

# El microrrelato hispanoamericano y su origen poético

BLANCA FONSECA

Secretaría de Educación Pública de México

<b>Título:</b> El microrrelato hispanoamericano y su origen poético.	<b>Title:</b> The Latin American Short Story and its Poetic Origin.
<b>Resumen:</b> La teoría y crítica sobre el microrrelato ha intentado demostrar que el origen de este nuevo género literario proviene de su relación con las formas narrativas, en especial con el cuento y la novela corta, sin prestar atención a la poesía, cuya enorme influencia no ha sido todavía bien estudiada. En este artículo, precisamente, se hace un análisis sobre el microrrelato hispanoamericano y la significativa contribución que han ejercido los poetas (la poesía) en su surgimiento, desde la creación del mismo a mediados del siglo XIX hasta sus manifestaciones más recientes. Se pretende con dicho estudio demostrar cómo los orígenes del microrrelato hispanoamericano (y el microrrelato en general) están relacionados con la misma evolución del género poético, su principal influencia.	<b>Abstract:</b> The theory and criticism of the microfiction has attempted to show that the origin of this new literary genre comes from his relationship with narrative forms, especially short stories and fragmentary novel, but not with regard to poetry, whose enormous influence has not been well studied yet. In this article, however, it is analysed precisely the Latin American short story and the significant contribution they have received from poets (and poetry) since the beginning of its creation (mid XIX Century) until its most recent manifestations. This article will show how the origins of the Spanish American microfiction (and the microfiction in general) are linked to the same evolution of poetic genre, its main influence.
<b>Palabras clave:</b> Microrrelato, Hispanoamérica, Poesía, Cuento.	<b>Key words:</b> Short Tale, Latin America, Poetry, Tale.
<b>Fecha de recepción:</b> 27/11/2015.	<b>Date of Receipt:</b> 27/11/2015.
<b>Fecha de aceptación:</b> 29/11/2015.	<b>Date of Approval:</b> 29/11/2015.

Los estudios sobre el origen y la evolución –y la misma definición– del microrrelato en Hispanoamérica son, actualmente, unos de los más copiosos y sistemáticos de la lengua española, más incluso de lo que se ha hecho hasta ahora con el microrrelato en España y, obviamente, en otras partes del mundo, donde todavía no ha despertado el interés que ha suscitado en la tradición literaria latinoamericana. Desde que Dolores Koch, en su reconocida tesis de 1981, centrara su interés en la producción de tres escritores hispanoamericanos con una marcada inclinación por la narrativa ultracorta (Torri, Arreola y Monterroso), la atención que empezó a suscitar en Hispanoamérica la narrativa brevísima llevó a los estudiosos del género cuentístico, principalmente, a sistematizar todo lo que sobre este (entonces en ciernes) género podría aportar a la tradición literaria. En uno de sus artículos, Dolores Koch menciona las características de esta forma expresiva incipiente:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. El rescate de las formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, y la inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación<sup>1</sup>.

Aunque el microrrelato ha sido objeto de diversas definiciones y nominaciones (minificción, minicuento, etc.), elegimos el término microrrelato porque coincidimos con la aproximación que al mismo hace Guillermo Siles:

La propuesta más viable, según creemos, consistiría en optar por el término *microrrelato*, debido a su aparente neutralidad y generalidad para abarcar esta enorme variedad de formas discursivas. Al utilizar este término que incluye el vocablo *relato*, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación. Otro argumento a favor de esta elección se apoya en su temprana circulación en el discurso crítico. Fue propuesto en los primeros trabajos de Dolores Koch

---

1 Dolores Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanérica*, 30 (1981), pp. 123-130.

(1981 y 1985). Francisca Noguero Jimémez (1992) y David Lagmanovich (1994 y 1996) lo retoman, en el último caso aunando el prefijo griego con el término ya existente, restringiendo su extensión.<sup>2</sup>

La tesis fundacional de Dolores Koch evidenció que, a la par de los géneros canónicos, había evolucionado un nuevo género con una historia paralela, de forma subrepticia e independiente, en la que la afición por la narrativa no mayor a dos páginas se consolidaba. En esta línea, los críticos y teóricos del microrrelato en Hispanoamérica rastrearon las fuentes de esta vertiente escritural y encontraron que, en efecto, en la tradición hispanoamericana, sus orígenes llegaban hasta el Modernismo<sup>3</sup>, teniendo como uno de sus principales centros de irradiación al poeta nicaragüense Rubén Darío. Sobre esta génesis, Guillermo Siles escribe:

La primera fase corresponde a los antecedentes o a las raíces del género, que se encontrarían en la obra de precursores como el mexicano Julio Torri y otros autores de filiación modernista. En Rubén Darío y Leopoldo Lugones se halla el germen de estas formas de escritura —en las composiciones de *Azul* (1888) como «Naturaleza muerta» y en otras posteriores como “El nacimiento de la col”<sup>4</sup>.

Es importante notar que los teóricos y críticos del género del microrrelato comenzaron a verlo, desde un principio, como una simple derivación del cuento tradicional, una especie de reducción al mínimo del mismo, sin apenas prestar atención a toda la influencia que tendría en su desarrollo la tradición poética, de ahí que, en muchas ocasiones, lo que era considerado poema en prosa (como en el caso de los textos en prosa incluidos en *Azul*, de Darío) fuera tomado por los especialistas y estudiosos del género emergente como pequeñas piezas narrativas, pues se consideraba que sus características más definitorias eran sus elementos ficcionales. Conviene dejar claro al respecto que fueron los poetas modernistas (con Rubén Darío

---

2 Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 30.

3 Véase Juan Armando Epple, “Orígenes de la minificción”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 128-129.

4 Guillermo Siles, *op. cit.*, pp. 64-65.

a la cabeza) los referentes más remotos en el ámbito hispanoamericano del microrrelato y que su nominación (como microrrelato) no parece ser más que un simple cambio nominal, no esencial, pues seguían siendo poemas en prosa. David Roas, una vez inventariados y clasificados los rasgos del microrrelato, concluye que este comparte el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento a partir de las tesis postuladas por Edgar Allan Poe en 1842. Roas resume y clasifica los rasgos del microrrelato enunciados por los críticos en cuatro grupos básicos (discursivos, formales, temáticos y pragmáticos) y, después, los somete a un análisis comparativo con el cuento, concluyendo que aquel no es un género independiente del cuento y que el único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlo es su hiperbrevedad. A continuación reproducimos una síntesis de los puntos clasificados:

1. Rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva, fragmentariedad y la hibridez genérica.
2. Rasgos formales: no tienen que aparecer todas en un mismo texto ni en el mismo grado:
  - 2.1. Trama: ausencia de complejidad estructural
  - 2.2. Personajes: mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes-tipo...
  - 2.3. Espacio: construcción esencializada, escasez (incluso ausencia) de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...
  - 2.4. Tiempo: utilización extrema de la elipsis.
  - 2.5. Diálogos: ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales.
  - 2.6. Final sorpresivo y/o enigmático.
  - 2.7. Importancia del título.
  - 2.8. Experimentación lingüística.
3. Rasgos temáticos (tampoco tienen que aparecer todos en un mismo microrrelato):
  - 3.1. Intertextualidad: siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos.
  - 3.2. Metaficción.
  - 3.3. Ironía, parodia, humor.
  - 3.4. Intención crítica.
4. Rasgos pragmáticos:

4.1. Necesario impacto sobre el lector.

4.2. Exigencia de un lector activo<sup>5</sup>.

## EL MODERNISMO: DARÍO, LUGONES, VELARDE

Siguiendo a Lagmanovich y a Siles, no cabe duda de que los sedimentos del microrrelato se inscriben en Hispanoamérica y que uno de sus representantes más sólidos es Rubén Darío (1867-1916), principalmente con *Azul*, su libro emblemático de 1888. El Modernismo, que se constituye en Hispanoamérica como un movimiento transcontinental, será el movimiento en el que se consoliden nuevas formas expresivas, entre ellas el poema en prosa y, simultáneamente (lo que se desvelaría después), el microrrelato. El crítico e historiador del género Javier Perucho, al hablar de las definiciones dadas al respecto por el teórico David Lagmanovich, advierte ya la presencia del origen del microrrelato en el Modernismo, como primera fase, para luego trasladarse a la vanguardia y concluir con la etapa posmodernista:

El crítico argentino David Lagmanovich sostiene una estética del microrrelato (“narrativista”) donde afirma que no toda minificción es un microrrelato, denominación que reserva a los cuentos brevísimos; además sostiene que esta modalidad literaria tiene su origen inmediato en el modernismo, primera fase evolutiva, seguida de la vanguardia y, como etapa de clausura, el posmodernismo<sup>6</sup>.

En la generación de Rubén Darío se encuentran otros escritores que también practican la prosa ultracorta y experimentan con ella, no sólo con intenciones poéticas, sino también ensayísticas, además de cultivar el género cuentístico o, incluso, subgéneros periodísticos afines. Modernistas como Leopoldo Lugones, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, que también fueron periodistas en una época convulsa y

---

5 David Roas, “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 13-25.

6 Javier Perucho, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México, Editorial Ficticia, 2009, p. 22.

reformadores de naciones en transformación (el paso de la colonia a la independencia), empezaron a experimentar con diversas formas y estilos literarios, transgrediendo con ello no sólo la corriente que venía imponiéndose (el Romanticismo), sino también los géneros canónicos que la misma difundía. Al efecto, Rubén Darío hace una síntesis del parnasianismo y el simbolismo y, en ese afán de negar el romanticismo más realista y naturalista, propone un lenguaje nuevo con temáticas que parecen darle la espalda a la realidad latinoamericana, convulsionada en guerras intestinas independentistas. En efecto, Darío experimenta con nuevos ritmos, inventa nuevas tonalidades, revitaliza un léxico en desuso, introduce cultismos y neologismos, y con todo ello regenera no sólo el lenguaje, sino también la manera de ver la realidad hispanoamericana, para lo cual creó nuevas formas y estructuras expresivas. La influencia que tendrá en ello un poeta como Baudelaire, otro reformador del lenguaje, es notoria, y de esta evidencia deja constancia Lagmanovich cuando escribe sobre los precursores del microrrelato en Hispanoamérica:

Aunque obviamente no pertenece al orbe hispánico [Baudelaire] nos interesa porque su exploración del “poema en prosa” abrió nuevas perspectivas a muchos escritores, no sólo de su propia lengua sino también de la nuestra. Uno de ellos fue precisamente Rubén Darío, durante la época de su residencia en Chile, que culmina en *Azul...* su libro de 1888. Por su parte Reyes y Torri, siguiendo cada uno las directivas de su personalidad literaria, contribuyen a la aclimatación de las formas narrativas muy breves en México. Similar es la experiencia de Lugones, quien, como los otros hispanoamericanos citados, procede del común tronco de nuestro Modernismo”<sup>7</sup>.

En ese momento, como apreció Lagmanovich, es cuando encuentran tierra fértil géneros como el poema en prosa y el microrrelato y, por ello, Darío es aceptado por la crítica como su más visible precursor, al igual que algunos más de los poetas modernistas como los mencionados Lugones, Gutiérrez Nájera, José Martí y, un poco después, López Velarde, Alfonso Reyes y Julio Torri, considerado éste último un punto de inflexión en la

---

7 David Lagmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, p. 164.

consolidación del microrrelato en el mundo hispánico y el primero en escribir un libro paradigmático sobre el género: *Ensayos y poemas*, de 1917. Como puede observarse, es tan destacable como significativa la presencia de los poetas entre los creadores y fundadores del microrrelato. Algunos de ellos, con sus respectivos países, son Luis Vidales (Colombia), Ramos Sucre (Venezuela), Vicente Huidobro (Chile), Felisberto Hernández (Uruguay), Leopoldo Lugones, Ángel de Estrada hijo, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo (Argentina), Julio Torri (México) y, por supuesto, Rubén Darío (Nicaragua).

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), por su parte, poseedor de una vasta obra todavía inclasificable, poeta mexicano de primera línea e introductor entusiasta de la literatura francesa en México, impulsó en sus entregas periodísticas muchos textos que, aunque no pueden ser clasificados estrictamente como microrrelatos, transparentan la percepción de su vocación por lo breve. En este sentido, es muy representativa del género su “Historia de un dominó”:

¡Pobre mujer! Tu suerte es parecida a la de aquellos dómicos rotos y desteñidos que ves bailar en medio de la sala. Primero, cuando el raso estaba virgen, atraía las miradas codiciosas en el aparador resplandeciente de una peluquería. ¡Qué terso y qué lustroso era su cutis! La luz resbalaba por él haciéndole espejear suntuosamente. Un hombre lo tomó, cubrió con él su levita negra y se fue al baile. A cada paso, el dominó, perfectamente nuevo, producía un ruido cadencioso, así: frú-frú-frú-frú. Era rojo... ¡como el pudor! Aquella noche cayó en el raso púrpura la primera gota de Borgoña. Ya no era nuevo, ya tenía una mancha, ya no estaba en el aparador, ya valía menos.

¡Cuántos carnavales han pasado por él! Durante los primeros años, el dominó, merced a la bencina y los remiendos, estuvo en las peluquerías de primera clase. No cubría más que levitas negras, cuerpos varoniles que salían del baño, cabezas suavizadas con ungüentos aromosos. Al cabo de sus mangas aparecía el guante. Pero luego, a fuerza de gotas de Borgoña y gotas de Champagne, el dominó perdió su lustre virginal, su color fue palideciendo. Los descosidos y los remiendos eran más notables. Los clientes de la peluquería no le quisieron ya y el peluquero lo vendió a una barbería. Su precio bajó: entre los artesanos y los pobres, pasaba siempre por un traje de lujo. Todavía entonces siguió yendo a los grandes bailes; pero ya no rozaba vestidos

de seda ni desnudos brazos blancos. Las gotas que llovían sobre él a la hora de la cena ya no eran de Borgoña: de cognac.

El descenso fue más acelerado. De barbería en barbería, recorrió todos los barrios. Dejó de ir a los suntuosos bailes de teatro, y fue a las bacanales sucias y asquerosas de los cafés y los salones vergonzantes. Ya estaba desteñido. Algunos opinaban que había sido rojo, pero nadie lo aseguraba. El pobre dominó se alquilaba con dificultad, a dos pesetas por la noche. Ya no cubría levitas negras abrochadas, sino raídas chaquetas y camisas sucias. Los cabellos que ocultaba con su capucha olían mal y eran ásperos. Al cabo de sus mangas aparecían dos manos casi negras. El pobre dominó ya estaba encanallado. Olía a gente ordinaria. Ya no rozaba al bailar trajes de seda, sino rebozos y percal almidonado. Ya no le caían gotas de Champagne ni de Borgoña, ni siquiera de cognac; le caían gotas de aguardiente. Una noche sintió el desgarrón de la hoja aguda y larga de un cuchillo, penetrando hasta el corazón que latía abajo. En esa vez la mancha fue de sangre. El pobre dominó estuvo largas horas en la cárcel, y pasó luego al hospital. Allí le desgarraron para vendar la herida del enfermo. Sus compañeros, que se aburrían, colgando de los grasientos y carbonizados clavos de una oscura barbería, oliendo aguas sucias y pomadas rancias, no rezaron por él. Los dóminos no rezan.

¡Pobre mujer! ¡Tu suerte es parecida a la de esos brillantes dóminos! Tú no lo puedes comprender ahora: ¡Las ideas tristes resbalan por tu cerebro, como resbala el agua llovediza por la seda de una sombrilla japonesa!<sup>8</sup>

En Lugones (1874-1938) existe una práctica más sistemática del cuento sin dejar de ser, sobre todo, un poeta. Lugones, reconocido como un poeta de primera línea en la generación encabezada por Darío, su mentor, pasa por ser el modernista más importante de Argentina y una figura clave de la tradición poética hispanoamericana entre los siglos XIX y XX. Polígrafo, Leopoldo Lugones es autor de un libro raro, parecido al creado por Torri, titulado *Filosoficula* (1924), que contiene 43 microrrelatos (máximo de 3 páginas) y 7 poemas. Entre ellos destaca “La culpa suprema”:

---

8 Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, 1983, pp. 241-242.



Conducido Jesús ante el consejo de escribas y ancianos que presidía Caifás, no hubo testigos que declarasen en su contra. Apenas un fanático afirmó haberle oído decir que era capaz de destruir y reedificar el templo en tres días. Imputación necia a la cual el reo no se dignó contestar.

Ya iban a absolverlo en la deliberación subsiguiente, cuando uno de los escribas que era a la vez concesionario de las pesquerías en el lago de Genezaret, donde Jesús multiplicó los peces, lanzó contra él una acusación terrible:

—Nadie lo ha visto nunca comprar ni vender, como hacen los hombres honrados.

Era cierto, Jesús no había comprado ni vendido nunca la cosa más insignificante.

—¿Será entonces un ladrón? —preguntó alguno.

—No; porque los ladrones venden lo que roban.

—¿Un mendigo vagabundo?

—No; porque los mendigos piden limosna y éste nunca ha pedido.

—¡Cómo! ¡Ni siquiera ha pedido!

—Nunca. Desprecia el dinero. No lo ha tocado jamás.

—¿Jamás?

—En efecto, ni cuando hubo de pagar el censo al César. Mandó a su discípulo Pedro que obrara por él, extrayendo la moneda necesaria de la boca de un pescado de mis pesquerías. Lo cual agrega a su delito, la magia.

—¿Pero qué delito?

—El de no haber jamás comprado ni vendido.

Entonces los ancianos y escribas, meditaron. Un hombre que no compraba ni vendía, no era ciertamente ladrón, ni mendigo, no cometía delito alguno con ello. Pero no podía ser hombre honrado, porque todos los hombres honrados compran y venden.

Y como no podía ser hombre honrado, condenáronlo al suplicio, volviendo así por el principio de simetría moral, que aquel extraño violaba.

No hubo allí ningún psiquiatra que lo declarara irresponsable por anormal<sup>9</sup>.

---

9 Leopoldo Lugones, *Filosoficula*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948, pp. 121-122.

López Velarde (1888-1921), por su parte, es el escritor mexicano de mayor renombre en la etapa de transición de la fase modernista a las vanguardias. Junto con Tablada, es considerado un regenerador del lenguaje, además de ser el autor de uno de los poemas más importantes de la tradición lírica mexicana, “La suave patria”. Su poesía combina el poema tradicional con los poemas en prosa; en su libro *El minuterero*, por ejemplo, López Velarde practica el poema en prosa, pero en realidad muchos de estos poemas, por sus características cercanas a la prosa, pueden ser considerados microrrelatos y así han sido recogidos de hecho en algunas antologías del género. Este es el caso de su texto “Eva”, que fue incluido por Luis Ignacio Helguera en la *Antología del poema en prosa en México* y también en *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*, de David Lagmanovich:

Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas. Tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del ruisel, enloqueciéndose ante la ira de Jehová, que te produjo falible y condenable, se desenfrenó con la congoja sumada de los siglos. La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que habría de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia. Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago con que ceñiste el filial cadáver cruento. Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vida, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón. Yo te conjuro a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo, por haber llevado la vergüenza alcuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz<sup>10</sup>.

López Velarde bebió en la tradición de los poetas franceses, en los que aprendió a experimentar con los géneros y a practicar con el poema en prosa y la crónica, de ahí que algunos de sus poemas en prosa sean también considerados híbridos cercanos al microrrelato. Al respecto, Guillermo Siles advierte que

---

10 Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, p. 128.

[...] las principales aportaciones de los textos de López Velarde a la tradición del microrrelato [...] se encontrarían en el cultivo del poema en prosa, que hereda de los autores franceses, y de formas mixtas como la crónica; igualmente en las alusiones intertextuales, en la invención de un estilo y en la utilización del humor, la ironía, la ambigüedad. La capacidad de introducir elementos burlescos sobre su propia poesía, sin renegar de ella, constituye el mejor indicio de la conciencia crítica, signo de la modernidad del poeta<sup>11</sup>.

El polígrafo Alfonso Reyes (1889-1959), tal vez junto con Octavio Paz el escritor más importante del siglo XX mexicano, poeta y ensayista, practicó con asiduidad todo tipo de escritura, incluido el microrrelato. En sus piezas más breves, que ya están siendo antologadas de forma separada, Alfonso Reyes nos muestra un universo literario fascinante, pues sus microrrelatos normalmente son pequeñas viñetas de la vida cotidiana, no carentes de humor, en las cuales el poeta inserta siempre una enseñanza o moraleja, impulsando con ello la tradición clásica y bien arraigada de la fábula en la tradición literaria española. También, como en el caso de la mayoría de los escritores de lo brevísimo, los textos de Reyes han sido incluidos indistintamente en antologías de poemas en prosa y en las de microrrelatos, como su texto “Sentimiento espectacular”:

Los periódicos y la gente hablan de algunos muertos y heridos. Es que, teniendo un arma en la mano, la tentación es grande. Y apedrear tranvías es un instinto como el de apedrear conejos. Aparte de que el vidrio y la piedra son enemigos de suyo. Todos los cantos están clamando por caer sobre todos los tejados de vidrio.

Salvo en el crimen pasional, los demás delitos no tienen relación con la ética; son amorales, inocentes, casi extraños a la noción del bien y del mal. Yo tengo un cañón: frente a mí se yergue una torre. ¿Cómo desistir de hacer blanco? Yo tengo unos buenos puños que Dios me dio: hacia mí adelanta un guardia, etcétera.

Muchos desmanes se cometen por el puro gusto de hacer blanco. La prueba es que se siente alegría al oír un disparo: ¿Le dio? ¿No le dio?

---

11 Guillermo Siles, *op. cit.*, p. 73.

Y es lástima que la gente sufra cuando la hieren o se muera cuando la matan. Porque sería agradable ensayar...<sup>12</sup>

Alfonso Reyes incluyó en su vasta obra estas experimentaciones en formas literarias breves, casi escritas al paso de sus viajes y con la sorpresa que le ocasionaba su vida errabunda, principalmente por Brasil y España. Quien revise sus obra completa, en más de veinte volúmenes, puede apreciar asimismo el entrecruzamiento genérico que en ella prolifera enriquecido con ensayos, apuntes y notas misceláneas sobre personajes o libros, etc. Más específicamente, en *Calendario* (1924), Reyes reúne una importante colección de textos breves que sorprenden por todas las características que, ya para entonces, definirían a lo que hoy se conoce como microrrelato.

También mexicano es Julio Torri (1889-1970) quien, como ya se ha dicho, supone un punto de inflexión en el género del microrrelato en el mundo hispánico, aunque ahora le disputa su fundación Juan Ramón Jiménez, del cual se alega que, tres años antes de publicado *Ensayos y poemas*, de Torri, ya había escrito textos que bien podrían ser considerados microrrelatos. Sobre esta disputa acerca de la titularidad de la fundación del microrrelato y a propósito de cómo Juan Ramón Jiménez llegó a él, Irene Andrés-Suárez escribe:

Un buen ejemplo de cómo se puede llegar al microrrelato a través del poema en prosa lo constituye Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien, al decir de T. Gómez Trueba, abocó al microrrelato no tanto por reducción cuantitativa del cuento como por “un aumento de la narratividad en el poema en (prosa)”<sup>13</sup>.

En cualquier caso, se concede unánimemente la prioridad a Torri, ya que *Ensayos y poemas* es un libro raro e inclasificable, escrito, además, en una época en que era impensable alentar una estética de este tipo, pues se buscaban todavía los discursos epopéyicos y constructores de una nación y una nacionalidad. En el México postrevolucionario, por ejemplo,

---

12 Alfonso Reyes, *Obras completas: Visión de Anahuac, Las Vísperas de España, Calendario*, México, FCE, 1995, II, p. 257.

13 Irene Andrés-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010, p. 71.

escribir textos puramente literarios, oníricos, sobre lecturas o reflexiones metaliterarias, era una exquisitez y un atentado contra la construcción de la nación. Sin embargo, Torri desafió esta corriente y escribió un libro auténtico y que rebasa, como afirma Siles, cualquier clasificación genérica o tipología literaria:

Cultiva una estética de «lo mínimo» típicamente vanguardista y señala un nuevo rumbo en el campo de la experimentación literaria. En su primer libro incluye textos que rebasan las clasificaciones categóricas y modifican las expectativas de lectura generadas por el título. Ensayo estrategias de ruptura expresadas en el tratamiento de temas y formas novedosas: sus composiciones fundan la genealogía del microrrelato en el siglo XX<sup>14</sup>.

Torri, en efecto, le da carta de residencia al microrrelato; por ello, es importante detenerse en su obra, pues en él se apreciarán claramente la fijación y estabilidad de las fronteras genéricas, y la constante de una propuesta estética específica, una especie de establecimiento y consolidación de todo lo que el Modernismo removió y preanunciaron las vanguardias, tal como si las hojas del árbol, al sacudirse, hubieran por fin alcanzado tierra y quedado extendidas en el césped. La obra de Julio Torri, que es donde en realidad comienza la historia del microrrelato en Hispanoamérica, surge en la atmósfera que propician las vanguardias poéticas, sin que Torri esté considerado como una figura central de las mismas, aunque *Ensayos y poemas* sea una obra revolucionaria.

Alrededor de la obra de Torri se empezó a tener el gusto, en una parte de la literatura mexicana e hispanoamericana en general, por lo demasiado breve. La muestra de ello la podemos encontrar en otro escritor que ha pasado desapercibido por la crítica especializada, Mariano Silva y Aceves, hacedor de unos textos breves que bien cabrían en la categoría de microrrelatos, pero también en la de prosas poéticas o poemas en prosa, según la perspectiva con que se les mire. Mariano Silva y Aceves, junto con Torri, pertenecen a esta generación de escritores que arraigan su escritura en lo ultrabreve, en Hispanoamérica, y que abren paso a los que serían considerados como los escritores que después habrían

---

14 Guillermo Siles, *op. cit.*, p. 78.

de consolidar la escritura del microrrelato: Juan José Arreola y Augusto Monterroso.

## LAS VANGUARDIAS: HUIDOBRO, VALLEJO, NERUDA

Con la recepción de las vanguardias literarias, principalmente llegadas de Francia, la expansión de estos movimientos sacude todos los entramados del lenguaje para crear nuevas formas expresivas acordes a las nuevas realidades y la nueva sentimentalidad de la época, influidas en ocasiones por circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales como, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial o la Revolución Rusa de Octubre. La vanguardia en Hispanoamérica fue una etapa de gran regeneración del lenguaje poético gracias a la llegada de los *ismos*, que favorecerá incluso la creación de algunos propios de Hispanoamérica como el creacionismo en Chile, el ultraísmo y su variante, el martinfierrismo, en Argentina, el estridentismo en México, etc. Será, pues, en el fragor de las vanguardias poéticas de donde surjan los escritores que darán continuidad al proyecto iniciado por los modernistas en lo que concierne a la consolidación del poema en prosa, primero, y del microrrelato, después. La consolidación de este cambio, por ello, no corresponde a los narradores, sino a los poetas, curiosa y significativamente a los mismos que estuvieron implicados en la regeneración y proliferación del poema en prosa. En este aspecto, los vanguardistas hispanoamericanos más notables son Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo y Jorge Luis Borges. Todos ellos utilizaron formas breves, ambiguas, híbridas, a caballo entre la prosa y la poesía, de ahí que algunos de sus textos breves puedan ser considerados poemas en prosa o microrrelatos, según desde qué perspectiva se los analice. Al trazar esta genealogía, Guillermo Siles menciona, por ejemplo, la importancia que tendrá el poeta Vicente Huidobro, considerado por Octavio Paz, según indica Siles, el iniciador de la vanguardia hispanoamericana, secundado por otros poetas mencionados anteriormente:

En cuanto a la vanguardia [...] es importante, al trazar la genealogía del microrrelato, tener en cuenta las construcciones narrativas breves del chileno Vicente Huidobro, las de Arqueles Vela (*El café de nadie*,

1923), las prosas de Ramón López Velarde y Alfonso Reyes (México) y las del argentino Macedonio Fernández<sup>15</sup>.

La historia del microrrelato, así pues, está entrañada en la del poema en prosa hasta el punto de que es casi inseparable de este; por eso, interesa tanto estudiar estos dos tendencias literarias, Modernismo y movimientos vanguardistas, donde el problema de la distinción de los géneros se acentúa, fundiéndose y convirtiéndose en un solo magma expresivo con diversos puntos de irradiación estética, con un pie en lo lírico y otro en lo ficcional. Ahora bien, la primacía de esta honda transformación, cronológica y cualitativamente, corresponde al Modernismo, que debe ser considerado el primer cónclave poético en la generación de este género. Lo explica así Lagmanovich: “Si buscamos antecedentes, no hemos de remontarnos más que a los años del Modernismo hispanoamericano y español, vinculado con la última fase del movimiento europeo del simbolismo”<sup>16</sup>.

El Romanticismo, anterior al Modernismo, y luego la etapa postvanguardista, son importantes porque muestran los sedimentos más primigenios (en el caso del Romanticismo) y ya la consolidación genérica (en el caso del Postvanguardismo), pero en realidad donde más se ve este proceso de desprendimiento del microrrelato (devenido del poema en prosa) es durante la transición modernismo-vanguardia, de ahí que sea en las obras de estos poetas mencionados donde se percibe esta evolución o desprendimiento, incluso esta confusión y ambigüedad genérica. En el caso de los poetas vanguardistas, una vez fueron ellos quienes emprendieron la transformación del lenguaje y el establecimiento de nuevas formas estilísticas, y no los narradores. Eran poetas que escribían prosa, pero no a la inversa. Sobre la época vanguardista y su importancia en la estabilidad del género, Lagmanovich vuelve a hacer precisiones de indudable interés:

Es una época de importante experimentación y de febriles innovaciones caracterizada por la aparición de numerosas escuelas o tendencias literarias [...].

---

15 *Ibidem*, pp. 65-66.

16 David Lagmanovich, *op. cit.*, p. 16.

Donde más se notan las innovaciones vanguardistas es en el verso, tal vez por haber sido –desde el Renacimiento hasta el Modernismo– inclusive la forma literaria que impuso más severas normas a sus cultores. [...] La vanguardia barre con estas especificaciones e impone el verso libre, los ritmos contradictorios, el frecuente abandono de la rima, el rechazo de la puntuación y el acceso a la poesía de las voces de la calle y de la conversación informal. [...] Mas a pesar de este predominio de la creatividad poética, los vientos del cambio no dejan asimismo de sacudir la prosa, que busca nuevas formas literarias igualmente tocadas por el afán de renovación. Hay poetas que innovan en la prosa y hay prosistas que, sin cultivar la poesía, intentan nuevos caminos<sup>17</sup>.

Por eso, resulta fundamental conceder a los poetas la titularidad en la fundación del nuevo género, aunque después haya sido abanderado más por los narradores, quienes aprovecharon los hallazgos de los primeros. En Vicente Huidobro, por ejemplo, se despliegan estas premisas. Poeta experimental, autor de un poema que es clímax del vanguardismo hispanoamericano de principios del siglo pasado, *Altazor*, Huidobro es creador de una gran cantidad de textos en los que también los límites genéricos quedan disueltos. No solo es autor de un libro de poemas en prosa, como *Temblor de cielo*, sino también de otros textos cortos que han sido antologados en sus obras completas, en las que se integran obras teatrales y novelas, además de poemas y textos diminutos que el poeta escribió alrededor de los años 20 del siglo pasado, los cuales, según Lagmanovich, son testimonio de la situación literaria de su tiempo, ya que “la propensión lúdica característica de la vanguardia, así como el humor tendiente al absurdo, identifican al ‘cuento en miniatura’ huidobriano, o microrrelato, como un perfecto ejemplo de la situación literaria de su tiempo”<sup>18</sup>. El crítico argentino pone como muestra el texto “Tragedia”, buen ejemplo de la poética huidobriana de lo mínimo:

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga. Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

---

17 *Ibidem*, p. 176.

18 *Ibidem*, pp. 182-183.



Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda<sup>19</sup>.

Pablo Neruda, aunque con un experimentalismo más moderado que el de Huidobro o el Vallejo de la primera etapa, en parte por su acercamiento a lo social y lo político, también se aproxima y practica la estética de lo brevísimo. Muchos de sus poemas de *Residencia en la tierra* vienen a ser como puentes que facilitan el salto al microrrelato, sobre todo los cinco poemas en prosa que aparecen en la primera *Residencia*. En “Comunicaciones desmentidas” tenemos un ejemplo claro de esta disolución genérica:

Aquellos días extraviaron mi sentido profético, a mi casa entraban los coleccionistas de sellos, y emboscados, a altas horas de la estación, asaltaban mis cartas, arrancaban de ellas besos frescos, besos sometidos a una larga residencia marina, y conjuros que protegían mi suerte con ciencia femenina y defensiva caligrafía.

Vivía al lado de otras casas, otras personas y árboles tendiendo a lo grandioso, pabellones de follaje pasional, raíces emergidas, palas vegetales, cocoteros directos, y en medio de estas espumas verdes, pasaba con mi sombrero puntiagudo y un corazón por completo no-

---

19 Vicente Huidobro, *Vicente Huidobro en breve*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2001, p. 21.

velesco, con tranco pesado de esplendor, porque a medida que mis poderes se roían, y destruidos en polvo buscaban simetría como los muertos en los cementerios, los lugares conocidos, las extensiones hasta esa hora despreciadas, y los rostros que como plantas lentas brotaban, en mi abandono, variaban a mi alrededor con terror y sigilo, como cantidades de hojas que un otoño súbito trastorna.

Loros, estrellas, y además el sol oficial, y una brusca humedad, hicieron nacer en mí un gusto ensimismado por la tierra y cuanta cosa la cubría, y una satisfacción de casa vieja por sus murciélagos, una delicadeza de mujer desnuda por sus uñas, dispusieron en mí como de armas débiles y tenaces de mis facultades vergonzosas, y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cesar desteje y teje. Naturalmente, de la luz lunar, de su circunstancial prolongación, y más aún, de su eje frío, que los pájaros (golondrinas, ocas) no pueden pisar ni en los delirios de la emigración, de su piel azul, lisa, delgada y sin alhajas, caí hacia el duelo, como quien cae herido de arma blanca. Yo soy sujeto de sangre especial, y esa substancia a la vez nocturna y marítima me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición.

De ese modo histórico mis huesos adquirieron gran preponderancia en mis intenciones: el reposo, las mansiones a la orilla del mar me atraían sin seguridad, pero con destino, y una vez llegado al recinto, rodeado del coro mudo y más inmóvil, sometido a la hora postrera y sus perfumes, injusto con las geografías inexactas y partidario mortal del sillón de cemento, aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada<sup>20</sup>.

Es importante señalar, por ejemplo, que este texto fue incluido en la antología del poema en prosa de Jesse Fernández, pero no así en la antología del microrrelato hispánico de David Lagmanovich, quien ni siquiera menciona a Neruda como uno de los cultivadores del género, aun cuando resulta evidente que “Comunicaciones desmentidas” es un texto con claras características ficcionales, susceptible de ser incluido con más fundamento dentro del género del microrrelato que del poema en prosa.

---

20 Pablo Neruda, *Obra poética, I*, Chile, Cruz del Sur, 1947, pp. 65-66.

Con César Vallejo el poema en prosa alcanza su madurez, aunque *Trilce* le abrió paso hacia nuevas formas expresivas al ser uno de los libros más vanguardistas de Hispanoamérica junto con *Altazor*, de Huidobro. Si alguien removió las estructuras de la lengua, tal vez al mismo nivel que Darío en el Modernismo, ese fue César Vallejo. Toda su obra poética es una trasgresión del *establishment* lingüístico. Por eso, la obra de Vallejo es fundamental para entender los nuevos movimientos poéticos que sobrevendrían después, incluido el coloquialismo, que no se entiende sin Vallejo, Neruda y Gironde. Uno de estos ejemplos es “La violencia de las horas”:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: “¡Buenos días, José! ¡Buenos días, María!”.

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió, a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola<sup>21</sup>.

Un autor que aún no ha sido objeto de la atención crítica adecuada es Oliverio Gironde. Si bien escribió 1954 su obra más vanguardista, *En*

---

21 Clayton Eschelman y José Rubia Barcia, *The Complete Posthumous Poetry*, Estados Unidos, University of California Press, 1978, p. 5.

*la Masmédula*, ya a considerable distancia del momento más importante de la etapa vanguardista, Girondo firmó varios libros que bien podrían prefigurar el género microrrelatista, entre ellos *Espantapájaros*, conformado por poemas en prosa y, también, narraciones que encajarían en los límites del microrrelato. Guillermo Siles señala, junto a Vallejo, a Girando como antecedente fundamental en la etapa de formación del nuevo género:

*Espantapájaros (al alcance de todos)*, de 1932, de Girondo, es un antecedente fundamental del microrrelato por el hecho de poner en acción una serie de mecanismos alejados de los cánones establecidos y anticipar estrategias utilizadas por Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* —específicamente las relaciones entre el texto 18 y «Las instrucciones para llorar» [...].

Y agrega que:

*Espantapájaros* almacena elementos narrativos en la mayor parte de sus textos, cuya materia resulta insuficiente para alcanzar el estatuto de formas canónicas como el cuento, pero que tampoco funcionan estrictamente como poemas en prosa<sup>22</sup>.

Jorge Luis Borges fue, de todos, el poeta más conservador, aunque la revolución que trajo no fue tanto de lenguaje cuanto de visión de la realidad literaria, distinta a la que se tenía en Hispanoamérica, y en ello radicaría su revolución. Borges, esencialmente un poeta, desplazó desde ahí su mirada a otras geografías literarias, entre ellas el cuento y el ensayo, que aparecían generalmente entremezclados y fundidos. Pero su obra no se caracteriza por la abundancia, sino por la brevedad. El que piensa en Borges, piensa en un escritor mesurado, de un estilo conciso y depurado, que siempre se inclinó por las formas breves (del cuento, de la poesía y del ensayo) y que creó una literatura que, en más de un sentido, también fue trasgresora. Uno de sus textos emblemáticos, considerado prosa poética para algunos, poema en prosa para otros y microrrelato incluso para terceros, es su clásico “Borges y yo”, que reproducimos seguidamente:

---

22 Guillermo Siles, *op. cit.*, pp. 88 y 91.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre.

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página<sup>23</sup>.

## LA FÓRMULA ATM: ARREOLA, TORRI Y MONTERROSO

El estudioso del microrrelato Lauro Zavala es el creador de la fórmula ATM: Arreola, Torri y Monterroso, pero es necesario considerar a Torri (de quien ya se habló anteriormente) como un precursor importante de lo que después consolidarían Arreola y Monterroso, quienes pertenecen a una generación distinta. En cualquier caso, las obras de Arreola y

---

23 Jorge Luis Borges, *El hacedor*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 808.

Monterroso, aunque diferentes, generalizan en Hispanoamérica la práctica de la escritura ultrabreve. En el caso de Arreola, tenemos a un escritor cuya obra oscilará entre el cuento de extensión tradicional y los cuentos brevísimos, algunos de ellos cercanos al aforismo o a la imagen poética, como su clásico: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones”. Los temas de Arreola casi siempre se acercan a lo fantástico, de ahí que uno de sus libros medulares sea *Bestiario*, como en el caso de Julio Cortázar, también otro de los grandes microrrelatistas hispanoamericanos, especialmente con sus *Historias de cronopios y de famas*. Por otra parte, la escritura de Monterroso (incluso la ensayística) está marcadamente influenciada por los escritores grecolatinos de manera que siempre tiende a textos ultrabreves con una enseñanza moral (no tan evidente) o a reflexiones en la forma de breves ensayos casi siempre en diálogo con los autores clásicos de referencia. Su libro paradigmático, *La oveja negra y otras fábulas* (de 1969), es una muestra clara de ello. La explosión que vendrá después de estos escritores fundacionales, muchos de ellos ya más bien narradores (en lugar de poetas, como en el caso de Arreola y Monterroso)<sup>24</sup>, generó la percepción de que los creadores reales del microrrelato habían sido cuentistas y no poetas. Por tal motivo, parte de la crítica y la teoría del cuento se han volcado en ellos sobre el naciente género cuando, en realidad, ha faltado puntualizar que su origen proviene precisamente de la revolución hecha desde la poesía, primero en el Modernismo, con Darío y Lugones, y luego en las vanguardias, con poetas como Huidobro, Neruda, Vallejo y el mismo Borges. Los microrrelatistas cuentistas (para diferenciarlos de los microrrelatistas poetas) fueron los que le dieron consolidación al género del microrrelato en Hispanoamérica (Arreola, Monterroso, Cortázar); por esa razón se creó la percepción de que habían sido ellos los artífices del nuevo género. Narradores (cuentistas, esencialmente) de diferentes partes de Hispanoamérica como Denevi, Max Aub, Virgilio Piñera, Bioy Casares, Edmundo Valadés, Mario Benedetti, Guillermo Samperio, Avilés Fabila,

---

24 “El minicuento es una forma contemporánea no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre y que hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces”, según Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Venezuela, Editorial Equinoccio, 2009, p. 21.

Felipe Garrido, etc., vinieron a engrosar la lista de microrrelatistas, la mayoría de ellos provenientes de las fronteras del cuento y, salvo algunos cuantos, de la poesía.

Este es un punto de quiebra importante, porque la historia del microrrelato comparte su lugar de origen con el que tiene la historia del poema en prosa, con la salvedad de que, como ha podido observarse, luego de su etapa de formación (en el Modernismo y las vanguardias) tal historia es tomada como bastión por los cuentistas, quienes le darán carta de identidad, de la misma manera que los teóricos y críticos de la narrativa aprovecharán para iniciar su análisis, que derivará en su definición, delimitación, historia e interpretación a partir de su aspecto narrativo. Por eso es importante destacar que estas breves historias, tanto del poema en prosa como del microrrelato, se hayan centrado sobre todo en la etapa modernista y de vanguardia, porque es ahí donde nos interesa enfatizar la gran influencia que ha tenido la poesía (principalmente el poema en prosa) en la formación del microrrelato, aspecto del que poco se ha hablado en los estudios del género, sobre todo cuando se aborda lo correspondiente a su génesis y evolución.