



HAL
open science

¿Cómo acabar sin haber empezado? El final del microrrelato

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. ¿Cómo acabar sin haber empezado? El final del microrrelato. La fin du texte, 2011. halshs-02083475

HAL Id: halshs-02083475

<https://shs.hal.science/halshs-02083475>

Submitted on 29 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿Cómo acabar sin haber empezado? El final del microrrelato

Con frecuencia escucho elogiar la brevedad y, provisionalmente, yo mismo me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno.

Sin embargo, en la sátira 1, I, Horacio se pregunta, o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan, ¿verdad?

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.

Augusto MONTERROSO, *La brevedad*.

Las observaciones que me dispongo a presentar aquí versarán en torno al final de un género literario cuya principal característica es precisamente la de no ser más que eso, puro remate narrativo: un final sin comienzo o, según la perspectiva que adoptemos, un comienzo sin final. Si algún sentido tiene hablar del final de lo que no ha hecho más que empezar, el microrrelato puede definirse como el arte de juntar en una frase y bajo un mismo impulso narrativo un comienzo y un final; y digo en una frase porque, de las diferentes formas que reviste el género, sólo me interesaré aquí por su variante más extrema y radical, la de los relatos de una, a lo sumo dos líneas de extensión, fogonazos de la inspiración, promesas de cuentos, historias en embrión. Por las obvias implicaciones estructurales que reviste la doble exigencia de brevedad y de narratividad a que obedece el microrrelato, resulta imposible deslindar el problema del género del problema del cierre, pues tan difícil es hablar del microrrelato como género literario sin aludir a la técnica del cierre, como hablar del cierre del microrrelato sin cuestionar su adscripción al género narrativo. Género y cierre, nuestra reflexión navegará entre estos polos, siendo así que cada uno se define por referencia al otro y ambos por referencia a un tercer requisito, el de la brevedad, a la vez arcilla y molde de la escritura.

El microrrelato, también llamado «minirrelato», «minicuento», «microcuento», «brevicuento», «cuento mínimo», «cuento cortísimo», «cuento brevísimo», «diminuto», «instantáneo», «súbito», «microscópico», «relámpago», «ultracorto», «ultrabreve» o, con cambio de prefijo, «hiperbreve», «extrabreve», «superbreve», sin olvidar la femenina «minificción» ni el viril y siempre regocijante «textículo» –y dejo de lado la terminología

anglosajona con denominaciones como «sudden fiction», «flash fiction», «minute storie», «short story» o «short short story»—, el microrrelato, digo, es la novela de los impacientes y, también, de los perezosos, si bien todo apunta a que hay que haber leído muchas novelas para llegar a escribir microrrelatos dignos de ese nombre: muchos son los llamados y pocos los elegidos, en medio del fervor entusiasta por no decir la efervescencia que en los últimos años ha despertado el género, objeto hoy de cientos de certámenes literarios y que cuenta cada día con más adeptos. Arte pigmeo, como tan exitosamente lo ha llamado Pedro de Miguel, el microrrelato, sin embargo, es un género con delirios de grandeza: como apunta Monterroso, «lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto». Los requisitos del microrrelato son pocos, pero el grado de constricción que supone su ejecución es máximo, pues el narrador tiene que enunciar la solución prácticamente al mismo tiempo que enuncia el problema. De ahí, por ejemplo, el valor específico que cobra el punto final, ese signo de puntuación que en la novela tradicional indica el límite no rebasado y en el microrrelato el límite que bajo ningún concepto hay que rebasar y que en un caso significa «hasta ahí hemos llegado» y en el otro «de ahí no tengo que pasar».

Pero ¿tiene algún sentido hablar del final de lo que apenas si tiene principio? Efectivamente, puede parecer absurdo, para abordar el problema del cierre narrativo, elegir un género como el microrrelato, en el que el final, además de una necesidad lógica es una exigencia cronológica, pues si de algo no es libre el autor, por muy dueño que sea del cómo acabar la historia, es del cuándo hacerlo: la respuesta a la pregunta será invariablemente la misma, «enseguida». Con todo, la empresa resulta menos descabellada de lo que parece cuando se contempla el microcuento como un observatorio del género: el minicuento de ficción es un laboratorio en miniatura que ofrece un campo de observación y de experimentación privilegiado y su estudio arroja resultados válidos no sólo para el cuento y la novela en general sino, más allá todavía, para el estudio del cierre en éste y otros géneros literarios. Si el arte del microrrelato incrimina, más que cualquier otro género, el problema estructural del cierre es porque el único precepto a que está sujeta la narración estipula que ésta debe acabar cuanto antes y es esa urgencia la que informa no sólo la organización de relato sino la misma materia narrativa: basta echar un vistazo a cualquier antología de microcuentos para advertir lo recurrente que es el motivo del final, exigencia estructural convertida en exigencia temática: un cuento de cada dos no habla de otra cosa que de su propio cierre. Basten como muestra algunos ejemplos, como el conocido cuento autorreferencial de Monterroso, elogio de la facundia en una sola frase que termina contándonos cómo termina:

Fecundidad

Hoy me siento muy bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

Augusto MONTERROSO

o el no menos autorreferencial microrrelato de Bioy Casares, cuyo desenlace lo constituye la ausencia de desenlace:

Escribir

Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente.

Adolfo BIOY CASARES

problema que en un relato monofrástico como éste cobra tintes gordianos. Mencionemos igualmente la reinterpretación que de la fórmula tradicional de cierre «y fueron felices y comieron perdices», ofrece el cuento popular mejicano:

Enamorado

Le propuso matrimonio. Ella no aceptó. Y fueron muy felices.

ANÓNIMO (México).

el cuento de Ana María Shúa, que no es, a su vez, sino una reinterpretación de las fórmulas estereotipadas de despedida características del discurso epistolar:

Me dirijo a usted

Estimado señor, me dirijo a usted con el objeto de, pero el objeto de me pesa mucho, se me resbala entre los brazos, temo que estalle al caer, por las dudas y sin más, me despido de usted atentamente, sin más y truly yours, atentamente señor mío.

Ana María SHÚA

o la asfixiante meditación de Saúl Yurkiévich sobre el punto final:

Sin puntuación

Comienza con los pulmones plenos lee de corrido el punto no viene ni siquiera coma queda poco aire sigue sumergido las palabras se enfilan sin respiro enrojece las sienes se tensan se ahoga comprimen y nada y nada nada hasta reventar.

Saúl YURKIEVICH

El final, como puede verse a través de estos rápidos ejemplos, no sólo acaece: es aquello mismo de que se habla. Lo que no pasa de ser un lugar o un momento del texto, se convierte aquí en tema obsesivamente recurrente.

El desenlace –por efecto o por defecto– es una exigencia estructural de toda producción estética de desarrollo lineal, por breve que sea, y, en el caso del microrrelato, no hay estudio dedicado al género que aborde el problema del final sin destacar su carácter incondicionalmente sorprendente, ocurrente, insólito o ingenioso. Una de las ventajas que ofrece, precisamente, el minicuento –si de ventaja es lícito hablar– es que, por su extrema brevedad, permite manipular unidades combinatorias y comparar, reordenándolas experimentalmente, el grado de sorpresividad de sus posibles desenlaces. Tomemos el ejemplo del microrrelato que lleva por título *El globo* de Miguel Saiz Álvarez. El cuento reza así:

Mientras subía y subía, el globo lloraba al ver que se le escapaba el niño.

Ante una oración trimembre como ésta, la tentación inevitable es asignarle a cada complejo verbal una función estructural según el viejo esquema ternario: planteamiento («Mientras subía y subía...»), nudo («...el globo lloraba...»), desenlace («...al ver que se le escapaba el

niño»), de modo que primero se plantea una acción –subir–, seguidamente se desvela quién la realiza –el globo llorando– y, por último, se elucida el porqué –viendo que se le ha escapado el niño–. Pero si nos atenemos estrictamente a la noción de suspense narrativo y si comparamos las seis posibilidades combinatorias que ofrece la sintaxis (1-2-3, 1-3-2, 2-1-3, 2-3-1, 3-1-2, 3-2-1), no queda más remedio que admitir –y soy consciente de la grosera manipulación a que someto el texto– que el desenlace hubiera sido aún más contundente si el narrador hubiera anticipado los dos circunstanciales diciendo

*Mientras subía y subía / al ver que se le escapaba el niño / el globo lloraba.

y difiriendo de este modo hasta el final la irrupción de lo fantástico (los globos ni ven, ni lloran) que el cuento, en su forma primigenia adelanta hasta la posición central. En materia de organización textual y discursiva, el orden de los factores siempre altera el producto y desde un punto de vista puramente informativo sabemos que no es lo mismo decir: 1) el globo llora, 2) porque ve alejarse el niño, que decir: 1) el niño se aleja y 2) al verlo, el globo llora. De la rápida observación de este cuento se desprende que la ficción no se ha concebido como una relación de hechos (ni, por tanto, en mi opinión, como un relato), sino como una instantánea, una idea, un destello nacido de la inversión fulgurante de un punto de vista que no es el habitual; el cuento no nace como un cuento, sino como respuesta a una pregunta insólita: cuando a un niño se le escapa un globo, ¿qué siente el globo? El texto plantea una situación inédita cuya enunciación aborta toda posibilidad de desarrollo: la acción narrativa, de algún modo, se muere en su propio planteamiento. En vez de ser el protagonista, el niño es un accesorio del globo, convertido aquí en personaje focal, pero por más que estiremos la situación inicial no conseguiremos darle mayor desarrollo narrativo: se podrá desarrollar el planteamiento, pero no su desarrollo. Dicho de otra manera, tenemos una acción pero no un proceso narrativo. Y por ahí apunta significativamente uno de los problemas que plantea el microrrelato que es, precisamente, el de su presunta narratividad, comúnmente admitida y rara vez cuestionada. Los únicos visos de narratividad los ofrece aquí la linealidad de la frase, pero es éste, a mi juicio, un problema mayormente lingüístico y sólo accesoriamente narratológico: el cuento –este cuento– es la expresión lineal de un concepto que no lo es, de una situación congelada, de un corte sincrónico sin antes ni después. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, del ya citado cuento de Monterroso titulado *Fecundidad*, que es la expansión de un instante, o del cuento igualmente citado de Bioy Casares titulado *Escribir*, que más que un cuento es un teorema, un razonamiento lógico –o ilógico– apenas travestido como una ficción. La frase del cuento *El globo* tiene un comienzo y un final, pero el cuento ni empieza ni acaba o, si se prefiere, empieza y acaba en el fogonazo del quiasmo, a la vez prometedor y huero, que consiste en imaginar no la historia de un niño con su globo sino la historia de un globo sin su niño, de modo que lo único que se cuenta, si es que algo se cuenta aquí, es, autorreferencialmente, el desfase entre dos situaciones opuestas y concomitantes, declarada una, implicada otra.

Similar contraste entre lo consabido y lo inesperado, aunque con distinto esquema combinatorio, pues se trata de una oración bimembre, lo ofrece una minificción como *El suicida* de José María Peña Vázquez:

A la altura del sexto piso se angustió: había dejado el gas abierto.

Frente al esquema ternario del cuento anterior en forma de meseta (planteamiento + nudo + desenlace), tenemos aquí un enunciado binario, sin nudo, de estructura monticular (tensión +

distensión) que refiere la irrupción no de lo extremo en una situación cotidiana, sino de lo cotidiano en una situación extrema y, a la vez, en el extremo final del cuento, que nos revela la duda atenzadora que le asalta a quien, una vez cometido lo irreparable, debería antojársele como una menudencia: la posibilidad de no haber dejado cerrado el gas antes de defenestrarse. El efecto buscado está claro como también lo está la estrategia narrativa, pues es esa menudencia la que constituye la información cardinal, y por tanto la que representa, en términos narrativos, el suspense del relato y, en términos enunciativos, el rema del enunciado. El orden de la exposición, concebido en aras de la intriga, parece ser el doctrinal, pero había otro orden posible sin merma alguna del suspense narrativo. Puestos a seguir experimentado con el orden de los elementos, si invertimos, tomando como eje de simetría los dos puntos del centro de la frase, los dos miembros de la oración, observamos que, sin modificar sustancialmente el guión narrativo, la conversión del íncipit en éxplicit y del éxplicit en íncipit hubiera generado otro suspense y por supuesto creado otro sentido:

*Había dejado el gas abierto : a la altura del sexto piso se angustió.

Leyendo «había dejado el gas abierto» inmediatamente después del título *El suicida*, el lector hubiera entendido que el personaje intentaba darse la muerte por asfixia, abriendo la llave del gas: el desenlace lo hubiera constituido aquí, además de la trivialidad del último pensamiento del suicida –«a la altura del sexto piso se angustió»–, la sorpresa de descubrir que no era ése el modo de suicidio elegido por el personaje sino la defenestración.

Si algo revelan las manipulaciones a que tan irreverentemente he sometido estos ejemplos es la modularidad de la narración ultracorta en tanto que pura emanación de la sintaxis. Y si a algo obliga el ejercicio de la brevedad es a pensar el texto en términos a la vez narrativos y gramaticales: por una vez, y esto es bastante excepcional en literatura, el análisis actancial de la obra coincide rigurosamente con su análisis sintáctico. Reducido al tamaño de una oración, el relato es tan breve que a cada función sintáctica le corresponde una función en el organigrama actancial. Si como afirma Greimas «el modelo actancial es [...] la extrapolación de una estructura sintáctica», el microrrelato es, involutivamente, el lugar de su enunciación nuclear, de modo que el análisis sintáctico se confunde con el actancial, la gramática con la narración, las funciones sintácticas con el reparto teatral y las palabras con los personajes. Así, a diferencia de la novela o del cuento, el desenlace del microcuento es una función sintáctica y el suspense el que puede generar la espera de una sola palabra. La tensión sintáctica de toda la frase se resuelve en la descarga que produce la irrupción en el discurso de la palabra final. Poco hacen al caso su naturaleza gramatical –verbo o nombre– o su predictibilidad: se opte por el orden por el que se opte, siempre habrá una última palabra y será esa palabra clausular la que retrosemantice la totalidad de la oración y, por ende, del cuento. Es lo que demuestra un microrrelato como el titulado *Empecinado* de Fernando López:

Camino descalzo y desnudo por el desierto caliente, buscando sentir otra vez, bajo los pies calientes, entre los dedos, el suave movimiento de la hierba.

donde el pilar del cuento lo representa precisamente el elemento más periférico de la oración no sólo por ser la última palabra del cuento sino también por funcionar como complemento del complemento de un complemento: la palabra «hierba», que sirve de contrapunto semántico al «desierto» del principio del cuento a la vez que lo prolonga semióticamente

gracias al segmento común IER, empecinamiento semiótico¹ que no hace sino traducir el del personaje en su afán por convencerse de que no está pisando arena del desierto sino hierba. Nos las tenemos aquí con la linealidad del discurso y con la inevitable expectación que resulta de su tubularidad, como igualmente pone de relieve el segundo cuento seleccionado del mismo autor titulado *Migración*:

A veces, los lunes, temprano, cuando despierto, me sorprende, y me asusta, la suave migración de alguna lágrima.

La sorpresa de que habla el narrador –y que mantiene en vilo al lector como la lágrima suspendida que está a punto de brotar– es la irrupción de la palabra «lágrima» al final de la frase, lágrima que la sintaxis entrecortada de la oración deja ver rodando entrecortadamente por el rostro del protagonista y avanzando por tramos como lo hace la misma frase, que convierte no menos espectacularmente la «migración» del título en «lagrimación» al final del microrrelato: en realidad, como puede verse, lo único que ha migrado entre el comienzo y el final del cuento es una simple sílaba: «la» migra para formar «lágrima».

Los ejemplos hasta aquí aducidos muestran que, a pesar de lo que prescribe el género, nadie que lee un microrrelato lo lee cabalmente como una novela ni como un cuento ni siquiera, me atrevería a decir, como un relato. Por más importancia que tenga el desenlace, los artificios someramente descritos hasta aquí tienen más que ver con el arte poético, donde la clausura es igualmente crucial, que con el trabajo propiamente narrativo, de modo que uno puede preguntarse si todo lo hace una novela, puede hacerlo también un microrrelato. Uno de los procedimientos, si no específicos sí altamente representativos del relato, lo constituye la alternancia de verbos en indefinido y en imperfecto y aquí resulta ineludible la referencia a Augusto Monterroso, pues decir microrrelato es, por antonomasia, hablar de *El dinosaurio*:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Si la historia del microrrelato hunde sus raíces en la obra de autores como Julio Torri, Alfonso Reyes, Juan José Arreola o Ramón Gómez de la Serna y se remonta, más allá de su expresión contemporánea, a ciertas formas breves de la literatura ejemplar medieval, no es menos cierto que el microrrelato moderno, como reto a la categoría de género narrativo, nace en 1959 con *El dinosaurio* de Monterroso, hoy paradigma del género. El enunciado es un desafío para la inteligencia taxinómica y analítica del lector, no sólo porque se resiste a todo intento de segmentación (ni tiene desenlace ni tiene planteamiento), sino porque todo él es irreductible a una función reconocible. De Monterroso diría que es el inventor del comienzo *in medias res* convertible en final *in medias res* o, lo que viene a ser lo mismo, el inventor del enunciado «omnibus» que sirve para todo, pues acumula simultánea y eficazmente la función de incipit y de éxipit, y no sirve para nada, por las expectativas que viene a frustrar su brevedad: sin embargo, escribiendo *El dinosaurio*, Monterroso no inventa un nuevo género sino en mi opinión su forma degenerada, alzando al rango de cuento autónomo una frase que, en otro contexto o, para ser exactos, en un contexto que aquí no tiene, lo mismo podría ser la primera frase de una novela que la última o una frase intermedia, como la que encontramos por ejemplo en la novela de Espronceda *Sancho Saldaña* en cuyo capítulo IX podemos leer: «Cuando despertó estaba todavía confusa su imaginación».

¹ Empecinamiento es la palabra apropiada: el diptongo atraviesa el relato de cabo a rabo («des-IE-rto», «cal-IE-nte», «p-IE-s», «cal-IE-ntes», «movim-IE-nto», «h-IE-rba»), todo él diseñado como un trenzado de sílabas: «CA-mino DES-CAL-zo y DES-nudo por el DES-ierto CAL-iente bus-CA-ndo...»

Por más que sorprendan tanto su comienzo abrupto como su igualmente abrupto final, la grandeza del cuento de Monterroso no radica, en mi opinión, en su exigüidad, sino en que a esa exigüidad al autor se le haya ocurrido genialmente darle el nombre de cuento: lo que semantiza la frase más que lo que dice es la voluntad de adscribirla a un género. Lo que cuenta no es el cuento sino que se cuente como cuento: el problema del microcuento es, en suma, un problema de enunciación. Podrá aducirse, para evidenciar lo perfecto y lo acabado de la obra, el trabajo de orfebre al que, cual miniaturista, se entrega Monterroso que con siete escasas palabras (nueve con las dos del título) consigue crear un universo narrativo y desplegar todo un juego de contrastes y oposiciones. La palabra *dinosaurio* por ejemplo cobra claros tintes autorreferenciales pues si con algo contrasta la evocación del gigantesco animal prehistórico es con la pequeñez de la frase y con la modernidad de su formato; en el quicio entre el sueño y la vigilia el verbo *despertó* por su parte mantiene la intriga en un punto equidistante entre lo real y la ensoñación, lo que permite todo tipo de interpretaciones, incluida la lectura alegórica del cuento que no falta entre los numerosísimos análisis que de él se han hecho hasta la fecha. Se verifica así otra ley, y es que cada texto induce su propio tipo de análisis: si todas las frases de una novela se leyeran con el mismo ahínco con que la crítica ha analizado la frase de Monterroso, no habría biblioteca capaz de albergar toda la producción crítica y exegética así originada. Pero por más recursos que seamos capaces de enumerar y por más que leamos el texto en clave de parábola, el interés de la frase no está, me atrevería a decir, ni en lo que dice ni en la forma como se interprete, sino en lo que ni dice ni se puede interpretar porque nunca se ha dicho y nunca se ha escrito, esto es, en el texto que la página casi blanca del libro le niega obstinadamente al lector y en la frustración que produce la trasgresión exhibida sin reparo e impuesta como un hecho consumado al lector que, antes de empezar a leer el cuento sabe ya, viendo que sólo consta de una frase, que, por genial que pueda ser la ocurrencia final del narrador, sólo podrá tratarse de una chanza, de una provocación. La víctima del espejismo a que alude el microrrelato no es el anónimo personaje que al despertar se encuentra incongruentemente con un dinosaurio, sino el lector de carne y hueso que al abrir el libro de Monterroso se encuentra incongruentemente con una línea de texto. El dinosaurio es el nombre que la ficción, asumiendo su propia recepción, da figuradamente al desajuste monstruoso que media entre las expectativas que abriga el lector y la escueta realidad que le brinda el texto, es la cuantificación del chasco medido por el rasero del gigante que le sirve de protagonista y que para colmo de inacción no hace nada: absolutamente nada, sólo estar ahí, encarnación del pasmo convertido en «pasmarote». Y si hubiera que desarrollar el bestiario de Monterroso, no dudaría en afirmar que al dinosaurio habría que añadirle el gato que al lector le han dado por liebre, esto es la frase que le han vendido por cuento, pero no el cuento que se cuenta, sino el cuento que se mete: la bola, el bulo, la trola, el truco.

Por más alarde de ingenio que esté dispuesto a hacer el crítico para resaltar la narratividad del relato, *El dinosaurio* de Monterroso es una genial y espectacular engañifa literaria que sólo puede conducir al impás. Si Monterroso inaugura un género, la escritura sella también su propia destrucción, a imagen del dinosaurio, representante de una especie extinguida, pues el cuento contiene germinalmente programada su propia muerte como también contiene la del género que nace y se extingue con él. Escribir una frase sin darle ningún desarrollo diegético y ofrecerla al lector como una obra completa es provocación que sólo podía realizarse una vez. Al alcance de cualquiera estaba por ejemplo abrir una novela al azar, extraer una frase, ponerle título y e incluirla en un volumen de cuentos: así desmenuzada, una novela como *La Regenta* daba para más de diez mil microrrelatos, pero

volver a realizar una sola vez el genial experimento de Monterroso, sería incurrir en craso delito de plagio, pues lo que le da sentido al cuento no son las palabras utilizadas sino su adscripción por voluntad del autor a un género literario y el espejismo metonímico que produce un fragmento narrativo a la deriva que se ofrece como una totalidad acabada. Lo prodigioso no está en el enunciado: está en su enunciación. La frase «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» es cuento por obra y gracia del autor que así lo ha decretado o, lo que es lo mismo, por arte y magia de la enunciación, y en este sentido el arte de Monterroso tiene más que ver con la acción plástica o con el arte de la «performance» que con el arte de la narración. De ahí a pensar el cuento como un poema o a imaginarlo, por ejemplo, escrito sobre un lienzo como un texto pictórico o como un cuadro no habría más que un paso: en realidad, con lo que juega Monterroso no es con las palabras sino con las categorías, eso que llamamos géneros literarios. De ahí seguramente que *El dinosaurio*, cuento mil veces remedado, goce de un índice de emulación paródica digno del mejor incipit cervantesco. Si alguna descendencia ha tenido el género inventado por Monterroso ha sido la nutrida saga de parodias a que ha dado pie:

Otro dinosaurio

Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventado a la carrera el resto del mundo.

Eduardo BERTI

Cien

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio...

José María MERINO

Monterrosaurio

Cuando plagió, el copyright todavía estaba allí.

Jaime MUÑOZ VARGAS

La culta dama

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”.

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

José DE LA COLINA

Contrariamente a lo que afirman tanto manuales de narratología como de lingüística, la alternancia imperfecto / indefinido no basta para hacer de la frase un relato con todas las de la ley. Por propicio que sea a la narración, el empleo alternado de estos tiempos verbales no es condición suficiente para que cuaje un relato ni para que fragüe una narración. De hecho un cuento puede ser cuento sin necesidad de verbos, como demuestra el microrrelato *Ley de la selva* de María Cristina Ramos, todo él nominal (o casi) y, sin embargo, portador de una historia, con planteamiento, nudo, desenlace, suspense palpitante y, sobre todo, mucho humor:

Cae un avión en la selva. Sobrevivientes. Felino voraz al acecho. Peligro. Cacería. Felino al asador con salsa de hongos.

A la narratividad de este cuento sin verbos, podemos oponer los verbos sin narratividad de *El dinosaurio*, «despertó» y «estaba», ambos suspendidos en un proceso completamente silenciado. Fuera del simulacro novelesco que producen los verbos y del espejismo narrativo que crea la discursividad, *El dinosaurio*, sin más planteamiento que su desenlace y sin más desenlace que su planteamiento, no es un cuento sino la ilusión de un cuento o, mejor aún, su desilusión, un cuento que no cuenta nada porque nada se propone contar que no sea la imposibilidad de contar, y de contar no el final del texto sino el final de una escritura, como hace Monterroso en su otro microrrelato, *Fecundidad*, cuando escribe: «Hoy me siento muy bien, un Balzac; estoy terminando esta línea», donde el gigantesco animal prehistórico ha sido suplantado, dentro de una frase igualmente minúscula, por la no menos gigantesca producción literaria del autor de *La comedia humana* para acentuar el contraste entre lo mucho, muchísimo que se podría decir y lo poco, poquísimo que, en realidad, se cuenta: se trata, señaladamente, de un caso sorprendente de sinonimia textual, pues los dos microrrelatos cuentan lo mismo, que es –y concluyo– lo mismo que cuentan en sustancia todos los microrrelatos del mundo, desafiando al tiempo, debelando el instante final, retando a la muerte, braveando con lo intolerable, en un acto de palabra entre fanfarrón y desesperado en que enunciar es sinónimo de renunciar, pero también de denunciar. Dentro de las formas ultrabreves, no hay microrrelato, si bien se mira, que pueda cumplir el programa que anuncia: el microrrelato, como la misma palabra indica, si es *micro* no puede ser *lato*. Pasado cierto umbral, llegados a cierto grado de parvedad, de pequeñez, de atomicidad, lo breve no pertenece ya al modo narrativo, ni siquiera al poético, sino al ontológico. Texto exhibido en el trance mismo de finalizar, el microrrelato es teoría del final, no sólo textual, sino vital. *Y colorín colorado...*

Federico BRAVO
Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

NOMINA DE FUENTES

- BRAVO Federico, « Stylistique des formes brèves », *Littéralité 5. Figures du discontinu*, GRIAL-AMERIBER, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 18-34.
- , « De la *jarcha* mozarabe au *haïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Mitoyennetés méditerranéennes : « La tradition revisitée »*, Coloquio organizado por el CIM, 14 de noviembre de 2008, Université de Bordeaux (en prensa)
- GÓMEZ TRUEBA Teresa, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Libros del Peixe, 2007.
- GONZÁLEZ José Luis, *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1999.

Federico BRAVO, « ¿Cómo acabar sin haber empezado? El final del microrrelato », *La fin du texte* (F. Bravo dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 353-366.

GRALL Catherine, *Le sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion, 2003.

LAFOND Jean, *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe Siècles)*, Paris, Vrin, 1984.

LAGMANOVICH David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

LATORRE ZACARÉS Vícor & MÁÑEZ ARACIL Mario, *Microrrelatos. Antología y taller*, Valencia, Tilde, 2004.

LÓPEZ GRADOLÍ Alfonso, *Poesía visual española (Antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007.

MONTERROSO Augusto, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2003.

POLLASTRI Laura, *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, 2007.

ROUKHOMOVSKY Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001.

VV.AA., *Galería de hiperbreves*, Barcelona, Tusquets (Círculo Cultural Faroni), 2001.

———, *Relatos relámpago. Una muestra del microrrelato en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2007.

VV.AA., *Microantología del microrrelato*, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2009.