

LA CONSTRUCCIÓN DE *FAITS DIVERS* EN LOS “MICRORRELATOS” DE FÉLIX FÉNÉON

José Ismael Gutiérrez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
joseismael.gutierrez@ulpgc.es

RESUMEN: La noticia, los titulares de prensa o la columna periodística son algunos de los precedentes de la minificción contemporánea y con los que esta categoría se ha relacionado intertextualmente. Estos géneros o discursos periodísticos han servido de patrones para la confección de no escasas microformas narrativas. En algunos casos estas contribuciones aparecieron originariamente en las páginas de los periódicos, como las escritas por Félix Fénéon entre mayo y noviembre de 1906. El anarquista y crítico literario y de arte francés se ocupa a lo largo de siete meses de una sección regular en el diario Le Matin. En esa sección debía resumir en menos de 135 caracteres tipográficos acontecimientos de actualidad supuestamente ocurridos en ciudades y en pueblos de Francia. La fórmula que utiliza se basa en lo que se conoce como fait divers. Escrita con mucha ironía y humor negro, la columna de Fénéon recibe el nombre de “Nouvelles en trois lignes”. Partiendo de la caracterización que de esas notas de prensa han hecho diversos críticos, como Roland Barthes y otros, el presente artículo examina el tratamiento de algunos de esos faits divers, al tiempo que reflexiona en torno a la condición ficcional de dichos microtextos.

PALABRAS CLAVE: Fénéon, periodismo, fait divers, minificción, literatura, humor negro.

THE CONSTRUCTION OF *FAITS DIVERS* IN FÉLIX FÉNÉON'S “MICROSTORIES”

ABSTRACT: The news, the newspaper headlines or the journalistic column are some of the precedents of the contemporary minifiction and with which this category has been related intertextually. These journalistic genres or discourses have served as patterns for creating not few narrative microforms. In some cases, these contributions originally appeared in the pages of newspapers, such as those written by Felix Fénéon between May and November 1906. This French anarchist

and literary and art critic deals with a regular section in the newspaper Le Matin for seven months. In that section he was to summarize in less than 135 typographical characters current events supposedly taking place in French cities and towns. The formula he uses is based on what is known as fait divers. Written with a lot of irony and black humor, Fénéon's column is called "Nouvelles en trois lignes". Based on the characterization of these press releases by various critics, such as Roland Barthes and others, this article examines the treatment of some of these faits divers, at the same time that it reflects on the fictional condition of these microtexts.

KEYWORDS: Fénéon, journalism, fait divers, minifiction, literature, black humor.

LA CONSTRUCTION DE FAITS DIVERS DANS LES "MICRORÉCITS" DE FÉLIX FÉNEON

RÉSUMÉ: L'actualité, les titres des journaux ou la chronique journalistique sont quelques-uns des précédents de la microfiction contemporaine auxquels cette catégorie a été reliée de manière intertextuelle. Ces genres ou discours journalistiques ont servi de modèle à la préparation de bon nombre de microformes narratives. Dans certains cas, ces contributions figuraient à l'origine dans les pages des journaux, telles que celles écrites par Félix Fénéon entre mai et novembre 1906. Anarchiste, critique littéraire et d'art français, Fénéon assure pendant sept mois une rubrique régulière dans le journal Le Matin. Dans cette rubrique, il devait résumer en moins de 135 caractères typographiques l'actualité censée se dérouler dans des villes et villages français. La formule qu'il utilise est basée sur ce qu'on appelle les "faits divers". Écrite avec beaucoup d'ironie et d'humour noir, la rubrique de Fénéon s'appelle "Nouvelles en trois lignes". Prenant comme point de départ la caractérisation de ces publications de presse proposée par divers critiques, tels que Roland Barthes et d'autres, cet article examine le traitement de certains de ces "faits divers", tout en réfléchissant à la condition fictive de ces microtextes.

MOTS CLÉS: Fénéon, journalisme, fait divers, microfiction, littérature, humour noir.

Recibido: 14/12/2017. Aceptado: 13/12/2018

1. El *fait divers* como materia prima del microrrelato

Entre las muchas modalidades con las que la minificción literaria se ha emparejado, la noticia, el *lead* (o titular de prensa) o la columna periodística demandan ocupar un puesto de honor. Se trata de discursos de efímera actualidad pero que, contrariamente a lo que piensan los más ortodoxos, no están desprovistos necesariamente de cualidades artísticas. Todo lo contrario. Muchos de ellos han servido de modelos constructivos para la elaboración de microformas narrativas de gran éxito sin las cuales no se entendería una parcela de la literatura contemporánea. Así, escritores de la talla de Thomas Bernhard, J. M. G. Le Clézio, Jean-Louis Bailly, Jean-Noël Blanc, Max Aub, Juan José Sebrelí o Teju Cole, por solo citar algunos de los siglos XX y XXI, han volcado en las páginas del libro, de la revista literaria, en el blog de Internet o en la red social relatos hiperbreves que adoptan patrones inspirados en el *fait divers* (término que podemos traducir como “suceso” o “hecho diverso”)¹.

De distinta nacionalidad, los autores nombrados son básicamente cuentistas y novelistas, además de poetas y dramaturgos. Es decir, ninguno se considera auténticamente un cronista o un reportero. Sin embargo, ya antes de que el uso de etiquetas como “minicuento”, “cuento brevísimo”, “cuento súbito”, “microrrelato” y otras similares triunfase en el mundo académico y en el de la creación, algunos precursores de este género omnívoro, supuestamente deslindable del cuento regular –según la mayoría de los críticos–², si no una variante del mismo, como también sostienen unos pocos (Stevick 1971: 70; Howe 1982: x; Planells 1992: 33-49; Ródenas de Moya 2007: 68; Valles Calatrava 2008: 53-4; Roas 2011: 23; Álamo Felices 2009: párr. 99), recalcarían en los dominios de la prensa periódica bajo la apariencia de simples comunicados de hechos noticiosos, sin requerir todavía un soplo de dignidad literaria.

Los de Félix Fénéon (1861-1944), escritos en los albores de la pasada centuria, pertenecen a esta categoría. En 1906 el periódico *Le Matin* le asigna al autor francés una sección regular creada en 1905 que, bajo el título de “Nouvelles en trois lignes” [“Novelas en tres líneas”], desembocará en la redacción peculiar,

1. Veáanse *Der Stimmenimitator* (1978) de Bernhard, *La Ronde et autres fait divers* (1982) de Le Clézio, *Nouvelles impassibles* (2009) de Bailly, *Couper court* (2007) y *Nouvelles fraîches* (2013) de Blanc, *Crímenes ejemplares* (1956) de Max Aub, algunos textos de los *Cuadernos* (2010) de Juan José Sebrelí, o *Small Fates*, una serie de tuits que publicó Cole entre 2011 y 2013, confeccionados a imagen y semejanza de los *faits divers* de Fénéon.

2. Según Calvo Revilla (2012: 19-20), casi todos tienden a considerar el microrrelato como una nueva forma genérica desarrollada a partir del cuento. Vid. Noguero 1992: 118; Andres-Suárez 1997: 99; 2010: 77; Rotger y Valls 2005: 10; Lagmanovich 2006: 30-1; Valls 2015: 21-49, etcétera.

sintética y condimentada de ironía de sucesos presuntamente ocurridos en ciudades y en pueblos del país galo y, en menor medida también, en sus colonias norteafricanas. Y decimos “presuntamente” no de manera casual, sino porque, como insinuaremos más adelante, la sospecha de la fantasía sobrevuela como un aerostato sobre un sector de esta vasta y fértil producción; una sospecha que, de corroborarse, supondría el incumplimiento de al menos una de las señas deontológicas de la praxis periodística: su compromiso con la verdad.

Unidas a su indecisa veracidad, las recriminaciones vertidas contra los *faits divers* y otros dispositivos del diarismo en papel, radiofónico o televisivo han enfatizado la banalización y la simplificación a la que someten la historia, reducida a lo vulgarmente anecdótico, apartando a los consumidores de las temáticas que verdaderamente deberían incumbirles. Los medios de comunicación solo proporcionan signos tranquilizadores acreditados por la garantía de lo real, sin que sus destinatarios lleguen a sentirse implicados en lo que leen, ni muchos menos perturbados por la retahíla de muertes, violaciones, revueltas y asesinatos sobre los que se les informa diariamente (Baudrillard 2009: 15). Estos artilugios regulan y jerarquizan los criterios de inclusión facilitando sucedáneos rudimentarios, elementales de noticias y comentarios pertinentes, los cuales, con su inanidad, distraen a quienes no disponen de más tiempo para recurrir a otras fuentes alternativas de consulta (Bourdieu 22-3). Ello acarrea la generación de un “vacío” que despolitiza, a la vez que dramatiza, la vida circundante, sumida así en el torbellino de la anécdota, del cotilleo (Bourdieu 74).

En el presente trabajo acometeremos la caracterización de algunos de los *faits divers* escritos por Fénéon –o *nouvelles*, como las llama el autor– fundamentándonos en las disquisiciones que sobre estas notas de prensa han hecho distintos investigadores, a la vez que debatiremos en torno al complejo estatuto ficcional de tal volumen fragmentario de cápsulas informativas que, en su insobornable tendencia al miniaturismo, nacen apegadas a la “sucia realidad” creyéndose fugaces en su destino.

2. Unas *nouvelles* muy particulares

Quizás al gran público de hoy el nombre de Fénéon no le sugiera mucho, pero en los ambientes culturales de Fin de Siglo no fue ningún desconocido; antes bien, tanto por su papel como coleccionista de arte y galerista como por el de traductor, crítico literario y director de revistas, Fénéon logró labrarse justa

fama y ganarse el aprecio de sus coetáneos³. En las siguientes líneas tan solo nos vamos a detener en sus colaboraciones para *Le Matin*, un órgano periodístico de corte liberal, más próximo a las posiciones libertarias del autor que *Le Figaro*, para el que también escribió, y donde dará a conocer sus “Nouvelles en trois lignes”. Publicadas anónimamente durante varios meses, a razón de veinte por jornada, consistían en textos cortísimos, misceláneos, que pretenden reseñar muchos de los sucesos del día y que, tanto formal como semánticamente, se ajustan a lo que se conoce como *fait divers*. Este género, que en el transcurso del XIX va perfilando su idiosincrasia y su alcance difusor, aflora en un principio como

una rúbrica periodística popular que reproducía con extraordinario detalle representaciones, tanto escritas como visuales, de una realidad sensacional [...]. Claramente demarcadas del resto del periódico por una barra en la parte inferior de una página, estas narraciones [...] se basaban a menudo en historias periodísticas reales [...]. (Schwartz 1995: 90; la traducción es nuestra)

Con todo, esa minuciosidad a la que se refiere Vanessa R. Schwartz no prosperaría en el *fait divers*, como tampoco las ilustraciones de las que solía venir acompañado, que acabarán por desaparecer. Lo que sí se mantendrá indeleble en el “suceso” desde sus primeras manifestaciones es el impacto emocional ejercido sobre el ánimo del público receptor por la naturaleza desapacible de los temas o por el enfoque que se les da, lo cual vendrá a redundar en una transfiguración repentina del flujo de la existencia cotidiana. Y es que, en cuanto

3. Funcionario de la administración pública, crítico literario, reseñador de exposiciones pictóricas, coleccionista y galerista de arte, tertuliano en el salón de los martes de Mallarmé, anarquista militante acusado en 1894 de haber participado en un atentado terrorista, secretario de redacción de *La Revue Blanche* (desde 1896 hasta el cese de esa publicación en 1903), articulista del diario conservador *Le Figaro* y traductor de Poe y de Jane Austen, Fénéon vislumbró la originalidad de algunos de los talentos artísticos en alza que solo años después alcanzarían notoriedad. A modo de ejemplo, recordemos que en *La Vogue* editó y ordenó en 1886 *Les Illuminations* de Rimbaud y que en 1890 ultimó en la sombra –pues siempre se distinguió por la discreción– la primera edición comercial de *Les Cants de Maldoror* de Lautréamont, dos autores que, cada uno en su estilo, rompieron con los moldes dominantes en la poesía de su tiempo. Más influyente, si cabe, que su rol como divulgador literario fue su cometido en la esfera de las artes plásticas, donde lo encontramos alentando a Georges Seurat, un innovador pintor neoimpresionista que buscaba, a través de las propiedades físicas del color, generar emoción y armonía en la imagen pictórica, u organizando importantes exposiciones, como la dedicada al Futurismo. Entre la lista de autores a los que defendió frente a las reticencias generales –algunos de los cuales inmortalizaron a su protector en dibujos y retratos hechos al óleo–, destacan, además de Seurat, los posimpresionistas Maximilien Luce, Paul Signac, Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, los Pissarro (padre e hijos), Van Gogh, Félix Vallotton o Maurice Denis.

señuelo que embiste cada mañana a través de la letra impresa o de una imagen fotográfica turbadora, el *fait divers*, a diferencia de lo que considera Baudrillard, uno de sus detractores, trastoca la rutina de la vida creando un paradójico estado de familiaridad y distancia; y ese proceso desestabilizador, metamórfico, que origina el incidente de actualidad, especifica Herrero Cecilia, va seguido de una subversión de lo normativo (2016: 859); o, según Marc Ferro –otro de sus analistas–, con sus anomalías, monstruosidades, cataclismos y fenómenos incomprensibles, el *fait divers* introduce una maniobra de desvío respecto del orden natural (2003: 124).

Alojada hasta muy recientemente en secciones tan variadas como marginales, esta especie textual, que en la jerga mediática de hoy recibe también el nombre de “breves”, despunta en periódicos como *L’Eclair*, *Le Journal*, *Le Petit Journal* o *Le Petit Parisien* allá por la segunda mitad del Ochocientos. Pero, fuera del ámbito de los rotativos, hará también un ilustre debut de la mano de Mallarmé, quien en 1897 difunde su serie de “Grands faits divers” (*Divagations*), que abarca “textos que al lado de alusiones sobre el escándalo de Panamá nos hablan de hechos tan diversos como la Magia del Verbo y la confrontación del Poeta con el Trabajador manual” (Auclair 1970: 10; la traducción es nuestra).

El *fait divers* se enraíza desde su génesis de humilde abolengo al enervante paisaje urbano, en concreto a París, espacio de simulación y consumo, lugar de la hiperrealidad y territorio de la mirada, según Benjamin (2012: 97-137). El *fait divers* se torna en el basamento “poético” idóneo de la megalópolis moderna, con sus contradicciones, sus estímulos, con su espíritu transgresor, sus amenazas y agresiones. La dinámica de su *modus operandi* conjura, entre otras exigencias, su tendencia a la multiplicidad, concediendo préstamos de toda laya a otras formas circundantes, como los *feuilletons* [folletones] de los periódicos, en los que la *belle littérature* halla un mercado inmediato, o los relatos y las novelas de detectives. Precisamente Benjamin asienta en sus fragmentos sobre Baudelaire que este género paraliterario funciona en el autor de *Les Fleurs du mal* como levadura que propiciaría el ascenso de las grandes masas ciudadanas hasta la fantasía del poeta (2012: 267).

Vehículo sensacionalista de los canales de difusión masiva a los que tanto se suscribe hoy el *homo urbanus*, el “suceso” se expande primero a lo largo y ancho de la geografía francesa para terminar arraigando en distintas partes del mundo como una expresión globalmente aceptada alrededor del último tercio del

XIX⁴. La velocidad que concita su retórica lacónica, efectista y depurada, sus contenidos basura y su disposición paratáctica sintonizan con el estresante estilo de vida de la modernidad industrial y posindustrial, al igual que con los intereses más demandados por una naciente cultura de masas, cada vez más pendiente de las banalidades sociales. Como apostilla Cristina Álvares, “[I]a acumulación de pequeñas narraciones discontinuas, para ser leídas de un vistazo, es parte del ritmo acelerado y abrupto de la vida motorizada en la *Belle Époque*” (2013: 174; la traducción es nuestra), que en su captura de las fugaces novedades convierte a los medios impresos de divulgación informativa en atrayentes escaparates donde exponer ante las anonadadas clases medias y populares, además de la actualidad política, financiera, deportiva, científica, tecnológica, artística o literaria, los pormenores de la crónica roja.

En su dimensión especulativa, no será, sin embargo, hasta 1954 cuando obtenemos una idea más meditada, aunque no precisamente alentadora, del *fait divers*. En una de las notas de Merleau-Ponty, la titulada “Le goût pour les faits divers est-il malsain?” [“¿Es malsano el gusto por los *faits divers*?”]⁵, este representante de la corriente filosófica fenomenológica delimita la esfera del género al catalogar como tales lo mismo la experiencia autobiográfica de haber presenciado en directo el suicidio de un hombre en una estación de tren genovesa como el drama leído en un periódico o los “petit faits vrais” [pequeños hechos reales] de Stendhal (Merleau-Ponty 1964: 381-83). Para Merleau-Ponty, el *fait divers* no goza del carácter totalizador y creativo de la novela, la cual engendra un nuevo modo de significar el mundo, un universo expresivo integral y, por lo tanto, un contexto autónomo como marco de experiencia. A contrapelo del universo propio de las novelas, que curiosamente le resulta a Merleau-Ponty más verosímil que el de una noticia periodística por su propensión al detalle y su buceo en el interior de los personajes, el *fait divers* irrumpe súbita y casi indiscriminadamente en la cotidianidad de una vida que, en un abrir y cerrar de ojos, abandona su anonimato para hacerse pública y opinable (Merleau-Ponty 1964: 383-84).

Habilitados o no de tales presupuestos, lo cierto es que muchos autores que concilian el periodismo de entretenimiento con la literatura o que se dedican por entero a las pesquisas periodísticas como medio de subsistencia se entregan a

4. Pese a que la prensa escrita se ha apropiado de la maternidad de los *faits divers*, es justo reivindicarle unos antecedentes lejanos. Las antologías de sucesos extraordinarios recogidos desde la Edad Media hasta la época contemporánea por Romi (1962) o la selección de Seguin sobre el siglo XIX, poblada de desastres, animales fantásticos, crímenes pasionales, sueños y pesadillas populares, muestran que siempre ha habido narraciones de este tipo.

5. Texto republicado en 1960 con el título de “Sur les faits divers”.

la composición de relatos de lo insólito, de hechos abominables, vergonzosos o salvajes, que no siempre parecen extraídos de la realidad objetiva o que en otros momentos, aun poseyendo un trasfondo verídico, terminan dislocados bajo un exceso de inventiva. Con su carga de hiperbolización, con su acento puesto en las reacciones instintivas del consumidor, el *fait divers* se abre camino en las linotipias de la prensa gráfica tradicional hasta ganarles terreno, al término del siglo antepasado, a las polémicas políticas o a los avisos sobre celebraciones religiosas que acaparaban hasta entonces las páginas de los diarios del país transalpino, adecuándose así a los requerimientos de un nuevo modelo de lector ávido de conocer el lado más espectacular, más escabroso (por no decir más bárbaro) de la realidad que habita (Cragin 2006: 36); un lector que, dejando a un lado sus prejuicios, se deleita ahora ingiriendo asuntos de corte sanguinario o disfrutando con el relato de chismes y difamaciones que circulan sobre figuras relevantes, noticias en su mayoría infundadas en las que algunos profesionales del oficio, sin el menor escrúpulo, se especializan.

Los *fait divers*, como los de Fénéon, nos sumergen en la *petit histoire* de la sociedad contemporánea y en su estereotipado imaginario. Son receptáculos de un material fresco proveniente de lo que, a falta de un nombre más certero, se denomina también “mesa de noticias” –cables del interior y del exterior (principalmente periódicos provinciales y del extrarradio de París)–. Se trata de textos que delinean mensajes sinópticos, morbosos e insufribles de un tiempo que regurgita azarosas eventualidades. Es este el mundo que nos retrata Fénéon con agudeza y sarcasmo; un mundo vertiginoso que ve cómo el orden socialmente instituido resulta de continuo violentado por un enjambre de desgracias, incidentes dramáticos o extraordinarios, cuando no abiertamente surrealistas, que abren una brecha en la monotonía colectiva.

Oscilando entre la truculencia y lo trivial, estos “bocados de realidad” escritos, que el columnista de *Le Matin* sabe comprimir cubriéndolos de una pátina humorística e irónica, exorcizan inteligentemente cualquier asomo de sentimentalismo lacrimógeno: “Radiante, ‘¡Me podía haber caído más!’”, exclamó el asesino Leuret, condenado en Ruán a trabajos forzados a perpetuidad” (Fénéon 2011: 40); “El médico encargado de la autopsia de *mademoiselle* Cuzin, natural de Marsella, muerta misteriosamente, ha dictaminado suicidio por estrangulamiento” (Fénéon 2011: 42).

Esporádicamente dicho humor degenera en lo absurdo o en lo ambiguamente poético: “Al encontrar en el umbral de su puerta un artefacto sospechoso, el impresor Friquet, vecino de Aubusson, presentó una denuncia contra persona

desconocida” (Fénéon 2011: 50); “Los cólicos torturan a dieciocho habitantes de Matha (Charente Inferior): comieron unas setas excesivamente bellas” (Fénéon 2011: 185); “El seminarista Rivollier, natural de Saint-Bonnet-de-Joux (Saona y Loira) recibió una hoja de ruta. De la emoción, cayó inanimado y murió” (Fénéon 2011: 196). O incluso, cáustica, traicionera, irrumpe la sonrisa burlona a propósito de situaciones que, fuera de ese contexto creado de disonancia, suscitarían horror, piedad o lástima: “El cadáver del sexagenario Dorlay se balanceaba en un árbol, en Arcueil, con esta pancarta: ‘Demasiado viejo para trabajar’” (Fénéon 2011: 37); “En los alrededores de Noisy-sous-École, el señor Louis Delillieau, de setenta años, cayó muerto: una insolación. Con gran rapidez, su perro Fidel le comió la cabeza” (Fénéon 2011: 64); “A las cinco de la madrugada, el señor P. Bourget fue abordado por dos hombres en la calle Fondary. Uno le sacó el ojo derecho, y el otro el ojo izquierdo” (Fénéon 2011: 71)⁶.

En medio de ese inhumano despliegue de muertes y cuadros sanguinarios no faltan brochazos de ingenio verbal que, garantizando la ambivalencia apreciativa, recurren al término eufemístico o al recurso de la dilogía para llamar la atención sobre la forma: “El alcalde de Le Vésinet odia las sirenas. Las que llevan los autos deberán callar en su territorio” (Fénéon 2011: 209).

Si unas veces se condensa en un mismo enunciado dos hechos que chocan entre sí, con el consiguiente desconcierto, la sorpresa o los efectos de contraste –“La comadrona Savatier, vecina de Charenton, a la que se creía curada de espantos, murió de miedo cuando un camión estuvo a punto de atropellarla” (Fénéon 2011: 152)–, más a menudo se experimenta con el paralelismo y la analogía que estimulan concomitancias situacionales cuando, por ejemplo, vemos que dos o más sucesos espacialmente separados entre sí y con diferentes protagonistas se yuxtaponen: “Las señoritas Carbriet y Rivelle, vecinas de Plaine-Sainte-Denis y de Bagnolet, y el señor Goudon, vecino de Saint-Denis, han bebido, él cianuro, ellas láudano” (Fénéon 2011: 117); “La señora de Fournier, el señor Vouin, el señor Septeuil, vecinos de Sucy, Tripleval, Septeuil, se han ahorcado: neurastenia, cáncer, paro” (Fénéon 2011: 150). Tales desenlaces fulminantes, que obedecen siempre a causas imprevistas –locura, desesperación, accidentes calamitosos, automóviles, transporte público, pasiones ciegas, todo género de violencia (doméstica, urbana, maníaca, militar)–, hacen de las “Nouvelles en

6. Curiosamente, ironía, parodia, humor, ingenio o sátira son atributos que muchos críticos (Noguerol 1992: 128-29; 1996: párrs. 1-11; Valadés 1993: 286; Zavala 2004: 279, 355-58; 2006: 135-44) han vinculado al microrrelato contemporáneo, aunque también haya quien se niegue a considerar estos componentes como exclusivos de este género.

trois lignes” un honroso antecedente del matiz amarillista típico de los diarios y medios de comunicación actuales y espejo textual que prefigura el vibrante y caótico latir de la civilización posmoderna. La micronovela gala⁷, especialmente la basada en *faits divers*, como las de Fénéon,

está investida de una identidad firmemente unida a la modernidad y la novedad (noticia). Inscribe la ficción en la fugacidad del tiempo. Asume su apego a la actualidad, a la información, a los medios de comunicación, a la vida cotidiana. (Álvarez 2013: 170; la traducción es nuestra)

3. Entre la autonomía y lo circunstancial

En su análisis posestructuralista, Barthes presenta el *fait divers* como un cajón de sastre en el que cabe lo inclasificable, “el desecho inorganizado de las noticias informes” (2003: 259); lo contempla como un batiburrillo temático al que se integran desde asuntos políticos o económicos, conflictos bélicos, espectáculos o descubrimientos de la ciencia hasta homicidios, raptos, peleas, desapariciones, atracos, incendios, catástrofes de la naturaleza, lamentables contratiempos, detenciones por parte de la justicia o disturbios laborales. El *fait divers* engloba todo eso y mucho más: aquella información que los diarios suelen colocar bajo el epígrafe de los *Varia*. Entre sus atributos, recalca también el autor de los *Essais critiques*, está la *inmanencia*, esto es, su “estructura cerrada”, ya que los datos totales que aglomera se bastan a sí mismos para subsistir (Barthes 2003: 260-62). De este modo lo que Cortázar calificará de “esfericidad” (1974: 60) en relación con el cuento literario está llamado a consagrarse como uno de los pivotes del *fait divers*, el cual ha de girar inexcusablemente en torno a una noticia que no es digna de ser ampliada, que apenas es merecedora de unas líneas en el periódico.

Así, un texto como “En Marsella, el napolitano Sosio Merello mató a su mujer: esta no quería comerciar con sus encantos” (Fénéon 2011: 99) contiene las pistas elementales para su absoluto entendimiento (una vida cercenada, el móvil del asesinato, la identidad del culpable, una víctima y su relación con el

7. La ausencia en Francia de un marbete correspondiente al español “minicuento” o al portugués “microcuento” en beneficio de otros, como “micronovela” y “nanonovela”, delata que los microrrelatos en francés se conciben en referencia a la *nouvelle*, no al cuento. Esto, según Álvarez, “implica elegir la novedad característica de la *nouvelle* como un rasgo de identidad” (2013: 170; la traducción es nuestra).

criminal, el lugar del delito...), sin que sea preciso negociar con algo ajeno que lo descodifique. El enunciado del *fait divers* incluye solo lo que le interesa poner en evidencia: el hecho contado sin muchos rodeos; mediante su lectura, se le ofrece al destinatario todo aquello que es posible darle. Una propiedad que se deduce en parte del reducido abanico que cubre el foco de atención del autor y en parte es resultado del modo en que se trabaja narrativamente esa limitación.

El inmanentismo del *fait divers* residiría también en las lindes territoriales del corpus noticioso, que están estratégicamente fijadas por un principio y un fin que apenas distan el uno del otro. Y en medio, irguiéndose como pieza central de ese delgado anillo, se engasta la minúscula historia, diamante en bruto que impacta cuanto más breve es, dejándonos inmersos en un mar de reflexiones, en un esbozo de sonrisa o sencillamente perplejos. El escritor británico Adam Thirlwell no ha dudado en decir por ello que “[e]stos relatos no tratan más que sobre sí mismos” (2014: 29). Es decir, sin ser su mensaje extraño al mundo, ya que todo en ellos remite al hombre, a su historia, a su alienación, a sus fantasmas, normalmente no es necesario saber algo del mundo para consumir textos producidos bajo semejantes coordenadas. El conocimiento de la realidad que explicita el *fait divers* es solo un conocimiento

intelectual, analítico, elaborado en segundo grado por el que habla del suceso, no por el que lo consume; en un suceso, se da todo al nivel de la lectura; sus circunstancias, sus causas, su pasado, su desenlace; sin duración y sin contexto, constituye un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito. (Barthes 2003: 261)

¿No recuerdan estas particularidades al carácter de muchos de los microtextos diseñados ya desde un ángulo decididamente imaginativo y que, por tanto, se vanaglorian de esa misma autorreferencialidad, de esa autonomía de rasgos foráneos y de su independencia de los condicionantes históricos que los viabilizan?

De acuerdo con el plan de Fénéon, sus “sucesos” se regodean en lo inquietante, en lo funesto o en lo simplemente macabro (cualquier clase de asesinatos, en particular los relacionados con la propiedad privada y el sexo) para desencadenar un efecto de impresión: “Unos individuos estaban robando los bueyes de un indígena de Khroub (Contantina). Él intervino y recibió un balazo. Muerto” (Fénéon 2011: 68); “Con una horca de cuatro dientes, el labrador David, de Courtemaux (Loiret), mató a su mujer, a la que creía, muy equivocadamente, infiel” (Fénéon 2011: 60).

Sin embargo, admiten también cualquier otro lance no específicamente criminal, pero que, sin alcanzar una proyección política, económica o cultural, entrañe cierto componente básico de interés humano (*a human interest story*) capaz de remover ese poso de humanidad que se agita en el subconsciente del receptor: “Una muchacha de dieciséis años de Toulouse le iba contando al comisario que había matado a su recién nacido. Este la llevó al cuartelillo inmediatamente” (Fénéon 2011: 77); “En la playa de Sainte-Anne (Finisterre), dos bañistas se estaban ahogando. Otro bañista acudió. De esta manera, el señor Étienne tuvo que salvar a tres personas” (Fénéon 2011: 87).

Así pues, el periodista alterna las dos modalidades en que Vandendorpe ha dividido a los *faits divers* (1991: 9-10); a saber, la *afectiva* (en tanto que comprende eventos que remiten a lo sobrenatural, lo horrorífico, lo mágico y lo sanguinario –al menos de esto último hay mucho en las “Nouvelles en trois lignes”–⁸) y la *cognitiva* (sucesos que despiertan emociones de incredulidad, sorpresa, risa o tragedia), como aquel en el que se cuenta que a la talla de un santo se la ha sustraído un objeto y cómo la propia imagen, personificada, se pone manos a la obra para buscar al ladrón⁹.

Con la causalidad y la coincidencia como dos de los ejes inmanentes más importantes que lo articulan (la infracción de la ley implica un móvil, un accidente obedece a unas circunstancias, que algo ocurra dos veces o más señala a razones desconocidas...), el “suceso”, lo mismo que un cuento extraordinario de Poe, conlleva una respuesta de asombro –el mismo Barthes aclara que ya el solo acto de “escribir es asombrarse” (2003: 263)– favorecida por la emergencia de lo inexplicable en el cotidiano discurrir existencial, de aquello que escapa en apariencia al sentido común¹⁰: “‘Si mi candidato fracasa, me mato’, había declarado el señor Bellavoine, vecino de Fresquiennes (Sena Inferior). Se ha matado” (Fénéon 2011: 46); “Catherine Rosello, vecina de Tolón, madre de cinco hijos, quiso esquivar un tren de mercancías. La atropelló un tren de pasajeros” (Fénéon 2011: 75); “Cuatro veces en ocho días, la moza de granja Marie Cholard prendió fuego a la casa de su amo. Ahora incendiará la prisión de Montluçon” (Fénéon 2011: 153). Mediante la

8. Un *fait divers* afectivo sería “Raoul G..., vecino de Ivry, regresó de improviso, faltando a la delicadeza, y clavó un puñal a su mujer que retozaba en brazos de un amigo” (Fénéon 2011: 94).

9. Es la siguiente *nouvelle*: “El cepillo de san Antonio de Padua ha sido quebrantado en Saint-Germain l’Auxerrois. El santo busca al ladrón que lo robó” (Fénéon 2011: 205).

10. Naturalmente, esta causalidad puede perturbarse cuando las razones de un suceso no pueden descifrarse enseguida, como el avistamiento en el cielo de un objeto volante no identificado o la ejecución de un asesinato misterioso. En este sentido, la causalidad quedaría suspendida entre lo racional y lo desconocido, entre lo explicable y lo extraordinario.

insistencia reiterante –o signos cuyos contenidos son inciertos, según la mencionada relación de coincidencia–, el “suceso” allega el concepto del Destino como notación que limita la identidad anárquica de lo aleatorio. Y con la enunciación, interior al relato inmediato, del mensaje, construido en virtud de dos categorías de informaciones obligatorias (los prodigios y los crímenes), la trascendencia (relativa) de la anécdota se empequeñece y logra disimularse, realzando aún más, si cabe, su ambición de autotelismo.

Aun cuando las escasas “trois lignes” constituyen de entrada un obstáculo insalvable para la profusión, detrás del anhelo economizador del *fait divers*, de su atadura a la síntesis enunciativa, a la sugerencia, se intuye la silueta de un mapa mucho más abigarrado que se escamotea al saber apriorístico del lector mediante recursos tales como la elipsis, el sumario o el esquematismo sintáctico: “El exalcalde de Cherburgo, Gosse, estaba en manos de un barbero cuando se puso a gritar y murió, sin que la navaja tuviera parte alguna en ello” (Fénéon 2011: 156). Donde la información se repliega comienza a aletear el suceso, y en ese instante de indecisión descuella la certidumbre de una relación determinante de las causas (cuando más pequeñas mayores serán sus resultados): un dolor de estómago puede mover a alguien a quitarse la vida en un bosque, un vehículo con arena en su interior es capaz de desatar el pánico entre los vecinos de una tranquila población del oeste de París, una mujer epiléptica, durante una de sus crisis, puede morir ahogada en una jarra de leche¹¹.

De idéntico modo se impone la repetitividad que fusiona dos itinerarios divergentes en un único recorrido abreviando distancias lógicas entre acontecimientos cualitativamente alejados unos de otros: “Scheid, vecino de Dunkerke, disparó por tres veces contra su mujer. Como siempre fallaba, apuntó a su suegra: el tiro acertó” (Fénéon 2011: 56). La comparencia –afectiva y cognitiva– de lo antitético, la huella de contenidos paradójicos, además de la disposición analógica y paralelística como técnicas de agrupamiento narrativo, estimulan el poder infinito de los signos, la idea de que los signos están en todas partes.

La causalidad de un suceso, particularmente cuando es aberrante, presupone el sentimiento de que la naturaleza está llena de ecos, de relaciones y de

11. Es lo que pasa en las siguientes *nouvelles*: “El comerciante retirado de Fréd. Desechel (calle de Alesia, París) se ha matado en el bosque de Clamart. Motivo: tenía dolor de estómago” (Fénéon 2011: 35); “Arena y nada más, esto es lo que llevaban dos vehículos que ayer por la mañana causaron temor en Saint-Germain-en-Laye” (Fénéon 2011: 50); “Al ser epiléptica, una granjera de Saint-Jean-les-Deux-Jumeaux (Sena y Marne), la señora Robeis, cayó de cabeza en una jarra de leche. Ahogada” (Fénéon 2011: 88).

movimientos, y la señalada coincidencia, que lleva adherida una simetría (el *colmo*, por ejemplo, sería la figura misma de la simetría), transforma el azar en un signo a la vez indescifrable e inteligente. El *fait divers*, por ende, se penetra, acorde con esta visión semiótica-estructuralista del fenómeno, de una equívoca dialéctica que involucra las nociones de “sentido” (el contenido de un sistema signifiante) y de “significación” (proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significado y un signifiante).

Podría replicarse a esta pintura del *fait divers* del que se hace eco la prensa diaria y a cuyas premisas se amoldan, a primera vista, las “Nouvelles en trois lignes”, escritas a lo largo de siete meses del año 1906, que, si bien es innegable que su maquinaria, desde un punto de vista formal, posee una “estructura cerrada” (no en vano, como hemos indicado, la fórmula de que el suceso alberga las estrategias discursivas mínimamente exigibles para que pueda ser interpretado sin preocuparnos de verificar su autenticidad en el ámbito de la realidad factual se vuelve una hipótesis legítima), el enfoque barthesiano que hemos parafraseado adolece de alguna que otra debilidad. La más evidente es que rasguña solo superficialmente la capa que se extiende sobre la totalidad de los microtextos analizados, los cuales, pese a sus coqueteos con lo ficticio, poseen un obvio embrión referencial.

Los *faits divers*, hemos dicho, cartografían la fugacidad y la contingencia de la modernidad, con sus sucesos y excesos aleatorios, por mucho que el lector del periódico encuentre en ellos una válvula de escape. La presencia de factores históricos, sociales o culturales, en definitiva, exógenos en estas noticias –muchos de los cuales se incorporan, así sea veladamente, a la escritura de la gacetilla– no puede ignorarse sin más. En este sentido, una información como “El alcalde Filain (Alto Saona) ha sido destituido por haber colocado de nuevo en la escuela, junto con otros fogosos beatos, una imagen de Dios” (Fénéon 2011: 161) no terminaría de comprenderse si no la enmarcamos en la atmósfera de secularización que dominó el Fin de Siglo y, en concreto, si la desvinculamos de la corriente laicista y anticlerical que, espoleada por la Tercera República francesa, culminaría con la aprobación en 1905 de la Ley de Separación de las Iglesias y del Estado. En concordancia con lo que dijera David Roas (2011: 19) respecto a los microrrelatos, cuya literariedad ha sido menos discutida, podemos argüir aquí que la estructura del *fait divers* tal vez sea autosuficiente en lo relativo a su dimensión puramente formal, basada en la unidad de impresión en la que colaboran todos los elementos del texto, en su minimalismo cuasi poético y en sus imbricaciones conceptuales internas; pero que, por otro lado, es asimismo abierta en lo que atañe a sus posibilidades de interpretación, cuyo número no es fácilmente cuantificable. Dado el carácter fragmentario del género,

su potencial hermenéutico resulta amplificado en la medida en que se apela a la complicidad del lector a fin de que deduzca o complete los significados insinuados en las tres escuálidas líneas que los conforman invitándolo, pues, a que recubra los intersticios dejados ahí deliberadamente por el transmisor de la noticia.

El mismo título de los textos de Fénéon juegan a una premeditada ambigüedad. En una primera acepción, *nouvelle* significa ‘novela corta’ (equivalente a la *novella* italiana). La *nouvelle* es un espécimen literario que requiere de una expansión relativamente considerable (superior, desde luego, a la del cuento canónico y menor a la de la novela convencional, esa que en francés se llama *roman*). Bajo este prisma, los tres renglones que abarcan las de nuestro escritor resultarían insuficientes para que puedan considerarse como verdaderas *nouvelles*¹². ¿No invita ese breve formato a que se las relacione mejor con el género vecino del cuento? ¿Por qué no las tituló así entonces? El motivo parece hallarse en el otro valor semántico de *nouvelle*: ‘noticia’, ‘novedad’. Se trataría, por tanto, de noticias noveladas o de mininovelas disfrazadas de teletipo noticioso que conectan con la finalidad de un apartado concreto –aunque hoy ya no tanto– del periódico. El fin que persigue Fénéon al inclinarse por dicha nomenclatura es el de simultanear dos de los significados ancestrales que compatibiliza este vocablo en lengua francesa, subrayando con ello la condición híbrida de su proyecto.

A poco que nos internemos en la selva de la minificción narrativa propiamente dicha –no de otra es de la que se ocupa David Roas–, la matización hecha más arriba se vuelve innecesaria. De aceptar, con los formalistas rusos y el Círculo Lingüístico de Praga, que el discurso literario es esencialmente autónomo (Cfr. Eichenbaum 2007: 27-9) y que no requiere de prueba alguna de verificación que certifique su autenticidad en el dominio empírico; de asumir el postulado de que una de las condiciones de los microrrelatos, según Lagmanovich (2006: 13), De Mora (2012: 193) y otros, es la autonomía (se trata de construcciones narrativas que se sustentan por sí mismas), entonces las consideraciones inmanentistas acerca del *fait divers*, sobre todo tras el deslizamiento de esta rúbrica hacia la esfera de los géneros literarios ficcionales (novela, cuento, microrrelato), parecen coherentes. Porque no hay que olvidar que el mismo Barthes (2003: 261) emparenta el “suceso” con la novela corta y el cuento. La significación, que recae en la suma conjunta de ingredientes referenciales y materiales, vendría a ser lo propio de la literatura. El “suceso”, opina Barthes (2003: 271), es literatura, con independencia de que sus productos sean considerados buenos o malos.

12. Este rasgo justifica la omisión de las “Nouvelles en trois lignes” en un estudio como el de Urdíroz Villanueva, *La ‘nouvelle’ en la historia literaria* (1995).

Un valor que se compagina con el hecho de que se trate de un menospreciado “arte de masas”, aunque quizás no tanto con la posibilidad de imaginar que la materia prima fagocitada, en tanto que instancia documentable, pueda cotejarse sin vacilaciones en el plano del universo extratextual.

Claro que, si nos atenemos a la extensión como uno de los paradigmas fiables para reconocer esta criatura periodística, muchísimas más similitudes ostenta el *fait divers* con otra especie literaria de menor amplitud: el consabido “cuento brevísimo” o “microrrelato”, que, análogamente a estas píldoras informativas y sus derivaciones, parece surgir como respuesta al veloz modo de vida de la era tecnológica conocida como posindustrial.

Llegados a este punto, se impone formular la siguiente pregunta: ¿se asimilan las “Nouvelles en trois lignes” a los principios de la minificción literaria en todos sus niveles o solo en algunas facetas específicas? De su escasa longitud no hay la menor duda; de su intensidad, de su hibridismo, de su estilo elíptico, de su adensamiento, de su intertextualidad, tampoco. Pero hay algo con lo que estas elaboraciones de mínima expresión tropiezan: los resbaladizos límites que, tanto en la teoría como en la praxis, separan lo ficticio de lo no ficticio; límites históricamente cambiantes, fluidos, subjetivos. Lo ficcional comporta *a priori* la simulación de la realidad que efectúan las obras literarias, cinematográficas, historietísticas o de otro orden. Debido a la teórica ausencia de invención fabuladora en estos fragmentos de la cotidianidad subvertida, a no ser que decidamos verlos como textos paraliterarios o totalmente literarios, sería razonable pensar que los del escritor y crítico francés no debieran ser considerados como ficcionales.

Pero conviene no perder de vista otro factor que desbancaría esta hipótesis: que cualquier corrimiento, por sutil que sea, en la perspectiva desde la que se sitúa el receptor para degustar los *faits divers*, o en la actitud misma con que son producidos, forzaría a revisar esquemas metodológicos previos. En este caso, el hecho de que una vez que los incidentes a los que aluden pierdan actualidad, que caigan en el olvido después de más de un siglo de su divulgación en el periódico, que se reediten en un medio distinto de aquel para el que fueron concebidos y sin indicación de fechas, es decir, descontextualizados, dejaría entreabierto una hendidura por la que podemos acceder a un Más Allá de impredecibles consecuencias: el de la paulatina ficcionalización del modelo de mundo que “mimetizan” las “Nouvelles en trois lignes”.

A este respecto es incuestionable que el tiempo, “ese dragón de piel impenetrable que todo lo devora”, como lo ha definido la novelista y periodista Rosa Montero

(2003: 31), no ha hecho más que desrealizar ese millar de breves secuencias en prosa codificadas por Fénéon, habilitándolas de una aureola fantasiosa de la que tal vez no fueran conscientes, de una segunda vida que, con el auxilio de la inmisericorde ironía, del sarcasmo y del *humour noir*, han contribuido a catapultarlas a la posteridad. Incluso, se podría argumentar a favor del estatuto artístico de tales sueltos de la prensa de inicios del siglo XX que posiblemente no todo lo que se cuente en ellos sea verdadero, tal como asegura Adam Thirlwell, quien observa que, si bien los primeros en salir de la pluma de Fénéon respetaban las convenciones esenciales de la veracidad, después de que el autor pasara a ser corresponsal especial, empieza a fabricarse las historias, desviándose hacia la creación de “mundos posibles”: “Sus *nouvelles* [comenta Thirlwell] ya no eran noticias; ahora eran novelas. Eran ejercicios sobre la superficie de las cosas” (2014: 28). Una afirmación que, de ser tomada al pie de la letra, obligaría a reconocerles una función transgresora basada en la inversión de dos de los axiomas primordiales del periodismo actual: la deseable pero utópica objetividad de la información transmitida, por un lado, y el verismo de su contenido, por otro.

Así y todo, al margen de las controversias en torno a los mayores o menores lazos entablados por estos *faits divers* con el territorio de la ficción, al margen de que conlleven o no un cambio del “pacto de lectura” mediante el cual ingresarían en el ámbito de lo literario, estamos seguros de que el propio Fénéon se habría divertido ampliamente si hubiese podido ver cómo dichos minúsculos artefactos armados sin ánimo de pervivir en el tiempo iban a despertar renovado interés en el público de generaciones venideras y cómo, al cabo de los años, aparecerían agrupados en un volumen impreso o traducidos a varios idiomas, corriendo así una suerte pareja a la de los poemas del insigne y admirado Mallarmé¹³.

Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, F. (2009). “El microrrelato. Análisis, conformación y ficción de sus categorías narrativas”. *Espéculo* 42: 143 párrs. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/micorre.html>>. (Acceso 7 Septiembre 2017).
- ÁLVARES, C. (2013). “Nouveaux genres littéraires urbains en français. Micronouvelles et nouvelles en trois lignes”. *Diacrítica* 27 (3): 159-182.

13. La primera edición la llevó a cabo Gallimard en 1948, a la que le seguirían otras, como la de Macula de 1990, la del Mercure de France de 1997-1998, la de la Librairie Générale Française de 1998, la de Cent Pages de 2009 o la de Fata Morgana de 2017, además de haber sido incluida en la edición de las obras completas del autor de 1970 (Librairie Droz). Fuera de Francia, se han editado como libro impreso en Estados Unidos en 2007 (The New York Review of Books), en Italia en 2009 (Adelphi), en España en 2011 (Impedimenta) o en Suiza en 2017 (Diaphanes).

- <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/dia/v27n3/v27n3a11.pdf>>. (Acceso 19 Septiembre 2017).
- ANDRES-SUÁREZ, I. 1997 (1995). “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslindes con otras formas literarias afines” en *Teoría e interpretación del cuento*. (Ed. P. Fröhlicher y G. Güntert). Bern: Peter Lang: 87-102.
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2010). *El microrrelato español: Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- AUCLAIR, G. (1970). *Le Mana quotidien: Structures et fonctions de la chronique des fait divers*. Paris: Anthropos.
- BARTHES, R. (2003). “Estructura del ‘suceso’” en *Ensayos críticos*. (Trad. C. Pujol). Barcelona: Seix Barral: 259-272.
- BAUDRILLARD, J. (2009). *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. (Est. introd. L. E. Alonso. Trad. A. Bixio). Madrid: Siglo XXI de España.
- BENJAMIN, W. (2012). *El París de Baudelaire*. (Trad. M. Dimópulos). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BOURDIEU, P. (1997). *Sobre la televisión*. (Trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- CALVO REVILLA, A. (2012). “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad” en *Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Ed. A. Calvo Revilla y J. de Navacué). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: 15-36.
- CORTÁZAR, J. 1974 (1969). “Del cuento breve y sus alrededores” en *Último Round*. México, D.F.: Siglo XXI: 59-82.
- CRAGIN, Th. (2006). *Murder in Parisian Streets: Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830-1900*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- EICHENBAUM, B. 2007 (1970). “La teoría del ‘método formal’” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (Ed. T. Todorov. Trad. A. M. Nethol). México, D.F.: Siglo XXI: 21-54.
- FÉNÉON, F. (1948). *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Gallimard.
- FÉNÉON, F. (1970). *Oeuvres plus que complètes* (Éd. J. H. Halperin). Vol. II. Genève/Paris: Librairie Droz.
- FÉNÉON, F. (1990). *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Macula.
- FÉNÉON, F. (1997-1998). *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Mercure de France.
- FÉNÉON, F. (1998). *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Librairie Générale Française.
- FÉNÉON, F. (2007). *Novels in Three Lines*. (Trans. and introd. L. Sante). New York: The New York Review of Books.

- FÉNÉON, F. (2009). *Nouvelles en trois lignes*. Grenoble: Cent Pages.
- FÉNÉON, F. (2009). *Romanzi in tre righe*. (Trad. M. Codignola). Milano: Adelphi.
- FÉNÉON, F. (2011). *Novelas en tres líneas*. (Introd. A. Jiménez Morato. Trad. Lluís Maria Todó). Madrid: Impedimenta.
- FÉNÉON, F. (2017). *Nouvelles en trois lignes*. Saint Clément de rivièrre: Fata Morgana.
- FÉNÉON, F. (2017). *In drei Zeilen*. (Ausg. und übers. J. Ritte). Zürich: Diaphanes.
- FERRO, M. (2003). “La historia y las noticias sueltas” en *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. (Trad. R. Vinós). México, D.F.: Siglo XXI: 121-130.
- HERRERO CECILIA, J. (2016). “El género del suceso mediático (‘fait divers’) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e identificación del lector” en *Texto, género y discurso en el ámbito francófono*. (Ed. T. Gonzalo Santos, M. V. Rodríguez Navarro, A. T. González Hernández y J. M. Pérez Velasco). Salamanca: Universidad de Salamanca: 859-874.
- HOWE, I. (1982). “Introduction” in *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*. (Ed. I. Howe and I. W. Howe). Boston/London: David R. Godine: ix-xvii.
- LAGMANOVICH, D. (2006). *El microrrelato: Teoría e Historia*. Palencia: Menoscuarto.
- MERLEAU-PONTY, M. (1954). “Le goût por les faits divers est-il malsain?”. *L'Express* 18.12.1954: 3-4.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960). “Sur les faits divers” en *Signes*. Paris: Gallimard: 388-391.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). “A propósito de los sucesos” en *Signos* (Trad. C. Martínez y G. Oliver). Barcelona: Seix Barral: 381-384.
- MONTERO, R. (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- MORA, C. de (2012). “El microrrelato intercalado y la metaficción en *Respiración artificial* y *Nocturno de Chile*” en *Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds. A. Calvo Revilla y J. de Navascués). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 193-206.
- NOGUEROL, F. (1992). “Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...”. *Lucanor* 6: 117-133.
- NOGUEROL, F. (1996). “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4: 12 párrs. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201>. (Acceso 10 Septiembre 2017).

- PLANELLS, A. (1992). “Bosquejo dialéctico de la minificción”. *Iberoromania* 35: 33-49.
- ROAS, D. (2011). “Breve reflexión sobre el (supuesto) estatuto genérico del microrrelato”. *Plesiosaurio* 1-4: 13-24 <http://issuu.com/plesiosaurio.peru/docs/plesiosaurio_04-1>. (Acceso 6 Septiembre 2017).
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2007). “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” en *Mundos mínimos: El microrrelato en la literatura española contemporánea*. (Ed. Teresa Gómez Trueba). Valladolid/Gijón: Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Peixe: 67-93.
- ROMI (1962). *Histoire des fait divers*. (Préf. M. Garçon). Paris: Pont Royal.
- ROTGER, N. y VALLS, F. (2005). “El microrrelato o la apuesta por un género nuevo” en *Ciempíes: Los microrrelatos de Quimera*. (Ed. N. Rotger y F. Valls). Barcelona: Montesinos: 7-14.
- SCHWARTZ, V. R. (1995). “Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste of Reality in Fin-de-Siècle Paris” in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. (Ed. L. Williams). New Brunswick: Rutgers University Press: 87-113.
- SEGUIN, J.-P. (1959). *Nouvelles à sensations: Canards du XIX^e siècle*. Paris: Armand Colin.
- STEVICK, Ph. (Ed.) (1971). *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. (Ed. Ph. Stevick). New York: The Free Press.
- THIRLWELL, A. (2014). *La novela múltiple*. (Trad. A. Montoto). Barcelona: Anagrama.
- URDÍROZ VILLANUEVA, N. (1995). *La ‘nouvelle’ en la historia literaria*. Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía/Universidad de Córdoba.
- VALADÉS, E. (1993). “Ronda por el cuento brevísimo” en *Del cuento y sus alrededores*. (Ed. C. Pacheco y L. Barrera Linares). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana: 281-268.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- VALLS, F. (2015). “El microrrelato como género literario” en *MicroBerlín: De microficciones y microrrelatos*. (Eds. O. Ette, D. Ingernschay, F. Schmidt-Welle y F. Valls). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: 21-49.
- VANDENDORPE, Ch. (1991). “De la fable au fait divers”. *Les cahiers de recherche du CIADEST* 10: 1-19. <<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12789/3/>>

- Vandendorpe_Christian_1991_De_la_fable_au_fait_divers.pdf> (Acceso 21 Septiembre 2017).
- ZAVALA, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- ZAVALA, L. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.