos de información propios de un texto de esta naturaleza (Andres-Suárez 2012: 23).

Pero ¿cómo y cuándo se gestó el microrrelato en lengua española? Su origen se remonta al movimiento estético modernista, caracterizado por una tendencia general hacia la depuración formal, conceptual y simbólica que afectó a todos los géneros literarios y, en mi opinión, procede de dos paradigmas diferentes: el poema en prosa y el cuento. Es decir, se llegó a este hallazgo formal y estético a través de dos vías distintas: a) mediante la comprensión textual y pulimento del cuento clásico y b) por medio de la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del poema en prosa, el cual ya en el Modernismo contenía elementos narrativos, si bien mezclados con otros poéticos predominantes que generaban estatismo, un componente narrativo que se acentuó en la época de las vanguardias históricas.

a) Un buen ejemplo de cómo se puede llegar al microrrelato a través del poema en prosa lo constituye Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien abocó a este género literario no tanto por reducción cuantitativa del cuento como por “disminución de la descripción y de un aumento de la narratividad en el poema en prosa” (Gómez Trueba 2007: 57). Si bien es verdad que sus tempranos microtextos en prosa oscilan aún entre lo lírico puro y lo narrativo, poco a poco, derivaron hacia el ámbito de lo narrativo, lo que conllevó un cambio de paradigma. Para Teresa Gómez Trueba, Juan Ramón cultivó el microrrelato muy pronto (alrededor de 1906) y sin interrupción a lo largo de toda su trayectoria y también desde fechas muy tempranas, que ella sitúa alrededor de 1920, tiene clara conciencia del importante hallazgo estético que suponen sus narraciones breves (Gómez Trueba 2009: 115).

b) Paralelamente al proceso experimentado por el poema en prosa, el cuento literario fue sometido a su vez a “un proceso de consunción de sus componentes no narrativos y a una simplificación de los narrativos” (Ródenas de Moya 2007: 74-75), desembocando en lo que hoy llamamos microrrelato, como se desprende de la obra de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), quien nunca cultivó la poesía. Algunos de sus caprichos son ya auténticos microrrelatos, según puso en evidencia Luis López Molina (2005). En su caso, la hiperbrevedad proviene de la destilación de la esencia narrativa: a menor extensión más concentración e intensidad. Dicho de otro modo, el relato breve redujo paulatinamente su cuerpo textual y se despojó de todo lo que no era imprescindible para la trama y, a la vez, se poetizó y, al hacerlo, su lenguaje se volvió esencialmente connotativo, como se puede apreciar en libros emblemáticos del microrrelato español como *Los niños tontos* (1956), de Ana M^a Matute, o *Crímenes ejemplares* (1957), de

Max Aub, los cuales están conformados por textos muy breves, líricos y narrativos a la vez. En suma, el cuento y el poema se acercaron el uno al otro hasta producir una zona de intersección entre ambos y actitudes lectoras muy próximas.

En nuestra opinión, “la progresiva merma textual del cuento clásico –que corre paralela a la intensificación de la elipsis– generó, en un momento dado, una reacción en cadena que terminó afectando a su estructura profunda, es decir, la diferencia cuantitativa se volvió cualitativa, dando como resultado un modelo textual diferente (un cambio de paradigma) en el que se reconocen claramente unos rasgos dominantes y singularizadores que discurren de unos textos a otros; el proceso sería equiparable al que se dio en su día en la novela corta respecto de la larga” (Andrés-Suárez 2012, 27-28). En consecuencia, lo que hoy denominamos microrrelato es una forma discursiva nueva que se sitúa en el límite de la expresión narrativa y corresponde al eslabón más breve en la cadena de la narratividad, que, de tener tres formas (novela, novela corta y cuento), pasó a tener cuatro (novela, novela corta, cuento y microrrelato).

En cualquier caso, tanto si se decanta a partir del poema en prosa como a partir del cuento clásico, el microrrelato como categoría narrativa no es en la actualidad ni lo uno ni lo otro, sino un género literario autónomo con reglas propias. Y una prueba más de su consolidación y autonomía en el sistema literario hispánico es la inserción de la voz *microrrelato* en el DRAE, 2019 (<https://dle.rae.es/microrrelato>), posiblemente a instancias de ciertos escritores académicos, como José M^a Merino o Luis Mateo Díez, que lo han cultivado con gran acierto, mientras que el vocablo minificción no aparece registrado. ¿Por qué?

Etimológicamente procede del prefijo “mini-”, (del lat. *mini-*, con el significado de ‘pequeño’, ‘breve’) y del sustantivo ficción (del lat. *fictio*, *-onis*, en su 2^a acepción de ‘invención, cosa fingida’), que remite a la condición imaginaria del universo representado y se rige por un acuerdo tácito entre el autor y el lector que fundamenta la verosimilitud de la historia. “La ficcionalidad aludiría a la capacidad del texto literario de fundar una realidad autónoma a través del uso de la palabra: esto es, la creación de un mundo ficticio regido por sus propias leyes que no necesariamente corresponden a aquellas que gobiernan la realidad en la que “habita” el lector” (Pacheco 1997: 25-26).

La minificción es un hiperónimo y, por tanto, no puede ser considerado como un solo género literario (según han defendido Lauro Zavala o Violeta Rojo); cubre un área semántica mucho más vasta que la del microrrelato y remite a dos características esenciales básicas

(hiperbrevidad y ficcionalidad) indispensables para distinguir los microtextos literarios de otras formas extraliterarias como, por ejemplo, el chiste, el slogan, el epitafio, etc. Agrupa a los microtextos literarios en prosa tanto a los narrativos (el microrrelato, la fábula, la parábola, la anécdota o la escena, por ejemplo) como a los que no son narrativos (el poema en prosa o la estampa, en los cuales no hay movimiento). Unos y otros son hiperbreves y ficcionales, pero solo los primeros poseen sustancia narrativa.

En principio, quedan fuera del ámbito de la minificción: a) los microtextos de carácter argumentativo-deliberativo (el microensayo, que funde el pensamiento, la reflexión con la fantasía en una breve y brillante unidad), b) los periodísticos (micronoticias, microentrevistas, minicrónicas, minirreportajes, minieditoriales o columnas de opinión –formas estas últimas que, en ciertos casos, saltan las barreras de los moldes periodísticos y adoptan los recursos de la narración, según se verá más adelante–, y c) la expresión gnómica tanto la culta como la popular. Ni el microensayo, “el aforismo, la sentencia, la máxima, la greguería, la *boutade* o el chiste lingüístico pueden considerarse ficcionales porque en ellos no existe dimensión ficcional alguna; son pensamientos, reflexiones, ocurrencias y, por consiguiente, no entran dentro de la categoría de la minificción” (Andres-Suárez 2007: 30-31). De lo dicho hasta aquí se infiere que el microrrelato es efectivamente una minificción, pero que la minificción no es necesariamente un microrrelato (puede ser asimismo una fábula, una parábola, un poema en prosa, una estampa...) y, por lo tanto, ambos términos no son equivalentes.

En la actualidad, somos mayoría los estudiosos españoles e hispanoamericanos que atribuimos al microrrelato un estatuto genérico propio (entre otros, D. Lagmanovich, J. A. Epple, F. Noguero, F. Valls, I. Andres-Suárez, L. Zavala, R. Brasca, L. Pollastri, G. Tomassini, S. Maris Colombo...), pero no faltan los que se lo niegan, por ejemplo, Francisco Álamo Felices o David Roas. Para este último (Roas 2010: 29 y 38), el microrrelato comparte el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento, a partir de las tesis postuladas por Edgar Alain Poe en 1842, y es una de las vías por las que ha evolucionado desde el último tercio del s. XIX. Según él, el único rasgo que lo diferencia del cuento canónico es la extensión y concluye afirmando que el microrrelato es un subgénero del cuento.

No hay que perder de vista que la hiperbrevidad determina los rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos del texto y condiciona el proceso de escritura, pues el autor de microrrelatos persigue conscientemente la expresión mínima y escribe a impulsos de una tensión interior que le exige menos palabras. Además, la extensión de un texto narrativo está

ligada con el mayor o menor desarrollo del conflicto del protagonista, un desarrollo que no persigue el autor de microrrelatos, interesado únicamente por el momento climático de la historia del protagonista (Andres-Suárez 2012: 23-24). Por lo tanto, la diferencia entre microrrelato y cuento no es solo cuantitativa (de extensión), sino cualitativa.

Creo que a fuerza de exagerar las concomitancias entre cuento y microrrelato, Roas las falsifica e introduce, además, un juicio de valor en el que el segundo lleva todas las de perder. Recordemos que los géneros literarios “no son leyes coercitivas”, así lo reconoce el propio crítico, sino “tradiciones, hábitos o modelos textuales (...) que ejercen una acción determinante sobre autores y lectores, puesto que forman parte de los modelos de escritura y del horizonte de expectativas en función de los cuales los autores escriben –ya sea para seguir el modelo o para subvertirlo” (Roas 2010: 11). Esto último es lo que han hecho desde la Antigüedad los grandes renovadores de la literatura, conscientes de que el clásico trío *Lírica / Drama / Épica* era insuficiente a la hora de clasificar una producción cada vez más abundante y diversa que exigía nuevos cauces de expresión. Desde tiempos inmemoriales, géneros, subgéneros, especies y subespecies se interrelacionaron entre sí y los autores con una aguda conciencia crítica sobre la impermeabilidad de los paradigmas se encargaron de dinamitar dicho esquema reductor. No en balde, Cervantes creó la novela moderna con despojos de los géneros literarios existentes en su época y también Michel de Montaigne o Charles Baudelaire inventaron paradigmas nuevos desafiando a los preceptistas de su tiempo. Sobre el primero recae la paternidad del ensayo – una mezcla de pensamiento y reflexión–, entendido como una disertación subjetiva y crítica sobre un tema, y el segundo tuvo la osadía de integrar en un mismo texto lo que se consideraba entonces opuesto: lo lírico y lo prosaico, llevando al extremo el principio romántico de integración de los contrarios (tragicomedia, polimetría, poesía y prosa). Con ello, sentó las bases de un nuevo género literario subversivo e híbrido: el poema en prosa, uno de los gérmenes de lo que sería después el microrrelato. Su obra *Le Spleen de Paris*, más conocida como *Petits poèmes en prose* (1869), representó la ruptura definitiva de las formas poéticas clásicas y afectó tanto al concepto de lo poético como a la visión tradicional de los géneros literarios. Su influencia fue notable entre los escritores simbolistas franceses, pero también se dejó sentir en autores de lengua española, como Rubén Darío, considerado el precursor del microrrelato hispánico, o en Juan Ramón Jiménez, quien manifestó muy pronto una firme voluntad de trascender las artificiosas fronteras de los géneros literarios y favoreció la hibridación de los discursos narrativos y poéticos. Y otro escritor español especialmente rupturista, cuya obra se

caracterizó por una oposición programática a la novela realista, basada en la noción de obra compacta, unitaria y totalizadora, fue Ramón Gómez de la Serna, precursor de las vanguardias históricas. Su inclinación por la atomización del discurso en unidades textuales breves conllevó la desestabilización definitiva de la coherencia textual y el mestizaje tanto en los discursos narrativos como en los expositivo-argumentativos. Y es evidente que la insatisfacción de los escritores con las clasificaciones estrictas sigue y seguirá su curso al igual que el mestizaje entre géneros distintos, verdadero motor de renovación del sistema literario, según ponen de manifiesto el articuento y el teatricuento, dos moldes que han irrumpido en el panorama literario hispánico en las últimas décadas.

La hibridación es siempre un asunto complejo que conlleva el acercamiento mutuo entre dos géneros literarios distintos (o más) así como la creación de una zona de intercesión entre ambos que tiende a desembocar en una forma de expresión distinta. Así, el articuento, voz acuñada por Juan José Millás, es el resultado de una ósmosis entre el periodismo y la ficción literaria. Un buen número de los microtextos recogidos en el volumen *Articuentos* (2001) son artículos de opinión, porque aparecen como tales en la prensa periódica (*El País*, de Madrid) y se ocupan de lo que ocurre en España y en el mundo, pero la mayoría de ellos poseen las características de los textos de ficción y utilizan los recursos narrativos, deslizándose en ocasiones hacia el molde del microrrelato puro. Es decir, el periodismo sirve de marco a una escritura que, en buena medida, deja de ser periodística para convertirse en micronarración. Y otro ejemplo paradigmático del hibridismo literario es el del “teatricuento” (Andrés-Suárez 2019a) o microrrelato teatral, una minipieza en prosa que participa de dos patrones discursivos y genéricos distintos: el teatro y la narración. Pese a que posee acotaciones, actos, diálogos o monólogos, no parece haberse concebido para la representación sino para la lectura y, en ciertos casos extremos, cuenta con un narrador, ajeno al paradigma dramático, que nos presenta los hechos e incluso los comenta. La paternidad de este nuevo molde le corresponde al escritor aragonés Javier Tomeo, aunque el embrión podría remontarse a los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, un libro compuesto de narraciones escenificadas muy breves articuladas en torno a la confesión de un crimen, si bien sus microtextos no cuentan con didascalias ni con diálogos propiamente dichos, sino con monólogos informativos, meditativos o emotivos emitidos ante una autoridad judicial. No sabemos si Tomeo leyó a Aub antes de escribir sus propias *Historias mínimas* (1988), pero lo cierto es que las suyas son muy diferentes. Lo más novedoso es que combinan las técnicas teatrales (actos, diálogos y acotaciones) con las narrativas (en varias piezas se advierte la presencia de un narrador, impropio del género dramático, que interviene y

condiciona la lectura de las mismas). Al romper las barreras establecidas entre la narración y el teatro, el escritor aragonés, consciente o inconscientemente, cuestionó los paradigmas literarios clásicos hasta desembocar en el hallazgo estético del microrrelato teatral como lo han llamado algunos estudiosos. En cualquier caso, él desplegó a la largo de toda su vida ingenio e imaginación para renovar los motivos y los recursos de la tradición literaria con el fin de suscitar la sorpresa y la reflexión del lector, algo cada vez más difícil de lograr. Sus *Historias mínimas* abrieron una brecha por la que se han infiltrado numerosos autores tanto españoles (Julia Otxoa, Gemma Pellicer, Fermín López Costero...) como hispanoamericanos; el húngaro-argentino Pablo Urbanyi o el venezolano León Febres-Cordero son dos ejemplos significativos, pero hay otros muchos: remito a los dos recuentos editados por el escritor Eduardo Gotthelf, *Microficciones Teatrales* (2015, 2017). Y lo más llamativo es que Tomeo tiene émulo igualmente en lengua catalana (Damià Bardera es el más representativo) y vasca (Karlo Linazasoro) (Andres-Suárez 2018 y 2019b). Para Lagmanovich (2006: 30), nada impide que se considere a los microtextos dramáticos inventados por Tomeo como un caso especial de minificción, “pero no son microrrelatos, pues su condición escénica los aparta de todos los modelos de la narración”.

Como se ve, el deseo de trascender las fronteras genéricas, llevando a sus últimas consecuencias el hibridismo formal, es muy antiguo y se ha convertido en moneda corriente en nuestra literatura. El caso del microrrelato no es en modo alguno una excepción. Además de ser el resultado de dos géneros distintos (el cuento literario y el poema en prosa), se nutre asimismo de diversos paradigmas literarios o extraliterarios que absorbe e incorpora a su estructura, aunque sin perder por ello su estatuto propio e independiente. Veamos ahora si lo dicho hasta aquí puede transponerse al ámbito de la francofonía.

La microficción en lengua francesa

Nuestra primera impresión es que el microrrelato, tal como nosotros lo concebimos, tiene aún poca vigencia en lengua francesa, pero, en los últimos tiempos, el interés por esta nueva forma de expresión parece haberse incrementado entre escritores, lectores y estudiosos. Con todo, es perceptible cierta confusión terminológica y conceptual. Veámoslo.

Para Alain Montandon (2013),

...les formes brèves, appelées microrécits ou microfictions ou encore nouvelles hyperbrèves – qui ont la particularité de ne pas excéder 300 ou 400 mots – sont particulièrement appréciées de nos

jours, sans doute en raison du rythme accéléré de la vie contemporaine exigeant des lecteurs rapides (à lire dans les métros, par exemple). Ces microrécits s'enracinent dans la vie de tous les jours, s'inspirant de faits divers, de légendes urbaines, au carrefour du conte traditionnel, de la littérature et du folklore urbain.

Y, apoyándose en la definición que ofrece el *site French Fixxionet* (<http://www.revue-critique-de-fixxion-française-contemporaine.org>), añade que

La forme concise, elliptique, compacte et intense des microfictions, ainsi que ses contaminations par des formes et genres non narratifs (genres gnomiques, lyriques), pose la question de la dose minimale de narrativité (comment raconter ou ébaucher le changement d'un état vers un autre état avec le moins de mots possibles). Fragmentaires, fractales et fugaces, les microfictions, notamment celles qui paraissent sur des blogs et dans Twitter, s'accumulent sous forme de séries ouvertes à l'infini (écriture de liste), établissant ainsi une connexion entre le minuscule, l'immense ou l'infini.

Lo primero que llama la atención es la diversidad de voces empleadas en esta lengua para referirse a lo que nosotros llamamos microrrelato: “*micronouvelle*”, “*nanonouvelle*”, “*nouvelle hyperbrève*”, “*micro-récit*” y “*microfiction*”, entre otros. Los más habituales, en opinión de Cristina Àlvares (2011), son: “*micronouvelle*” y “*microfiction*”; en cambio, “*micro-récit*” – dice– es poco utilizado, al igual que “*microconte*” y “*miniconte*”, términos que en la cultura francesa hacen referencia a los cuentos infantiles. Descartamos, pues, estos dos últimos para centrarnos en las tres voces dominantes.

a) El término *micronouvelle*, según indica C. Àlvares (2011), ha sido utilizado en Francia por Jacques Fuentalba, Victor Bastin y Olivier Geshter y, en Québec, por el gupo *Oxymoron* tanto en sus publicaciones literarias como críticas, y fue definido por Bastin como una

(...) fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, qui se termine par une chute. Concision oblige, le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, en accordant une place importante au non-dit. En quelques mots : camper un événement, un personnage, et surtout, un climat (<http://www.vincent-b.sitew.com>).

Esta es más o menos la extensión estipulada por Radio Francia para su “*Concours de la micronouvelle*”, que definen como “*un récit imaginaire, appartenant au genre narratif*” y cuyas bases precisan: “*elle devra être rédigée en 1000 signes maximum, titre (non obligatoire) et espaces compris. Le récit doit comporter une chute. On y trouve un pouvoir évocateur. Les lieux, les personnages et les actions sont fortement suggérés*” (jeudi 4 octobre 2018).

Como se ve, en ambos casos se pone el énfasis en la hiperbrevedad y en la narratividad. En relación con el primer punto, hay que resaltar que la noción de brevedad está relacionada con

la propia tradición literaria, la cual varía ostensiblemente de unas lenguas y culturas a otras (Lagmanovich 2006: 38). Por sí sola no es suficiente para determinar la adscripción genérica de un texto, si bien es cierto que condiciona la selección de los materiales que conforman la trama e impone la concisión y la astringencia máxima. La sustancia narrativa, en cambio, es un rasgo distintivo imprescindible para que podamos hablar de microrrelato e implica, según dijimos, la presencia de un sujeto actor y de un conflicto, la temporalidad como sucesión de acontecimientos, la transformación de un estado inicial en otro distinto, lo que conlleva un cambio de situación y de tiempo así como un movimiento, una progresión dramática basada en el conflicto de los personajes. Si no se cumplen estos requisitos –presentes en todos los textos del anexo que figura al final de nuestro trabajo– no hay microrrelato. Por ello, nos sorprende que algunos estudiosos incluyan en el marco de la “*micronouvelle*” las “*nouvelles en trois lignes*” de Félix Fénéon y que lo consideren incluso como el pionero de esta forma discursiva:

Au sein des micronouvelles en langue française se détachent les nouvelles en trois lignes dont la spécificité réside dans la réécriture des faits divers. Ce sont des récits fulgurants issus directement de l’information médiatique. Les nouvelles en trois lignes dérivent des faits divers qu’elles subliment en les élevant à la dignité littéraire, moyennant une rhétorique qui ouvre à un contexte et à un savoir au-delà de l’énoncé du fait divers. Elles gardent en même temps la structure narrative et la valeur référentielle du fait divers dans une coïncidence entre catégories narratives et référents externes (C. Álvares 2011).

En realidad, los microtextos publicados por Fénéon durante un año (1905-1906) en el diario *Le Matin* en el que trabajaba (recogidas en forma de libro en 1948), son noticias hiperbreves (“*faits divers*”) situadas entre el periodismo y la ficción, sucesos acaecidos en la realidad que él distorsiona mediante la ironía y el humor negro con el propósito de construir un universo absurdo y violento. Veamos un pequeño muestrario:

Quitté par Delorce, Cécile Ward refusa de le reprendre, sauf mariage. Il la poignarda, cette clause lui ayant paru scandaleuse.

À 103 ans, meurt Mme. Arnac, d’Auzon (Gard). Quatre fois mariée, elle eut 16 enfants et en allaita 24. Sa fille aînée a 80 ans. (Dép. Part.).

Louis Lamarre n’avait ni travail ni logis, mais quelques sous. Il acheta, chez un épicier de Saint-Denis, un litre de pétrole et le but.

Independientemente del carácter ficcional de algunas de estas micronoticias y de la ambición literaria con la que fueron escritas, no existe caracterización alguna de los personajes ni desarrollo de los acontecimientos y circunstancias, los cuales nos llegan mediante la voz del

periodista (en la narración predominan la voz del personaje o la del narrador). En mi opinión, estos microtextos no pueden ser considerados microrrelatos, son noticias mediáticas sobre catástrofes naturales, hechos violentos, accidentes, suicidios, etc., y se sitúan en la frontera entre el periodismo y la narración¹, una fórmula que ha tenido numerosos seguidores en el mundo francófono actual, por ejemplo: J. Fuentalba, V. Bastin y O. Geshter, cuyas “*micronouvelles*” o “*nanonouvelles*” (así las denominan ellos) encontraron en la red (sobre todo en Facebook y Twitter) un cauce ideal para su difusión. Algunos de ellos consiguieron incluso publicarlas en forma de libro como, por ejemplo, Jean-Noel Blanc: *Couper court* (2007) o Jean-Louis Bailly: *Nouvelles impassibles* (2009). Veamos dos ejemplos suyos significativos:

Un TGV à pleine vitesse tamponna un cheval sur la ligne Paris-Nantes. Un moment entre terre et ciel, déjà morte peut-être, la bête fut Pégase. (Bailly, *Nouvelles impassibles*, 2009: 94).

Pressé par un besoin de liberté, Gaston L. a noué ses draps au garde-corps de sa fenêtre pour fuir par le jardin. Draps trop courts : fémurs et bassin fracturés. A-t-on idée de vouloir quitter ainsi sa maison de retraite, à 103 ans qui plus est ? (Blanc, *Couper court*, 2007: 163)

Las noticias periodísticas pueden ser ficcionales o no serlo y tener una extensión similar a la del microrrelato, pero no son microrrelatos porque en ellas no existe la construcción de un personaje, ni individual ni colectivo, y el conflicto subyacente –*in nuce*– apenas está esbozado y tampoco cuentan con una progresión temporal. En realidad, tanto Fénéon como sus émulo juegan con el doble sentido que tiene en francés el significante *nouvelle*: ‘noticia’ y ‘narración’.

b) El marbete de *microfiction* ha sido definido como un “*récit de fiction de la longueur d'une très courte nouvelle*” (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/microfiction/10910890>) y, si no me equivoco, fue el escritor Régis Jauffret quien lo popularizó al utilizar este nombre como título para sus dos volúmenes de relatos breves: *Microfictions* (2007), *Microfictions II* (2018), cada uno de los cuales recoge quinientos textos de una página y media de extensión aproximadamente. El primero de ellos cuenta con un subtítulo: *Roman*, que suscitó cierta perplejidad y algunas entrevistas. ¿Puede ser calificado de novela un volumen de cuentos? Veamos lo que dice el propio escritor:

¹ Fueron numerosos los escritores periodistas de ambos lados del Atlántico que barajaron en sus textos los moldes periodístico y literario, entre otros: G. Appollinaire, A. Camus, A. Breton o B. Cendrars, en Francia; J. L. Borges, E. Anderson Imbert, M. Denevi o J. V. Foix, en el mundo hispánico.

Pour moi, c'est un roman, parce qu'il y a une idée de durée, de contemporanéité des textes entre eux – ils ont été écrits d'une seule foulée (...). En réalité quand j'écrivais ce livre, j'avais l'impression que chaque histoire faisait entrer plusieurs personnages qui gonflaient la foule, c'est-à-dire le livre tout entier qui devenait une foule. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit Roman sur la couverture, et non nouvelles. Il s'agissait vraiment d'un ensemble, d'un roman, d'une histoire complète constituée de fragments comme certaines toiles de points ou de touches de pinceau, de couleur.

(<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/10/492>)

Y añade que lo que pretendía era “*passer la société – de cette époque – au scanner (...) L'absurde folie de se croire témoin de tout ce qu'on ne verra jamais, c'est-à-dire les profondeurs du psychisme d'autrui*”.

No hay duda de que tanto este volumen como el que le siguió constituyen un cáustico retrato de los males que aquejan a nuestra sociedad actual, pero los textos que conforman ambos volúmenes son, en mi opinión, lo que en el mundo hispánico llamamos cuentos literarios (“*nouvelles*”). Además, entre ellos no existe ningún engarce temático, formal o técnico que permita hablar de una trama novelística. Es probable que con la voz *microfictions* (en plural), el autor haya querido poner el énfasis en la brevedad de sus “*nouvelles*”, pero, a mi juicio, no poseen la tensión narrativa exigida al microrrelato y abundan las digresiones, inaceptables en este último. Es posible que esta declaración esconda el deseo de subvertir el género de la novela, como hicieron en su día Ramón Gómez de la Serna, al preconizar la novela atomizada, o bien Francisco Umbral (1977: 14), quien señalaba que muchas de las novelas españolas de la segunda mitad del siglo XX estaban compuestas de un entramado de relatos cortos rabiosamente nuevos y actuales de concepción. No hay que olvidar sin embargo que ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento un fragmento de novela, ambos son totalidades.

Lo cierto es que, en el mundo francófono, la voz “*microfiction*” parece ganar terreno para designar lo que nosotros llamamos microrrelato y se utiliza incluso como reclamo en las contraportadas de los libros (por ejemplo, en los de David Thomas) para atraer a potenciales lectores interesados por un género literario que en inglés y en español ha alcanzado sus cartas de nobleza.

c) El otro término invocado es “*micro-récit*”, el cual, a diferencia de “cuento” y de “*nouvelle*”, implica, según Alain Montandon (2013), una mayor condensación del tiempo y del espacio, lo que engendra nuevas formas de escritura y de lectura. Para C. Álvares (2011) “*le micro-récit se veut un récit réduit à l'essentiel. Son extension minimale est corrélative à*

d'autres caractéristiques : concision, précision, dépuración du langage" mientras que Ada Teller, escritora de origen argentino que cultiva el microrrelato en lengua francesa, prefiere denominarlo *récit-bref* y pone el énfasis en las potencialidades connotativas del lenguaje. En su blog *Récit-page* (<http://www.litteraturesbreves.fr>), cuya locución es en sí misma toda una declaración de principios sobre la extensión ideal del microrrelato, el lector interesado por este género literario encontrará varios textos suyos, acompañados de otros de escritores hispanoamericanos de gran prestigio (Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, José de la Colina, Luisa Valenzuela, Ana M^a Shua) y de franceses que cultivan esta forma de expresión de forma más o menos ocasional (Éric Chevillard, François Desnoyers, Anaïs Coste, Christian Laballery, Jean-Jacques Nuel, Jean Pezenec...), pero el problema es que, entre los microrrelatos, se cuelan a veces poemas en prosa o instantáneas.

Alain Montandon retrotrae el origen del *micro-récit* a la Antigüedad clásica y sitúa su desarrollo en la Edad Media y muy especialmente en el Siglo de Oro, mientras que, para C. Àlvares, "*les micro-récits, appelés plutôt microfictions ou micronouvelles*" se dan a conocer en Francia à partir de 2005, impulsados por la irrupción y consolidación de las redes sociales, principalmente, Facebook (2004) y Twitter (2006). Para difundir sus microtextos y darse a conocer –señala–, ciertos autores como Éric Chévallard, crearon sus propios blogs ("*L'autofictif*"); otros, como Fuentalba, Bastin y Geshter, empezaron a publicar sus "*micronouvelles*" o "*nanonouvelles*" en la red o en revistas alternativas como *Black Mamba* o *Fées Divers*. Por la misma época, se formó en Québec el grupo *Oxymorons*, reunido alrededor del escritor Laurent Berthiaume, y se crearon las primeras revistas electrónicas como, por ejemplo, *Fixxion*, inaugurada en diciembre de 2010 con un número especial sobre el micro/macro, lo que supuso un claro indicio del creciente interés del mundo francófono por la hiperbrevedad tanto desde el punto de vista de los escritores como del público lector. Es evidente que las redes sociales han contribuido a la rápida difusión de las formas breves, en general, y del microrrelato en particular, pero Internet es muy reciente y los buenos microrrelatos en lengua francesa se remontan a las primeras décadas del siglo XX (los relatos breves del s. de Oro a los que alude A. Montadon no son microrrelatos como los entendemos en la actualidad), otra cosa es que fueran reconocidos como tales en un momento en el que no existía conciencia clara de esta nueva forma de expresión, conciencia que es muy reciente y suele situarse a finales del siglo XX.

El gran precursor del microrrelato en lengua francesa es, a mi juicio, el escritor belga-francés Jacques Sternberg (Amberes, 1923–Paris, 2006), copartícipe en la fundación del mítico Grupo

Pánico, junto con Roland Topor, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. Cultivó la novela, el teatro, el ensayo, el cuento y, sobre todo, el microrrelato, una pasión que nunca lo abandonó, según declara él mismo en el prólogo de sus *188 Contes à régler*, titulado “*Un dernier compte à régler*” (edición de Folio, 2018), en el que se desdobra y habla consigo mismo: “*Je me suis toujours demandé pourquoi tu as tellement tenu à te battre sur le terrain du roman, où tu as des centaines de rivaux plus habiles que toi, alors que sur le parcours du texte bref, tu es sans concurrents*” (pp. 10-11). Ocupó un puesto destacado en el ámbito de la literatura fantástica y de terror y su aportación fue fundamental para la renovación de la ciencia ficción en Francia. Toda su obra posee un fuerte componente vanguardista y sus cuentos y microrrelatos, impregnados de humor negro, nos ofrecen una visión del mundo moderno eminentemente pesimista y despiadada.

Sus primeros textos hiperbreves, que él denominó por falta de mejor nombre “*contes brefs*”, vieron la luz en 1953 (*La géométrie dans l'impossible*) y los más logrados se encuentran, a mi juicio, en los volúmenes *Contes glacés* (1974), *188 Contes à régler* (1988) y *300 contes pour solde de tout compte* (2002). Si bien en todos ellos encontramos algún cuento canónico (de varias páginas), predominan los relatos de una o media página de extensión de una densidad inusitada, en los cuales lo fantástico se interfiere con el absurdo y el humor negro. Sin embargo, como suele ocurrir con los autores que se adelantan a su tiempo, Sternberg no consiguió suscitar el interés de unos editores, lectores y críticos² que requerían textos largos y estaban poco o nada preparados para apreciar un arte extremadamente exigente tanto para el escritor como para el receptor. Él fue plenamente consciente de la dificultad inherente al género que cultivaba:

écrire un roman de plus de 250 pages, c'est à la portée de n'importe quel écrivain plus ou moins doué. (...) Mais écrire 270 contes, généralement brefs, c'est une autre histoire. Ce n'est plus une question de cadence mais d'inspiration : cela demande 270 idées. C'est beaucoup. (Prólogo a *Contes glacés*, 2008)

² “En réalité, à part Sophie, la mer et la nuit, suspense sentimental bien agencé qui rafla les honneurs de toute la presse, presque tous les livres de Sternberg firent leur bout de chemin secrètement, dans l'ombre, avec souvent une presse réduite à quelques vagues notules. Bilan de cette indifférence au gré de tellement d'années : avec quarante livres édités, Sternberg a atteint un tirage global inférieur à celui qu'atteignent avec un seul roman à succès bien des vedettes éphémères de la plume” (Les Éditions de Minuit. http://www.leseditionsdeminit.fr/auteur-Jacques_Sternberg-1457-1-1-0-1.html).

Sternberg solía clasificar los textos por orden alfabético en función de sus obsesiones, entre otras, la muerte, Dios, la inutilidad de cualquier empresa humana, el temor al encierro (su padre, judío, fue deportado y murió en un campo de concentración nazi), la destrucción del planeta o la tiranía ejercida por la tecnología (habla de una civilización “*technocretinisée*”); los suyos destilan pesimismo y reflejan la misantropía del escritor, cronista ácido de las ignominias y bajezas del ser humano. Ha sido comparado con el italiano Dino Bussati, por su profundo pesimismo, y con el americano Stephen King, por su dominio de la literatura de terror. En cualquier caso, sus textos encajan perfectamente en las actuales definiciones del microrrelato, de ahí nuestro convencimiento de que, cuando este género logre en Francia el éxito alcanzado en el mundo anglosajón e hispánico, serán leídos con otros ojos y apreciados en su justa medida, porque como suele repetir Michel Tournier, el escritor genial no escribe para sus contemporáneos, sino para las generaciones futuras.

Otro libro que puede analizarse a la luz de este nuevo paradigma discursivo, aunque el autor no tuviera conciencia de ello, es *Fables fraîches pour lire à jeun* (1986) de Pierre Bettencourt, que recoge microrrelatos de una gran densidad publicados entre 1943 y 1949. Editado con el mayor esmero, este recuento constituye una rica paleta de situaciones humorísticas, fantásticas o incongruentes, escritas en un rico y sutil lenguaje para regocijo de los lectores. Aunque la sátira mordaz subyace en casi todos los textos y los protagonistas son a veces animales, no son fábulas como engañosamente nos sugiere el título general (fábulas), sino microrrelatos. Evidentemente este término aún no se había acuñado, lo que explica la fluctuación terminológica que imperaba entonces. No en balde, Georges Kolebka llamó a los suyos confetis (*Conffetis*, 2004 y 2007), breves (*Brefs*, 2011) y comprimidos (*92 comprimés* (2012), términos que aluden a la hiperbrevedad como principio constructivo y evocan la conciencia de estar escribiendo algo inusual, que no se ajusta plenamente a los parámetros al uso. Conceptor publicitario, Kolebka se consagró esencialmente a los textos cortos y recibió el *Grand Prix de l'Humour noir* por *Dépression sur une partie de la France*. Además de muy breves, sus microrrelatos burlescos e hilarantes nos muestran un universo excéntrico y absurdo.

Con todo, el microrrelato en el ámbito francófono sigue siendo un género marginal que va ganando adeptos poco a poco. Entre ellos, cabe destacar a Jean-Paul Dubois (Toulouse, 1950) y, sobre todo, a David Thomas (Boulogne-Billancourt, 1966). El primero de ellos ha cultivado diversos géneros (la novela, el ensayo y el cuento literario) y ha sido galardonado con premios prestigiosos: el *Prix de l'Humour noir* (1991), el *Prix Fémina* (2004) y el *Prix Goncourt* (2019 por su novela *Tous les hommes n'habitent le monde de la même façon*). Si bien es conocido y

apreciado esencialmente por sus novelas, tiene en su haber un libro compuesto casi íntegramente de microrrelatos (*Parfois je ris tout seul*, Robert Laffont, 1992; *Le Seuil*, 2007), digno de ser destacado. Con mirada distanciada y crítica, no exenta de cierto sarcasmo a veces, el autor pone el énfasis en las lacras de la sociedad actual y explora la complejidad de las relaciones humanas, según se puede ver en los dos microrrelatos suyos que reproducimos en el anexo (“*Talons aiguille*” y “*Gris*”), los cuales presentan la insatisfacción profunda de una pareja desde el prisma de ambos cónyuges.

David Thomas es autor de dos novelas (*Un silence de clairière*, Albain Michel, por el que obtuvo el premio Louis Barthou de la Academie Française, y *Hortensias*, Stock, 2015), y de varios libros de cuentos y de microrrelatos. Periodista durante veinte años, residió en Barcelona y en Copenhague y se dio a conocer en 2009 con un primer recuento de “*courtes nouvelles*”: *La patience des buffles sous la pluie* (2009; 2011, prologado por Jean-Paul Dubois), cuyo éxito de público y de crítica fue inmediato. A este le siguieron otros: *Je n’ai pas fini de regarder le monde*, 2012; *On ne va pas se raconter d’histoires*, 2014; *Le poids du monde est amour*, 2018 y *Un homme à sa fenêtre*, 2019. En todos ellos, predominan los microrrelatos, especialmente en el volumen *Le poids du monde est amour*, aunque el autor gusta de intercalar entre ellos algún cuento canónico, posiblemente con el fin de ofrecer una mayor variedad al lector y también porque en Francia aún no es frecuente encontrar libros compuestos íntegramente de relatos hiperbreves; el caso de Sternberg es una excepción. Aunque Thomas explora una gran diversidad de temas, los más recurrentes son aquellos que giran en torno a las relaciones humanas y muy especialmente a las de pareja. La sexualidad posee un notable protagonismo en toda su obra y se presenta en una multitud de variaciones: hetero-, homo- y transexual. Son los propios personajes los que expresan en primera persona gramatical su punto de vista sobre los conflictos inherentes a la cohabitación y, en su caso, domina la voz femenina, a la que el autor insufla una gran libertad de expresión, materializada en un lenguaje conversacional especialmente crudo en ocasiones (“*Une semaine de méditation en Inde*”), aunque nunca se cae en la vulgaridad, porque el autor posee un dominio sorprendente de la expresión oral, que él eleva a la categoría artística. Irónicos y conmovedores, sus microrrelatos están preñados de humanidad y de humor y, con su despojamiento extremo, nos obligan a realizar un sobreesfuerzo interpretativo que, en su caso, resulta siempre gratificante.

Es muy probable que Sternberg, Bettencourt o Kalebka no hayan sido conscientes de trabajar en un género nuevo y se hayan limitado a actuar con arreglo al clima estético que caracterizaba

a su época. En cambio, Dubois y Thomas sí parecen tener plena conciencia de cultivar una dimensión e intensidad distintas, un nuevo género que es aún bastante irrelevante en el mundo francófono, pues no cuenta con lectores suficientes y los estudiosos apenas le ha prestado atención. Cuando alcance la dimensión que ha conseguido en los países anglosajones e hispánicos, donde goza de un inmenso prestigio y ha suscitado un número ingente de trabajos teóricos y críticos, aflorarán, incluso se “crearán”, sus antecedentes, porque, como se sabe, la creación siempre ha ido por delante de las pragmáticas y teorías. En cualquier caso, por reunir las características que conforman las señas de identidad de la cultura actual, el microrrelato es especialmente representativo de nuestro convulso tiempo y está contribuyendo a cambiar el concepto de literatura.

Para concluir, se impone volver al asunto terminológico. Hemos visto que en el ámbito francófono se barajan esencialmente tres voces para designar lo que nosotros llamamos microrrelato: “*micronouvelle*”, “*microfiction*” y “*microrécit*”. Las tres remiten a la hiperbrevedad como premisa artística, pero no poseen el mismo significado. “*Micronouvelle*” y “*microrécit*” aluden a una misma entidad literaria: a una ficción narrativa hiperbreve escrita en prosa, mientras que “*microfiction*” hace referencia a una ficción literaria muy breve que puede ser narrativa (microrrelato...) o no ser narrativa (poema en prosa...). Independientemente del término que acabe implantándose en el área de la francofonía, lo que nosotros denominamos microrrelato ha alcanzado ya cotas muy altas, según demuestran los ejemplos paradigmáticos que reproducimos en el anexo que sigue. De todos ellos, Jacques Sternberg es sin duda el más significativo por su carácter de pionero y por la riqueza y diversidad del patrimonio que nos ha legado. Es urgente rehabilitar su memoria y reeditar su obra completa para que llegue a un público amplio. También lo es seguir de cerca el desarrollo de este nuevo género literario en lengua francesa para intentar establecer un corpus amplio (algo que no está a mi alcance) y así poder esbozar una panorámica digna de este nombre.

Bibliografía

- ÀLVARES Cristina (2011), “Nouveaux genres littéraires urbains: les nouvelles en trois lignes contemporaines”, en *Microcontos e outras microformas. Atas do Simpósio Internacional*, Universidade do Minho, 6-7 outubro 2011 (<https://pdfs.semanticscholar.org/815a/e8f7d4e05bc3b984aaa827fe729b7aad35c1.pdf>).
- ANDRES-SUÁREZ Irene (2007), “El microrrelato; caracterización y limitación de género”, en T. Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos, El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe, 2007, 11-40.

- (2010), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.
- (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 12; 2ª ed. 2013.
- (2018), *El microrrelato en la España plurilingüe*, Valladolid, New York, Cátedra Miguel Delibes. Col. “Ensayos Literarios”, 2018.
- (2019^a), “Teatricuentos y microrrelatos de Javier Tomeo”, en *Turia*, núm. 131, junio-octubre 2012, pp. 177- 186.
- (2019b), “La herencia de Tomeo en el microrrelato catalán y vasco”, en Ana Calvo Revilla (ed.), *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, Madrid, Visor, 2019, pp. 17-38.
- BASTIN Vincent, “Micronouvelles : Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française”, en *Micronouvelles et nouvelles courtes*, <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F>
- BETTENCOURT Pierre (1986), *Fables Fraîches pour lire à jeun*, Éditions Lettres vives, 1986, col. “Entre 4 yeux”.
- DUBOIS Jean-Paul (2007), *Parfois je ris tout seul*, Paris, Robert Laffont, 1992; Le Seuil, 2007.
- GÓMEZ TRUEBA Teresa (2007), “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato”, en T. Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe, 2007, p. 57.
- (2008), “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez”, en *Ínsula*, núm. 741, sept. de 2008, p. 14.
- (2009), “Arte es quitar lo que sobra”. La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española”, en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 115.
- KOLEBKA Georges (2004), *Confettis*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004; 2007 (préface de François de Cornière).
- (2011), *Brefs*, Le Castor Astral, 2011.
- (2012), *92 comprimés*, Talence, Éditions de l’Arvre vengeur, 2012.
- LAGMANOVICH David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.
- LÓPEZ MOLINA Luis, (2005), “Introducción” a *Ramón Gómez de la Serna, Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005, pp.7-38
- (2008), “Greguería y microrrelato”, en *Ínsula*, núm. 741, septiembre 2008, p. 17.
- MILLÁS Juan José (2001), *Articuentos*, Barcelona, Ed. Alba, 2001, con prólogo de Fernando Valls.
- MONTANDON Alain (2013), “Formes brèves et microrécits”, en *Les Cahiers de Framespa*, núm. 14, 2013, <https://doi.org/10.4000/framespa.2481>.

- PACHECO Carlos (1979), “Criterios para una conceptualización del cuento”, en C. Pacheco y L. Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979, pp. 13-28.
- ROAS David (2010), “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en D. Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 9-42.
- RÓDENAS DE MOYA Domingo (2007), “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en T. Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos*, 2007, pp. 67-93.
- STERNBERG Jacques (1953), *La Géométrie dans l'Impossible*, Paris, Éditions Eric Losfeld, 1953.
- (2016), *Contes glacés*, Marabú, 1974; Namur, Éditions Mijade, 2008; 2016 (ed. abreviada).
- (2018), *188 contes à régler*, Paris, Denoel, 1988; 1998.
- (2002), *300 contes pour solde de tout compte*, Paris, Les Belles Lettres.
- THOMAS David (2011), *La patience des buffles sous la pluie*, Paris, Bernard Pascuito Éditeur, 2009; Paris, Le Livre de Poche, 2011 (préface de Jean-Paul Dubois). Prix Découverte 2009 de la Fondation Prince Pierre de Monaco.
- (2012), *Je n'ai pas fini de regarder le monde*, Paris, Albin Michel, 2012.
- (2014), *On ne va pas se raconter d'histoires*, Paris, Éditions Stock, 2014.
- (2018), *Le poids du monde est amour*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2018.
- (2019), *Un homme à sa fenêtre*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2019.
- TOMEIO Javier (1988), *Historias mínimas*, Madrid, Mondadori, 1988. Barcelona, Anagrama, 1990.
- UMBRAL Francisco (1977), Prólogo a su colección de cuentos *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1977, p. 14.

Anexo. Algunas muestras significativas

Jacques Sternberg

La chaîne

Je m'étais endormi fort tard, agacé.

Il devait être sept heures du matin quand je tombai dans ce rêve.

Un rêve assez banal... Un facteur, qui avait vaguement mes traits, me remettait une énorme lettre que, je ne sais pas pourquoi, je n'osais pas ouvrir.

À cet instant, j'entendis réellement le violent coup de sonnette déjà entendu dans mon rêve.

Je me levais ; j'allai ouvrir.

Un facteur qui, par hasard, me ressemblait, me remit un grand pli cacheté.

J'hésitai longtemps, je fis quand même craquer l'enveloppe.

Ce n'était qu'un texte assez médiocre, anonyme, qui décrivait, comme le triple reflet d'un miroir, un rêve de facteur apportant une lettre et les conséquences d'ailleurs anodines de ce rêve vécu identique un peu plus tard.

Il y avait également un post scriptum, mais je n'eus pas besoin de le lire pour savoir que ce rêve allait devenir un cauchemar et ce cauchemar ...

(Contes glacés, p. 180).

L'inattention

Bien des chiffres avaient coulé sous les ponts, mais le monde n'était plus, depuis la fin du XX^e siècle, qu'une seule pyramide de chiffres. La mise sur fiches par ordinateur, l'informatique, la légalisation du moindre détail quotidien régnaient si bien à tout les niveaux que chaque individu avait besoin d'un visa officiel pour passer d'une année à une autre.

Les individus n'avaient plus d'identité précise, plus de noms de famille. Ils n'étaient plus identifiables que par le matricules de leurs différentes cartes obligatoires : carte bancaire, affiliation aux Allocations, à la Sécurité sociale, certificat d'engagement au travail, carte de domicile, et ainsi de suite car tout était numéroté, fiché, trié et régi par la toute-puissante électronique.

Parfois, cela pouvait donner des résultats assez déroutants. Ainsi cet homme matriculé aux Allocations mortuaires sous le numéro 101/0003/3406/0036540780077 qui mourut chez lui de maladie, de façon très banal, parfaitement en règle avec l'administration et la société. Mais, le jour de son enterrement, on oublia un zéro et on enterra à sa place quelqu'un d'autre. Qui n'était pas encore décédé.

(188 contes à régler, p. 179).

Pierre Bettencourt

Voyage aux indes

J'ai des cachets pour rêver. Ce soir j'en prends un sur lequel est écrit en tous petits caractères: Voyage aux Indes (première partie). Je l'avale avec un peu d'eau et je m'endors.

Tout va bien jusqu'à Bénarès où l'on doit prendre un bain dans le Granges. Le rêve est prévu pour quelqu'un qui sait nager. Or je ne sais pas. À peine à l'eau, je me noie. Je ne saurai jamais la fin du voyage.

(Faibles fraîches pour lire à jeun, p. 95).

Georges Kolebka

Afrique et croco

Le tour-opérateur a formidablement organisé notre séjour. Dîner du premier soir : Feuillantine d'antilope dans des copeaux de fruit, suivi d'un tronçon de serpent de la forêt relevé de cannelle. Pour finir, croustillant de bananes.

Les Bonobos ont dansé. Ils avaient un os dans chaque oreille et portaient un pagne vert wagon.

Le lendemain, ç'a été chasse au crocodile. Le troisième jour, déconnade avec les Bonobos, et distribution de cocktails maison.

Notre ribouldingue, à cette occasion, a réduit la morale à l'état de brimborion vulgaire.

J'ai rapporté une lance et un billot de sacrifice pour mes parents. Et pour Gaëlle, des chaussures en croco. Elle les adore. Elle a dit : "Elles sont géniales avec leurs dents sur le devant".

Mon père a dit : "Tiens, il y a une étiquette Made in China"

(92 comprimés, p. 136)

Jean-Paul Dubois

Talons aiguilles

Tu veux savoir de quoi je rêvais ? D'une femme qui me trompe, qui me fasse voir les pierres, qui laisse du rouge à lèvres sur tous ses mégots et cigarettes, qui se douche en talons aiguilles, qui se teigne en blonde, qui roule dans ses cabriolets, qui croisent ses jambes très haut, qui passe sa langue sur ses dents, qui vive en lingerie et qui me traite comme un domestique. Et je vis avec toi, brune, réservée, douce, toi qui ne m'as jamais donné autre chose que quatre enfants de taille moyenne et des repas à heures fixes.

(Parfois je ris tout seul, p. 81).

Gris

Tu veux savoir de quoi je rêvais? D'un homme robuste avec des mains fines, qui sache me toucher et me prendre, qui me caresse dans les ascenseurs, qui ait plaisir à m'écouter, qui possède un caractère et de la dignité, qui s'habille dans le gris, qui ne passe pas son temps à me juger, qui ait une peau ferme, qui possède une voiture pour l'été, une autre pour l'hiver et qui me traite avec respect. Et je vis avec toi, petit, gueulard, flasque, veule, ventru, toi qui n'a jamais su me faire jouir, toi que j'ai aujourd'hui honte d'accueillir en moi.

(Parfois je ris tout seul, p. 82).

David Thomas

Bande enregistreuse

J'ai eu envie de faire défiler ma vie à l'envers, comme on remonte une bande enregistreuse pour en réécouter des moments particuliers ou pour tout effacer.

J'ai eu envie d'effacer ma vie et de ne laisser derrière moi qu'un blanc aéré. M'alléger de tout ce qui me justifie et de tout ce que je tente en vain d'expliquer.

J'ai eu envie de continuer comme si personne n'avait rien entendu de tout ce que j'ai pu dire jusqu'à ce jour. Et aussi, que l'on ne me regarde plus avec cette idée que l'on a de moi. Cette idée qui me pollue et qui fait de moi un être attachant ou repoussant. Cette idée dont je suis responsable mais qui n'a jamais dépendu de ma volonté.

J'ai eu envie de javelliser les vingt dernières années de ma vie, de tout aseptiser.

J'ai eu envie de remonter tout ce temps dont je n'ai pas fait grand-chose, d'appuyer sur play et de n'entendre que du silence.

(La patience des buffles sous la pluie, pp. 150-151).

Une semaine de méditation en Inde

On ne donne que ce que l'on veut recevoir. Si ça continue, il va m'offrir une semaine de méditation en Inde. Je voudrais. Je voudrais qu'il soit plus sexuel ! J'ai BESOIN de sexe, qu'on chipote pas avec ça, qu'on attende pas le 32 du mois pour baiser, au moins trois fois par semaine, voilà c'est comme ça, j'y peux rien, on peut juger ça excessif, on peut me traiter d'obsédée, c'est comme ça. Pas pour ça que je suis addict pour autant, à chacun ses besoins, voilà tout. Et lui, il me donne pas ce dont j'ai besoin, il me donne ce qu'il veut recevoir, de la tendresse. Si je vais mal, il me prend dans ses bras en me faisant des petits câlinox et des bisous dans le cou alors qu'il n'y a que le sexe qui me détend ! Ça m'énerve qu'il passe à côté de ça comme si de rien n'était. Pas faute de le lui avoir dit mille fois ! Ça se voit que j'aime le sexe, merde ! C'est pas compliqué à comprendre.

(Le poids du monde est amour, p. 95).