

Entre la elipsis y la narratividad: los microrrelatos más breves.

Basilio PUJANTE CASCALES
Universidad de Murcia

Abstract

In this paper we want to show that the short short fiction includes among its basic features the use of ellipsis and narrativity. Both features must be present in a text so that it can be included within the minifiction. In addition, we will analyze the shorter microstories, those with less than two lines, to observe how they use the ellipsis and how they should have narrativity in order to be defined as minifiction.

Resumen

En este artículo pretendemos demostrar que el microrrelato tiene entre sus características básicas el uso de la elipsis y la narratividad. Ambos rasgos han de estar presentes en un texto para que éste pueda ser incluido dentro del género. Además, analizaremos los microrrelatos más breves, aquellos que no superan las dos líneas de extensión, para observar cómo se extrema en ellos el uso de la elipsis y cómo deben tener narratividad para poder ser definidos como minicuentos.

La característica externa más llamativa del microrrelato es, sin duda alguna, su brevedad. Al contrario de lo que ocurre con los demás géneros narrativos, que se extienden a lo largo de varias páginas, el minicuento puede narrar una historia en unas pocas líneas. Este rasgo es sólo uno de los elementos que configuran al género, pero se ha convertido, por suerte o por desgracia, en su principal reclamo. Los lectores buscan en este tipo de textos unas píldoras de ingenio que en pocas palabras les ofrezcan una historia sugerente. Los escritores que cultivan los minicuentos más breves se han lanzado a una carrera por lograr epatar al lector con el mínimo número de palabras posibles.

Este fenómeno es perfectamente entendible en una época obsesionada por los récords, ya sean éstos marcas olímpicas o absurdas rarezas premiadas por cierta marca de cerveza en su libro anual. Pero también se entiende en un género que tiene como principal referente un texto de siete palabras (nueve con las del título) como es “El dinosaurio” de Monterroso. No creemos que la búsqueda de la extrema brevedad sea por sí mala, existen muchos microrrelatos que atesoran gran calidad en un par de líneas, pero sí peligrosa. En primer lugar para el autor, que puede supeditar la razón de ser del texto a la concisión, dejando la autoexigencia en un segundo plano. Pero, sobre

todo, es peligrosa para el género mismo, ya que puede llevar a la conclusión errónea de que todo vale mientras sea breve.

Estos microrrelatos extremadamente breves se mueven, desde nuestro punto de vista, entre dos fuerzas contrarias: la elipsis y la narratividad. Se trata de dos de los rasgos definitorios del microrrelato, que se caracteriza siempre por poseer una naturaleza elíptica y por contar una historia, como género narrativo que es. Hay casos en los que la elipsis apenas se da y se cae en una morosidad que convierte al minicuento en poco atractivo. Sin embargo, en los casos que aquí nos ocupan ocurre lo contrario: se da tanta preponderancia a la elipsis y se adelgaza de tal forma la materia narrativa que, en ocasiones, ésta acaba desapareciendo.

Teniendo en cuenta todo ello, el objetivo de nuestro artículo es analizar estos dos rasgos fundamentales de este tipo de textos, observar cómo funciona en ellos la elipsis y comprobar cómo se mantienen los rasgos intrínsecos de la narratividad. Creemos que sólo si existe sustancia narrativa estos textos pueden ser llamados microrrelatos, ya que en los casos en los que la elipsis se lleva al extremo y se pierden los elementos definitorios de la narración estaremos ante otra clase de textos.

Este planteamiento teórico parece sencillo, pero creemos que es utópico, ya que no existe una medida exacta que defina “lo narrativo” y tendremos que dejar a criterio de cada lector si considera que el texto cuenta o no una historia. Éste, el receptor, es el tercer elemento que compone, junto a la elipsis y la narratividad, los ingredientes básicos de los microrrelatos más breves. Si todo minicuento posee un lector modelo activo y avezado, en el caso de los más breves su importancia es aún mayor, como comprobaremos en las siguientes páginas.

Nuestro artículo tiene un antecedente directo en la bibliografía teórica del microrrelato: el estudio titulado “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas” (Lagmanovich, 2006) publicado por David Lagmanovich. El profesor argentino, referente en el campo de la minificción, ofrecía el análisis de un centenar largo de microrrelatos de menos de 42 palabras. Sus reflexiones y su corpus nos van a ser de gran utilidad en las próximas líneas, aunque nuestro objetivo es distinto al que se planteaba Lagmanovich, resumido en las preguntas finales sobre las diferencias entre los textos analizados y “el resto” de minicuentos. David Lagmanovich llegaba incluso a proponer un término, “hiperbreve”, para los textos más esquemáticos. Creemos que este afán por deslindar este tipo de textos del resto es vacío. Precisamente, pensamos que una de las posibilidades que ofrece el análisis de los microrrelatos de una o dos líneas es que nos muestran los propios límites del género. En el caso de los textos que sean demasiado breves para poseer narratividad no estaremos ante otro tipo de microrrelatos, sino, simplemente, ante algo diferente a un microrrelato.

La brevedad como objetivo, la elipsis como medio, la narratividad como traba y el receptor como cómplice. Esta fórmula, según adelantamos en los primeros párrafos,

es la que mueve a los autores que escriben minicuentos de una extensión mínima. Debemos comenzar delimitando el primero de los conceptos citados: la brevedad. Esta magnitud se debe medir siempre como comparación; en el caso de los textos narrativos, se dice que los minicuentos son breves porque su extensión es inferior a la del cuento, su pariente más cercano en la familia de los géneros narrativos. Aunque no existe un consenso, se suele establecer que el microrrelato tiene como extensión máxima las dos páginas impresas; esta es la opinión, por ejemplo, del escritor José María Merino (Merino, 2004: 229). A partir de esa extensión se hace difícil mantener la tensión y la tendencia a la unidad que definen al microrrelato y nos encontramos con narraciones más cercanas al cuento. De todas formas, la mayoría de los especialistas han señalado que, más que la brevedad, lo que define al microrrelato es su concisión: nada debe sobrar. Por ejemplo, el antólogo y escritor argentino Raúl Brasca ha señalado que los dos rasgos fundamentales del minicuento son “la concisión y la intensidad expresiva” (Brasca, 2000: 3).

La extensión máxima del microrrelato ha sido un tema bastante estudiado por los especialistas en el género para establecer su frontera (porosa) con el cuento. Sin embargo, pocos se han aventurado a establecer su extensión mínima. Los autores, uno tras otro, han ido sorprendiendo a los lectores y a los críticos ofreciendo textos cada vez más breves, haciéndolos pasar por microrrelatos. Sin entrar todavía en la disquisición sobre si son minicuentos o no, lo dejaremos para más adelante, queremos repasar ahora la genealogía de este afán por la brevedad, presente en tantos autores de minificción.

El texto fundacional de esta vertiente jíbara es el ya citado “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. Con sólo siete palabras, “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, el autor guatemalteco no sólo inició esta tradición, sino que se convirtió en el emblema y referente del microrrelato hispánico. No podemos detenernos ahora en el estudio de este singular texto, ya lo hizo Laura Zavala en su libro *El dinosaurio anotado* (2002), pero sí queremos recordar que apareció en un libro de relatos, *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), por lo que funciona como contrapunto al resto de cuentos de extensión “normal”.

Los autores que han seguido la senda de Monterroso en épocas más recientes lo han hecho desde coordenadas muy diferentes. Esa obsesión por epatar al lector, por ofrecer algo diferente y extremo ha llevado a muchos a jugar con los límites de la narratividad y a componer textos como los que analizaremos más adelante. Otros han optado, directamente, por ofrecer una *boutade*, un juego que tiene poco de narrativo, aunque siga los cauces habituales de esta modalidad literaria. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a “La coma que comía textos” (Romano, 2008: 81), título de Orlando Romano bajo el cual sólo aparece una coma, sin más texto que lo acompañe. O a “El fantasma” del mexicano Guillermo Samperio, que no posee más texto que el del título. Sirvan ambos ejemplos como muestra de ese camino hacia la mínima expresión textual que han transitado muchos autores de minificción.

A pesar de todo, los textos que van a centrar nuestro análisis no son estos, sino los que, en una o dos líneas, estiran los límites de la narratividad. Lo hacen, como ya hemos adelantado, valiéndose de uno de los ingredientes básicos de toda minificción: la elipsis. Es ésta una de las características que aparecen en cualquier estudio general sobre el microrrelato. Su importancia radica en que el minicuento es un género metonímico por naturaleza, en el que sólo aparece una parte del todo que se deja entrever. Esta forma de construir el texto no tiene como principal finalidad elaborar un relato lo más breve posible, algo secundario como ya hemos señalado, sino evitar la morosidad, algo sustancial en este género.

Con el término “elipsis” nos referimos a varias nociones cercanas y complementarias. En primer lugar, podemos entender este término como la omisión de elementos de la oración que no son indispensables para el correcto entendimiento de la misma. Sería ésta una perspectiva gramatical del concepto que es muy habitual en el lenguaje hablado, aunque no tanto en el escrito. En el microrrelato, y especialmente en los más breves como luego analizaremos, es muy común que el autor elida cualquier elemento que ya ha aparecido con anterioridad, o que se sobreentiende. La segunda perspectiva del concepto que estamos analizando es la temporal; la elipsis, siguiendo la terminología de Genette, sería no reproducir en el relato un lapso temporal que sí ocurre en la historia. Y, por último, la elipsis se puede entender como una marca estilística, relacionada directamente con el uso de las dos anteriores, que caracteriza a un relato por la ausencia de cualquier elemento superfluo, como, por ejemplo, las descripciones. A continuación vamos a analizar la importancia de estos tres tipos de elipsis en los microrrelatos más breves.

Comenzando por el último que hemos definido, el estilo elíptico, debemos señalar que es una idea común en las teorías de este campo que el género tiene entre sus características definitorias a la elipsis. Por ejemplo, David Roas, al repasar los rasgos principales del microrrelato, incluía “la utilización extrema de la elipsis” (Roas, 2008: 51). Se trata de un hecho lógico que en un género cuya finalidad es narrar una historia en unas pocas líneas el estilo sea casi obligatoriamente lacónico. Los minicuentos se caracterizan por tener, en relación por ejemplo con el cuento, un menor número de personajes, por abarcar un lapso temporal menor, por suprimir cualquier descripción que no sea estrictamente necesaria y por desarrollar un argumento muy concreto y sin subtramas. Todos estos rasgos muestran que la concisión, rasgo definitorio del género como ya señalamos, se da también en el plano diegético. En este aspecto debemos señalar que las tramas de los minicuentos se caracterizan por mantener siempre la tensión; no hay espacio en estas narraciones para las transiciones ni para introducir personajes secundarios, todo debe llevarnos con rapidez desde el inicio al final (que suele ser sorprendente). Esta intensidad es fácil de lograr en los microrrelatos más breves, ya que en ellos el inicio y el final están muy cerca. Pero debe ser un objetivo para los autores de minicuentos en todos los textos, incluso en los de dos páginas. Si no se logra estaremos ante otra cosa: ante un cuento, o a ante un mal microrrelato.

La segunda manera de entender la elipsis era desde el punto de vista temporal. La importancia de esta magnitud en el microrrelato es fundamental, como género narrativo que es. Pozuelo Yvancos señaló a este respecto que “la administración del tiempo es el eje de la narrativa” (Pozuelo Yvancos, 2003: 260). Este mismo teórico define que existen cuatro asincronías entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso: el sumario o resumen, la escena, la pausa descriptiva y la elipsis (Pozuelo Yvancos, 2003: 263-264). En el microrrelato, como es lógico por su concisión, la pausa descriptiva apenas se utiliza. La escena, por su parte, define un tipo de minicuento muy concreto, cercano a lo teatral. Es la clase de temporalidad que utiliza, por ejemplo, Javier Tomeo en sus *Historias mínimas* (1988), uno de los hitos del género en España. Las otras dos asincronías citadas, el sumario y la elipsis, son las de mayor utilidad en los microrrelatos. El primero, que resume en unas pocas palabras lo sucedido durante varias horas, días o meses, se emplea sólo cuando es estrictamente necesario definir lo ocurrido en ese fragmento no narrado. La última de las asincronías, la elipsis, es la que define, desde un punto de vista temporal, al microrrelato. Los autores eliminan la parte de la historia que no es absolutamente relevante y se centran en las acciones de los personajes que provocan el conflicto sobre el que se asienta el relato. Al elidir estos episodios, ya sean anteriores (inicio *in media res*), durante el texto (elipsis) o posteriores (finales abiertos), el autor deja gran parte del peso de la interpretación al lector, cuya labor es fundamental en el microrrelato por esta y por otras razones. Por lo tanto, y resumiendo en lo referente a este tipo de elipsis, podemos señalar que gran parte de la trama no aparece explicitada en los microrrelatos, que se convierten en lo que podríamos llamar un “género iceberg”, en el que sólo la parte más significativa de la historia emerge a la superficie. El resto del decurso temporal de la trama no es que se elimine, sino que se prescinde de ella en el texto para conseguir la concisión necesaria en todo minicuento.

La tercera noción que con anterioridad discerníamos en la palabra “elipsis” se refiere a la omisión de aquellos elementos gramaticales que no son imprescindibles para la correcta comprensión de una oración. Por un lado estamos ante otra vertiente de los dos conceptos que hemos definido en el párrafo anterior: el microrrelato se caracteriza por eliminar todo lo innecesario, e incluso por esconder parte de lo necesario para la correcta comprensión del texto, confiando que el lector lo completará. Esta manera de entender el término “elipsis” es más concreta y centrada ya no en la organización de la trama, como ocurría con la anterior, sino en el discurso, en las frases que componen la narración. Se trata, en definitiva, de una figura retórica habitual en la poesía, pero que también emplean muchos autores de minificción. Existen ciertos prejuicios con las figuras retóricas que las convierten en instrumento propio y exclusivo de los poetas; sin embargo, creemos que en el microrrelato pueden ser de mucha utilidad porque aumentan la densidad semántica de lo escrito. De especial utilidad son las figuras en la construcción del título del minicuento, como ya

señalamos en un artículo anterior (Pujante Cascales, 2008: 253). El empleo de la elipsis en el discurso de nuestro género es lógico por ser primar en él, como venimos señalando a lo largo de todo nuestro texto, la utilización de los mínimos recursos posibles. Así, si el autor puede evitar la utilización del sujeto de una oración o ahorrarse repetir en varias ocasiones el nombre de un personaje, logrará una narración concisa y acorde al espíritu lacónico del género.

Estas tres perspectivas de la noción de elipsis la convierten, por todos lo que hemos ido señalando, en una de las fuerzas impulsoras del microrrelato. Los autores de este tipo de narraciones optan por un estilo elíptico, que se corresponde con la escasez de personajes o tramas secundarias y con la brevedad propia de los textos. La elipsis se puede entender como una fuerza gravitatoria cuyo influjo queda más patente aún en los microrrelatos más breves, que poseen una naturaleza eminentemente elíptica. Pero todo minicuento, incluso los de menor extensión, han de verse también sometidos a otra fuerza que define al género: la narratividad. Ocupémonos en los siguientes párrafos de definir este concepto y de concretar su importancia en el género.

La narratividad tiene su antecedente directo en el término más emblemático de las teorías de los formalistas rusos: “*literaturnost*”. Este concepto, traducido al español como “literariedad”, definía todo aquello que hacía que un texto fuera literario. Trasladada esta idea al campo de la Narratología, la “narratividad” definiría entonces a los elementos que definen a un texto narrativo. Si entendemos el microrrelato solamente como un género narrativo, es lógico pensar que éste será un ingrediente básico en todo minicuento. Así lo han señalado varios de los especialistas que se han encargado de definirlo; David Roas, por ejemplo, lo considera el primero de sus rasgos discursivos (Roas, 2008: 50). Irene Andres-Suárez, por su parte, se muestra tajante al afirmar que “no hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos” (Andres-Suárez, 2007: 18). A estos rasgos narrativos que la profesora Andres-Suárez indica, nosotros añadiríamos los personajes, responsables de esa acción a la que ella aludía. Por lo tanto, podemos afirmar que un minicuento ha de tener narratividad, y que para esto ocurra ha de poseer, aunque sea de manera muy esquemática, una historia (con un conflicto) que deben desarrollar unos personajes en un tiempo y en un espacio determinado. Cuatro elementos narrativos que deben definir a todos los microrrelatos.

Sin embargo, estos requisitos que en teoría son tan fáciles de enumerar, al definirlos en textos concretos encontramos ciertas dificultades. Sin entrar aún en el análisis de la narratividad de los minicuentos más breves, podemos encontrar esas dificultades en un tipo de texto que se encuentra en la frontera entre lo lírico y lo narrativo: el poema en prosa. El propio término lo ubicaría dentro de los géneros líricos, sin embargo, en la práctica es más complicado discernir qué textos son

poéticos y cuáles narrativos. Existen algunos minicuentos que apenas desarrollan una historia y que se centran demasiado en las descripciones para lo que es habitual en el canon del género. Hoy en día, gracias a que el microrrelato es un género establecido y bien conocido por los autores, es más difícil encontrar textos que estén entre lo lírico y lo narrativo y que por su extensión se puedan ubicar entre el minicuento y el poema en prosa. Sin embargo, este problema de delimitación genérica es mucho más común cuando los críticos o los antólogos intentan trazar una historia de la minificción. Existen muchos textos, especialmente de principios del siglo XX, que se presentan como microrrelatos aunque apenas tengan narratividad.

Un ejemplo muy claro de este fenómeno lo encontramos con “A Circe” del mexicano Julio Torri. Lo que para muchos, por ejemplo Lauro Zavala (Zavala, 2006: 47), es uno de los primeros minicuentos escritos en español, el texto data de 1917, para otros muchos se trata de un poema en prosa. Otro ejemplo, mucho más cercano, de esta confusión que a veces existe entre ambos géneros lo provocó el libro *Amador* (2005) del uruguayo Rafael Courtoisie. Este libro fue definido por muchos críticos y lectores como un volumen de microrrelatos, por la brevedad de sus textos, a pesar de que, desde nuestro punto de vista, pertenecen sin duda a la lírica. El propio Courtoisie se refería, en una entrevista, a la ambivalencia genérica de su libro con estas palabras: “Creo que son polivalentes, en todos se juega la función connotativa del lenguaje y en algunos ciertos procedimientos retóricos que provienen de la poesía, pero han sido considerados por muchísimos lectores como MICRORRELATOS, y su opinión vale más que la mía.” (Gardella, 2011).

Otros géneros también se han relacionado en los últimos años, desde la eclosión del estudio de la minificción, con esta forma literaria. El aforismo, la greguería, la anécdota, el epigrama o la fábula han sido establecidos como antecedentes directos del minicuento. Para defender su independencia con respecto a estas y otras formas textuales, debemos señalar, además de otras razones de índole histórica o pragmática, la necesidad de que el microrrelato posea narratividad, algo que no es necesario en algunos de los géneros citados, como por ejemplo el epigrama, el aforismo o la greguería.

Por todo ello consideramos la narratividad como un pilar fundamental del microrrelato, ya que, como venimos defendiendo, sólo si es narrativo y breve un texto puede ser considerado microrrelato. Ya hemos visto que la definición de la narratividad es sencilla de manera teórica, pero su concreción empírica en algunos textos se antoja una tarea más complicada, como hemos comprobado con el caso de “A Circe” o *Amador*. No se trata de ejercer una especie de censura y quemar en una hoguera pública todos aquellos textos que se hacen pasar por microrrelatos sin poseer narratividad. Comprendemos que son propios de la literatura de nuestra época el hibridismo y la transgresión de las fronteras genéricas, recursos que, precisamente, han utilizado los autores de minificción con asiduidad. Sin embargo, creemos que nuestra

labor como críticos nos exige cierto rigor y considerar que son minicuentos textos que carecen por completo de narratividad le hace un flaco favor a la definición y a la difusión del género. Y este rigor debe aplicarse también a los microrrelatos más breves, objeto principal de este artículo, que deben cumplir también este requisito. Como señalaba David Lagmanovich al ocuparse de los minicuentos de unas líneas y del afán de algunos autores por crear el texto más breve posible: “Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad.” (Lagmanovich, 2006).

Con la definición que, en relación al microrrelato, acabamos de hacer del concepto de narratividad, tenemos ya dos de los tres componentes esenciales que participan en la elaboración de los microrrelatos más breves. El tercero de ellos no podemos incluirlo específicamente como parte de la composición, ya que se trata del receptor, pero su importancia en esta clase de minicuentos es tal que el autor piensa en todo momento en su labor cuando escribe un texto de esta clase. El lector es una pieza fundamental en el proceso pragmático que se produce en todo texto narrativo, como ya pusieron de manifiesto corrientes teóricas del siglo XX como la Estética de la Recepción, pero en el caso de los microrrelatos podríamos afirmar que su labor es incluso más importante que en otros géneros narrativos más extensos. La concisión extrema de los minicuentos provoca que sólo un lector avezado pueda comprender correctamente unos textos que, además, son prolijos en la utilización de referencias intertextuales. Críticos como el chileno José Luis Fernández Pérez ya pusieron de manifiesto esta necesidad de que los microrrelatos encuentren un lector colaborativo. Para este especialista “el lector inexperto o pasivo no estará en condiciones de actualizar las potencialidades significativas de estos microcuentos” porque “los microcuentos imponen una serie de condiciones para una cooperación lectora efectiva” (Fernández Pérez, 2005).

Desde nuestro punto de vista éste sería otro de los rasgos fundamentales de los microrrelatos que se acentúa en los textos más breves. El lector avezado que se configura como lector modelo de los minicuentos lo es, principalmente, por dos razones. En primer lugar, y como ya adelantamos en el párrafo anterior, por la ya frecuente utilización de referencias intertextuales en los minicuentos. No es éste, por supuesto, un requisito que deban cumplir todas las narraciones de este tipo, pero su empleo es tan común, especialmente en algunos autores, que los receptores de minicuentos han de tener la suficiente enciclopedia lectora para conocer los tópicos, personajes, mitos o historias a los que el autor hace referencia. La segunda de las razones de por qué este género exige un lector cooperativo está relacionada con los dos conceptos estudiados en este artículo: la narratividad y la elipsis. Los autores hacen un uso muy frecuente de la elipsis, como ya hemos señalado, por lo que el receptor debe saber completar aquellos vacíos y se le exige, por tanto, un alto grado de cooperación. Además, este estilo elíptico provoca que algunos de los elementos que configuran la narratividad de un texto, el tiempo, el espacio, la historia o los

personajes, estén apenas apuntados y deba ser el lector el que complete y termine de dar forma a la narración. Podríamos entender, en conclusión, el microrrelato como un género regido por la concisión a la que se llega mediante el uso de la elipsis, en todas sus variantes; esto, a su vez, provocaría que la narratividad, necesaria para que el texto sea un minicuento, estire sus límites ya que muchos de sus componentes apenas están esbozados. Para conseguir el perfecto equilibrio entre lo elíptico y lo (suficientemente) narrativo, el autor cuenta con la labor del receptor, sabiendo que aunque no muestre ese 90% del iceberg que está sumergido, el lector lo completará gracias a su experiencia.

Hasta aquí llegaría la parte central de la tesis que hemos querido defender en nuestro artículo: que el microrrelato es un género que tiene como elementos definitorios la elipsis y la narratividad y que para lograr el perfecto equilibrio de ambas el autor debe contar con un lector modelo avezado. En las últimas páginas vamos a analizar la presencia de ambas fuerzas contrapuestas en los minicuentos más breves. Hemos elegido esta clase de textos porque en ellos, por naturaleza, aparecen extremados la utilización de ambos recursos. Por un lado hallamos un uso intenso de la elipsis; y por otro asistimos a un adelgazamiento de la sustancia narrativa. Este segundo fenómeno nos lleva a veces a encontrarnos con textos que aparecen definidos, por el autor, el antólogo o el editor, como microrrelatos pero que, en puridad, no lo son. Para comprobar cuándo podemos estar ante textos narrativos, y por lo tanto minicuentos, y cuándo nos encontramos sólo con unas frases ingeniosas pero sin sustancia narrativa, utilizaremos una serie de textos breves tomados del corpus del artículo de David Lagmanovich ya citado o de otros volúmenes o antologías del género.

Comenzando por el empleo de un estilo elíptico, podemos señalar varias maneras mediante las cuales los autores logran este laconismo tan necesario en los minicuentos más breves. Por ejemplo, en la mayoría de ellos los personajes apenas están definidos y casi nunca poseen nombre. El uso de un antropónimo se evita siempre que se pueda, porque es más útil definir al protagonista mediante un pronombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en el microrrelato de Poli Délano “A primera vista”, reproducido por David Lagmanovich (Lagmanovich, 2006), en el que los dos amantes son definidos tan sólo mediante los pronombres “él” y “ella”. Cuando el autor emplea el antropónimo, lo hace porque es necesario, como en los dos ejemplos que vamos a citar a continuación. En “Fundición y forja” (en Lagmanovich, 2006), Jairo Aníbal Niño ha de citar el nombre del protagonista del relato, Supermán, porque sólo así se entiende la referencia final: sus músculos de acero se convierten, al fundirse, en vulgares tornillos. Estamos ante un microrrelato intertextual y en todos ellos, incluso en los más breves, es habitual incluir una referencia directa al hipotexto para que el lector actualice la referencia. Diferente es el uso del antropónimo en “Despecho” (Neuman, 2000: 21) del argentino Andrés Neuman. En este breve texto

de apenas un par de líneas, el narrador cita las diferencias entre él y su chica, es decir, lo que les impide que su amor llegue a buen puerto. En el texto el narrador en primera persona cita el nombre de su amada: Violeta, algo que no es relevante ya que el sentido del texto no cambiaría si la chica se llamara de otro modo o si no conociéramos su nombre. Sin embargo, Neuman logra con este recurso una aureola de familiaridad, logra que el lector sienta que conoce a Violeta de toda la vida, aunque jamás haya oído hablar de ella. Es éste, el utilizar un antropónimo con un efecto muy concreto, el segundo motivo, junto con el intertextual, por el que se utilizan los nombres propios en los microrrelatos de menor extensión.

Otra forma de elipsis que citábamos en la primera parte de este artículo era la temporal. En los microrrelatos más breves no se suele dar, por su escasa duración, la eliminación de una parte de la trama en mitad del discurso, pero sí es más habitual soslayar la parte inicial de la misma y construir lo que se conoce como un inicio *in media res*. Parece una obviedad señalar que esta clase de minicuentos comienzan en el medio de la trama, prácticamente no hay tiempo para otra cosa, pero con esta forma de elipsis aludimos a algo que va más allá. Existen algunos de estos minicuentos que parecen construirse como si faltara un trozo del discurso, como si sólo leyéramos un fragmento de un relato más extenso. Emplean algunas referencias anafóricas para aludir a esa parte anterior al texto que no podemos leer, porque no existe, pero que el lector debe reconstruir para comprender correctamente el relato. Este tipo de inicio, en el que parece que asistimos al final de una narración más extenso, tiene un representante bastante conocido en el ámbito de la minificción, porque suele aparecer en las antologías, titulado “Dolores Zeugmáticos” (en Lagmanovich, 2006). Este brevísimo texto de Guillermo Cabrera Infante dice lo siguiente: “Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra”. Se trata de lo que parece ser el final de una discusión que provoca también la conclusión de una relación amorosa. Sin embargo, el texto no relata absolutamente nada de esa discusión, ni siquiera de la relación, tan sólo se centra en su final. Cabrera Infante crea un episodio mínimo pero muy significativo, con un microrrelato estructurado en dos planos: el real (la salida por la puerta y la cabellera negra) y el simbólico (el fin de la relación y la tristeza del narrador al perder a su amor).

Desde el punto de vista discursivo, la concisión se logra mediante la eliminación de todos aquellos elementos que no sean esenciales. Por ejemplo, en los minicuentos de pocas líneas que quieren contar varias escenas el narrador ha de emplear ciertos recursos retóricos que consiguen ese laconismo necesario en este tipo de textos. Luis Mateo Díez logra relatar con dos decenas de palabras una historia con un final sorprendente. El texto al que nos estamos refiriendo es “El sueño” (en Lagmanovich, 2006), relato en el que el narrador escribe cuatro frases muy breves que se yuxtaponen sin nexos ni enlaces oracionales alguno. Logra así mostrarnos cuatro momentos que nos relatan el sobresalto que ha tenido el protagonista que acaba de tener una pesadilla y

que sólo con las dos últimas frases descubrimos que es un cachorro y no un niño. Otro recurso discursivo para conseguir esta concisión es la enumeración de varias acciones. Es lo que hace Julio Cortázar en “Amor 77” (en Lagmanovich, 2006). Este breve minicuento, que también tiene un inicio anafórico, se estructura como una enumeración de actos cotidianos “levantarse, bañarse, entalcarse, perfumarse y vestirse” que convierten a los dos amantes (probablemente adúlteros) en las personas que aparentan ser en su vida cotidiana. Con esta enumeración tan sucinta asistimos a esa metamorfosis que sufren los dos protagonistas y que provoca el conflicto del relato.

Desde el punto de vista temporal, y tal y como defendimos en un trabajo anterior (Pujante Cascales, 2011), en el microrrelato es de gran utilidad la utilización de la frecuencia iterativa. Siguiendo a Genette, este tipo de relato, también llamado “silepsis”, se define por narrar una vez lo que ha sucedido varias veces. Se consigue así que un hecho que sólo aparece en una ocasión en el texto tenga una importancia mayor en la trama por su reiteración. Se trata, como es lógico, de un recurso muy útil en un género de naturaleza metonímica como es el minicuento y cuya presencia también podemos encontrar en los microrrelatos más breves. En otro de los textos del corpus del artículo de Lagmanovich, “Poema, I” de Alba Omil (en Lagmanovich, 2006), la autora comienza el relato con estas palabras: “De nuevo”. Se trata de una fórmula que configura a la narración como iterativa y que muestra que lo que allí se narra, que la realidad “golpeó” a la protagonista, no es la primera vez que ocurre. Se justifica así la decisión que toma de “aislarse del mundo” mediante la composición de un poema.

Sirvan estos ejemplos concretos para mostrar cómo en los microrrelatos más breves se extrema la importancia de la elipsis. En ellos encontramos un estilo lacónico, una historia muy concreta que ha de poseer cierto poder de atracción, muy pocos personajes y escasas referencias espaciales o temporales. Todas estas características también le son propias a los minicuentos más extensos, pero, mientras que en estos el autor puede permitirse ciertas licencias, en los textos de unas pocas líneas es imprescindible la concisión máxima.

Por todo lo que acabamos de exponer queda claro que los microrrelatos más breves se caracterizan por su naturaleza eminentemente elíptica. El grado de concisión que logran es tal que los autores logran reducir al máximo los elementos definitorios de la narración (espacio, tiempo, personajes, trama), como ya hemos apuntado en el párrafo anterior. Sin embargo, este tipo de minicuentos pueden incurrir en el problema del que ya alertaba David Lagmanovich: que se escriba un texto lo más breve posible y que se presente como un minicuento aunque no sea narrativo. A esta especie de carrera por lograr el microrrelato más breve del mundo han contribuido a menudo los antólogos, que incluían en colectáneas de minicuentos algunos textos sin narratividad o, incluso, fragmentos desgajados de obras más extensas. Creemos que

esta actitud dista de la rigurosidad que se debe exigir a cualquier antología del género. Podemos entender que un autor introduzca un texto de este tipo en su libro de minicuentos como una *boutade* o como una manera de continuar ese juego por lograr el escrito más breve posible, pero estos juegos textuales no deben confundirse nunca con un microrrelato.

La pregunta que nos asalta al enfrentarnos a estos textos tan breves sería dónde está el límite; dónde podemos establecer que con un número de palabras tenemos narratividad y que con algunas menos ésta, y por lo tanto la adscripción del texto a nuestro género, desaparece. La respuesta, aunque pueda parecer descorazonadora, es que ese límite no existe. No podemos establecer un número exacto de palabras que nos permita afirmar que si no se llega a él es imposible que existan los ingredientes fundamentales y necesarios en todo texto narrativo. Es cierto que cuando el texto se hace más breve existe una mayor dificultad para hallarnos ante una narración, pero el estudio de ese límite nos lo mostrará sólo la lectura de cada texto. No podemos realizar aquí un análisis de la narratividad en un gran número de microrrelatos breves, ya que se escaparía de los límites de nuestro artículo, por lo que tendremos que escoger algunos ejemplos que nos sirvan de muestra. Para ello creemos que es de gran utilidad una serie de libros, bastante comunes en la minificción, y que el teórico mexicano Lauro Zavala definió como “infundibuliforme” o con forma de embudo (Zavala, 2006: 48). Con este término, Zavala se refería a los libros que ordenan sus relatos según su extensión, de tal forma que acaban, o empiezan, con el texto más breve. Creemos que esta clase de libros nos pueden ser de gran utilidad para analizar la narratividad de los minicuentos más breves porque en ellos los autores realizan lo que podríamos definir como un viaje a la semilla de lo narrativo.

El primer volumen de este tipo en el que nos vamos a detener es *Cuentos del lejano Oeste* (2003) del español Luciano G. Egido. Este libro recoge una serie de relatos de muy variada extensión. Los últimos, los más extensos, se pueden encuadrar sin problemas dentro del cuento literario, mientras que el resto, los más abundantes, serían microrrelatos. Dentro de estos los diez que ocupan el inicio del volumen entran dentro de nuestro objetivo, ya que no superan las tres líneas. Si comenzamos un análisis descendente de estos textos, vemos que los tres primeros, “Enigma” (Egido, 2003: 33), “La vuelta a casa” (31) y “Prisas” (29), tienen todos los ingredientes necesarios para ser considerados microrrelatos. Con los tres siguientes, “Equívoco” (27), “El doble” (25) y “Crimen sin contrición” (23), tenemos más dudas ya que apenas superan la línea. Sin embargo, podemos afirmar que los tres poseen narratividad, aunque en el caso del último de los citados la historia quede más apuntada que desarrollada. Por el contrario, los primeros cuatro textos del libro de Egido, los más breves, se pueden considerar como frases ingeniosas pero no como minicuentos ya que no desarrollan ninguna historia y sus personajes apenas están configurados. Un ejemplo de ello lo tenemos con “Incidente fronterizo” (Egido, 2003:

21) cuyo texto es el siguiente: “Tú eres yo y yo soy el otro”. Estamos ante una especie de aforismo que desarrolla el tema de la otredad, al que también alude el paratexto de Pessoa que acompaña al título, pero en ningún caso ante un microrrelato. Vemos que hemos aceptado la existencia de minicuentos de apenas una línea y con un carácter eminentemente elíptico, como el citado “Crimen sin contrición”, pero creemos que se debe poner un límite a esta concisión y no incluir dentro de esta categoría a textos como “Incidente fronterizo”.

Otros dos libros que podemos definir también como infundibuliformes son *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diávolo* (2008), ambos del narrador leonés Juan Pedro Aparicio. Los dos volúmenes forman un díptico compuesto por varios centenares de microrrelatos y que están ordenados a la inversa: el primero del texto más extenso al más breve y el segundo del más breve al más largo. En el primero de ellos Aparicio emprende ese viaje a la semilla narrativa al que antes aludíamos, ya que termina con un texto titulado “Luis XIV” (Aparicio, 2006: 163) y que está compuesto por una sola palabra: “Yo”. Por supuesto, esto no es un microrrelato, sino más bien un juego ingenioso con la conocida propensión del monarca francés a la egolatría. Algo más extenso es el penúltimo de los textos del libro: “La sospecha” (162): “Los zapatos del sepulturero olían raro”. Se trata de una frase demasiado abierta para ser considerada un relato; es cierto que existe un personaje y un conflicto (o sospecha, como la define el título), pero no hay progresión alguna, no encontramos ningún cambio en la situación inicial, algo necesario para considerarlo narrativo. En la página anterior podemos leer otro sucinto texto: “Murió y no supo que había despertado de un sueño” (161). Esta frase, que lleva por título “El sueño”, juega con un tópico habitual en la literatura fantástica: el paralelismo entre la frontera entre la vigilia y el sueño y la que se establece entre la vida y la muerte. Con ciertos reparos, sí podemos aceptar que éste sí es un microrrelato, ya que existe un cambio en el estado del protagonista que provoca el conflicto.

Con los ejemplos tomados de estos dos libros creemos que queda clara nuestra tesis. Los autores de minicuentos estiran los límites del género y crean a veces textos brevísimos en los que casi todo queda sugerido para que el lector lo complete. Sin embargo, se pueden llevar a cabo estas creaciones en las que prima la elipsis sin eliminar de ellas la narratividad. Es éste un elemento imprescindible para que un texto breve pueda ser definido como microrrelato.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, JUAN PEDRO (2006): *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2007): “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en Gómez Trueba, Teresa (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón: Libros del Peixe, pp. 11-39.
- BRASCA, RAÚL (2000): “Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento”, *El cuento en red*, 1, pp. 3-10.
- EGIDO, LUCIANO G. (2003): *Cuentos del lejano Oeste*, Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, JOSÉ LUIS (2005): “Hacia la conformación de una matriz genética para el microcuento hispanoamericano”, *Literatura y lingüística*, 16, pp. 107-134. (Versión digital: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35201607&iCveNum=5540>)
- GARDELLA, MARTÍN (2011): “Breve entrevista a Rafael Courtoisie”, *Internacional microcuentista*, 17 de Noviembre de 2011. (Versión digital: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2011/11/breve-entrevista-rafael-courtoisie.html>)
- LAGMANOVICH, DAVID (2006): “La extrema brevedad: los microrrelatos de una y dos líneas”, *Especulo*, 32. (Versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>)
- MERINO, JOSÉ MARÍA (2004): *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral.
- NEUMAN, ANDRÉS (2000): *El que espera*, Barcelona: Anagrama.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2003): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- PUJANTE CASCALES, BASILIO (2008): “Minificción y título”, en Andres-Suárez, Irene & Rivas, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 245-259.
- PUJANTE CASCALES, BASILIO (2011): “Mecanismos temporales del microrrelato hispánico contemporáneo”, en Calvo Revilla, Ana & Navascués, Javier (eds.), *Las fronteras del microrrelato*, Madrid: Iberoamericana, pp. 65-74.
- ROAS, DAVID (2008): “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Andres-Suárez, Irene & Rivas, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 47-76.
- ROMANO, ORLANDO (2008): *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves*, Morón: Macedonia.
- ZAVALA, LAURO (2006): *La minificción bajo el microscopio*, México: UNAM.