

Cuánto mide un microrrelato

Ginés Cutillás

Quimera. Revista de Literatura

Resurge el eterno dilema de las medidas entre los distintos géneros narrativos. ¿Cuánto ha de medir un relato antes de considerarse novela corta o *nouvelle*? ¿Y a cuántas palabras se ha de restringir dicha *nouvelle* para que no se le considere novela? ¿Se puede poner límite a un texto prosístico tan sólo para que pueda integrarse en un género y no en otro? Sinceramente, no lo creo.

Mario Benedetti, en su faceta menos célebre como teórico, intentó buscar un término con el que acuñar aquellos textos que estaban entre el relato largo y la novela. Reutilizó el de *nouvelle*, pues el de novela corta no le acababa de convencer, pero lejos de tener en cuenta el número de palabras, se basó en el factor de la transformación, distinguiendo al relato como género de la peripecia y al de la novela corta como el del proceso: «La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial) »¹. Sin embargo, quince años antes de esta afirmación, el mismo autor pretendía delimitar la novela a

¹ Benedetti, Mario: *Sobre artes y oficios: ensayo*. Editorial Alfa: Montevideo, 1968.

unas 45 000 palabras y la *nouvelle* a 20 000². ¿Qué ocurre entonces con los textos que tienen 21 000 palabras? ¿Por qué considerar *Los papeles de Aspern* de Henry James como *short-story* —como le gustaba llamarlo a su autor— y *Otra vuelta de tuerca* como novela si apenas hay cuarenta páginas de diferencia entre ellas?

Por otra parte, Julio Cortázar asegura en 1980 que no es capaz dar una definición de cuento, que lo podría intentar definir por sus «características exteriores: obra literaria de corta duración, etcétera», para más tarde afirmar: «Todo eso no tiene ninguna importancia. Creo que era más importante señalar su estructura interna, lo que yo llamaría también su dinámica, [lo que hace que] no solamente se fije en la memoria sino que despierte una serie de connotaciones, de aperturas mentales y psíquicas»³. Es evidente que Cortázar no piensa en el número de palabras a la hora de definir un género, sino en sus resortes interiores.

Aun así, los especialistas se empeñan en acotar los textos por su longitud. Creo que no es una cuestión cantidad, al menos en lo que al microrrelato se refiere, sino más bien en una cuestión de percepción, de apreciación por parte del lector. Lagmanovich afirma: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso»⁴. Y también que «Las nociones de extensión y de brevedad son relativas, ello implica que no se pueden definir en función de un número dado de

² Benedetti, Mario: *La realidad y la palabra*. Destino: Barcelona, 1990.

Por otra parte E.M. Foster, novelista y crítico publicó en 1927 su libro *Aspects of the novel*, fijando su longitud mínima en 50 000 palabras. A lo que los críticos de la época contestaron con la misma pregunta: ¿Qué pasa entonces con los textos de 49 000 palabras?

³ Cortázar, Julio: *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Alfaguara: Buenos Aires, 2013, p. 32.

⁴ Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto: Palencia, 2006, p. 38.

palabras». Ahí está la clave: la brevedad es un tema de percepción por parte del lector. Como bien apostilla José María Merino «[...] el microcuento más largo y el cuento más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir a los especialistas»⁵.

Establecer unas medidas de extensión tan sólo tiene sentido en el mundo de la lírica: todos sabemos a qué reglas atenernos si queremos escribir un soneto, un terceto, una cuarteta, una lira, una décima, un romance o incluso un haiku, porque en el número de sílabas, que no de palabras, reside su naturaleza. Sin embargo, en lo que atañe a los géneros prosísticos, dichas limitaciones pierden sentido.

Son microrrelatos aquellos textos de una sola línea⁶ y aquellos que ocupan cuatro páginas. La característica común entre ambos es que nacen, al igual que el relato y la poesía, con la intención de leerse en una sola sesión, y a diferencia de estos, con una tensión sostenida de principio a fin. Como ejemplo del primer caso, nos vale un microrrelato de Andrés Neuman de tan sólo siete palabras (cuatro en el cuerpo, más tres en el título, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a los títulos):

⁵ Merino, José María: *La glorieta de los fugitivos*. Páginas de Espuma: Madrid, 2007, p. 207.

Merino también enuncia una fórmula en relación a la extensión de un cuento: «Intensidad, inversamente proporcional a extensión» en: Cutillas, Ginés S., «Creo firmemente en la multiplicidad de los mundos» (entrevista), *Quimera. Revista de literatura*, 374, enero 2015, pp. 5-11; lo citado p. 7.

⁶ «El microrrelato de una o dos líneas de texto es un *tour de force*, una demostración de habilidad narrativa extrema, pero no puede ser tomado como un modelo para una producción constante, ni siquiera para una producción abundante dentro de la obra de un autor». Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto: Palencia, 2006, p. 14.

Interesante la propuesta de Aloe Azid como antólogo en su libro *Mil y un cuentos de una línea* (Azid, Aloe: *Mil y un cuentos de una línea*. Thule Ediciones: Barcelona, 2007).

NOVELA DE TERROR⁷

Me desperté recién afeitado.

Como ejemplo del segundo caso, el de cuatro páginas (en el libro que se publicó), pondré un microrrelato propio y explicaré a continuación el motivo por el que decidí incluirlo en *Un koala en el armario*⁸, mi primer libro de microrrelatos. El texto en concreto se titula *La puerta*, y destaca por su longitud en un libro en el que la mayoría de los textos son de una página, algunos de dos páginas, siendo de tan sólo siete palabras el microrrelato más corto incluido en él. Mis motivos para incluirlo como microrrelato los referiré tras su lectura⁹.

LA PUERTA

No difiere mucho de las demás. Es cierto que las otras son de madera y que esta es metálica. También lo es el hecho de que tiene dos hojas —en lugar de una— que se abren por la mitad para dejar entrar o salir. Pero aparte de esas dos pequeñas diferencias, no es más que eso: una puerta.

Mentiría si dijera que no me intrigan los números que la coronan. Una escala del cero al nueve justo encima del marco superior donde siendo secuencial el orden en que se iluminan los dígitos no siempre llega al nueve, pero nunca dejan de hacerlo al cero.

⁷ Neuman, Andrés: *Alumbramiento*. Páginas de Espuma: Madrid, 2009.

⁸ Cutillás, Ginés S.: *Un koala en el armario*. Cuadernos del Vigía: Granada, 2010.

⁹ *Cuentos breves y extraordinarios*, la famosa recopilación de Bioy Casares y Borges, está considerada como la primera antología de minificciones, para muchos también el primer libro de microrrelatos. En ella nos encontramos cerca de cien textos que van desde dos líneas hasta cuatro hojas, siendo la medida de una página la más usual.

No he podido resistir la tentación de asomarme al interior y me ha sorprendido encontrar un cubículo de dos por dos metros con espejos por todos lados. Supongo que en cuanto se cierra, alguna de las otras tres paredes se abre para dar acceso a...

Me he sentado aquí, en el hall del hotel, a estudiarla atentamente y a apuntar en este cuaderno todo lo que entra y sale para intentar deducir algunas reglas.

A las 19:45 entra una pareja formada por un hombre y una mujer relativamente jóvenes, treinta y tantos él, veintitantos ella. Los números se iluminan sucesivamente hasta llegar a cinco y luego comienzan de nuevo la cuenta atrás hasta el cero. Cuando se abre, la pareja ha envejecido al menos treinta años. Él ahora parece rozar los setenta y ella los sesenta. Corolario número 1: El pequeño cuarto que encierra la puerta de doble hoja, aplicado en una intensidad de cinco sobre una joven pareja cogida como muestra, la envejece alrededor de tres décadas. Se observa también que salen vestidos de forma diferente. Quizá sólo se trate de un vestidor que envejece.

A las 19:52 entra un niño de unos trece años. La escala llega a tres, donde esta vez permanece un rato. No es hasta que llega otro joven, de unos quince, que la puerta no se abre. Misteriosamente el chico de trece ya no está. El segundo adolescente es engullido por el cuarto de los espejos aplicándosele una intensidad de cuatro grados. La puerta se abre de nuevo. Tampoco hay nadie. Corolario número 2: La puerta hace desaparecer a las personas menores de dieciséis años si van solas. De ahí, la placa que prohíbe usar el vestidor a niños que no vayan acompañados de una persona mayor.

A las 20:05 entra una pareja octogenaria. Según mis cálculos y aplicando el corolario número 1 por el que aumentan treinta años, no creo que salgan vivos de esta. Intensidad ocho. Veinte minutos después —20:25—, compruebo que mis conjeturas son correctas: no vuelven a salir. En cambio entran dos chicas veinteañeras muy sonrientes a quienes se les aplica una intensidad de seis grados —¿de qué dependerá la fuerza aplicada?—. El resultado son dos chicos de raza negra que ya no sonríen. Corolario número 3: El estado de ánimo es una variable más

que, combinada con la intensidad, produce cambios en sexo, raza y en el mismo estado de ánimo. La edad se mantiene.

Hasta las 20:48 no sucede nada más. Esta vez la puerta se cierra sin que nadie haya entrado y se aplica una intensidad cuatro. Cuando desciende al cero, salen juntos los dos jóvenes desaparecidos vestidos con ropa deportiva. Rectificación al corolario número 2: No hace desaparecer a los menores de dieciséis años, simplemente los retiene. Corolario número 4: Para vestirse con ropa deportiva es necesario más tiempo.

Me entra hambre con tanto descubrimiento seguido. He llegado a la conclusión de que las combinaciones de las variables son infinitas y que me llevaría años crear una tabla donde reflejar mis hallazgos. Antes de irme a cenar, decido probar el vestidor por mí mismo para dar por cerrada la investigación. Aprovecho que la puerta está abierta para meterme dentro. Me observo en los espejos. Sigo teniendo la misma apariencia. Espero un rato a que se cierre la puerta y a que se abra una de las paredes, quizá con ropa colgando de perchas. No sucede nada. Espero un rato más. Me muevo. Nada. Decido saltar. Es al tercer salto cuando se cierra la puerta. Corolario número 5: para poner en marcha el vestidor hay que saltar tres veces.

Veo que en la parte interior del marco también se muestra la escala. Intensidad ocho. No dejo de observarme en los espejos. No detecto nuevas arrugas, ni cansancio, mi ropa no cambia.

Al abrirse la puerta se me escapa un grito. Los octogenarios muertos aparecen delante de mí con la misma ropa que llevaban. El hall ha desaparecido. Detrás de ellos, un largo pasillo con infinitas puertas a los lados. ¿Es el cielo?, pregunto. ¿Baja?, preguntan ellos. A lo que respondo que sí con lágrimas en los ojos mientras sollozo que todavía no estoy preparado. Entran. No dejamos de vigilarnos mutuamente durante el proceso de reencarnación. La intensidad baja hasta cero. En cuanto se abre la puerta, el hall aparece de nuevo ante mí. Me lanzo a besar el suelo. Gracias a Dios, sigo vivo.

En este texto el personaje no crece, no se desarrolla, no evoluciona, carece de nombre al no ser relevante, porque todo gira en torno a un objeto. La clave del texto es el juego velado que le planteo al lector; reinventar el concepto de ascensor concibiéndolo aquí como una puerta normal, y haciendo de ella el *leitmotiv* del texto. ¿Creéis que este microrrelato tan extenso podría definirse como relato? Tal y como entiendo yo los géneros, la respuesta es no, y a día de hoy, ningún teórico ha planteado lo contrario.

¿Se podría entonces poner límites a un microrrelato según la cantidad de palabras que lo conforman? Según muchos autores sí. Mientras que para Irene Andres-Suárez y Lauro Zavala no debe exceder de una página con el fin de que el lector, de un solo vistazo, se haga la idea de su longitud, reforzando así la unidad de impresión —una página, un microrrelato—, existen otros autores, como David Lagmanovich o Juan Armando Epple, que afirman que puede ir desde unas pocas líneas hasta tres páginas —¿y por qué no cuatro?—. En cualquier caso se ha de hacer uso de la economía narrativa, de la precisión lingüística y de la elipsis. Tal y como afirma Juan Pedro Aparicio, «El microrrelato está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de literatura, y no lo distingue del cuento clásico sólo el tamaño y la concisión, sino también, y sobre todo, su naturaleza intrínsecamente elíptica»¹⁰.

Paradójicamente, cuanto más se trabaja un microrrelato, menos extenso resulta.

El mismo Lagmanovich se decide en cuanto a estipular una longitud: «En el fondo, la cuestión de la extensión es secundaria. Cada escritor determina lo que considera cuen-

¹⁰ Andres-Suárez, Irene: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Menoscuarto: Palencia, 2010, p. 51.

to, lo que es un cuento breve, y lo que es un microrrelato. Es que la percepción de la extensión o de la brevedad varía constantemente de acuerdo con una serie de parámetros: condicionamientos sociales, influencias de sistemas narrativos cercanos, preferencias individuales. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea. Por ello, pretender una rigidez conceptual en esta materia es inútil»¹¹.

Por otra parte, Andrés Neuman en el epílogo de *El que espera* afirma: «La estructura —y no la extensión— es [...] el factor fundamental que distingue a los microcuentos»¹², explicando que en los microrrelatos se difumina la estructura habitual de planteamiento-nudo-desenlace.

Hay otros autores, como Juan José Millás, que sobre el planteamiento de géneros y extensiones responde en una entrevista: «No me interesan mucho las cuestiones relacionadas con la nomenclatura. Qué más da, llámalo como quieras. Si es bueno, es bueno. En mi caso, con el *articuento*, la primera vez que recopilé una serie de textos, pensé que eran un híbrido entre el artículo periodístico y el cuento. [...] Estos textos eran muy confusos desde el punto de vista del género y justamente ahí residía su atractivo, en el desconcierto causado al lector»¹³. Ese desconcierto que nombra Millás es el que debemos transmitir a nuestros lectores. ¿La extensión? La necesaria, eso sí, siempre que mantengamos la atención del lector mediante la tensión¹⁴ narra-

¹¹ Lagmanovich, David: *La otra mirada*. Menoscuarto: Palencia, 2005, p. 23.

¹² Neuman, Andrés: *El que espera*. Anagrama: Barcelona, 2000, pp. 137-144.

¹³ Cutillas, Ginés S., «Señores, anuncio que a partir de hoy renuncio a la lectura» (entrevista), *Químera. Revista de literatura*, 354, mayo 2013, pp. 5-10; lo citado p. 9.

¹⁴ «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, productos instantáneos de la escritura más o menos automática, restos de diversos naufragios

tiva, y logremos que lo conciba como una unidad indivisible de lectura. La sustentación de dicha tensión será la que dictamine la extensión del texto.

autoriales, lo que puede ser valioso desde la perspectiva de diluir fronteras entre géneros literarios pero también puede llevar consigo el abandono de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato» en: Merino, José María “Relatos mínimos”, *Revista de libros*, 70: octubre, 2002, pp. 36-37.