

## Anaquele de microficciones

**Rosalba Campra (Universit  La Sapienza. Roma)**

1. Un lector apegado a la univocidad de las etiquetas académicas podrá considerar que las páginas siguientes no pueden adscribirse con propiedad ni a la crítica ni a la autobiografía ni a la ficción pues, al entremezclar mis propios microrrelatos con la reflexión sobre los problemas teóricos que surgen al intentar definir la microficciones, me he aventurado en todos esos territorios a la vez. Por el contrario, un lector que no crea demasiado en la existencia de fronteras entre géneros, podrá encontrar que tal discursividad híbrida no es sino una de las formas posibles de respuesta al planteamiento de este coloquio que, como reza el *Programa científico*, está dedicado a una escritura caracterizada por la “libertad intertextual y genérica, cristalizada en variadas formas de hibridez”...<sup>1</sup>.

### Rebeld as

Yo, que formo parte de la Nueva Guardianía de la Memoria, podrá contarte cuanto sucedió en los Tiempos Anteriores, o sea desde que el Primer Instrumentador creó al Primer Hombre, y los hombres crecieron y se multiplicaron y dieron comienzo a las invenciones y no se hallaron satisfechos con que les dijeran que esto no y estotro tampoco.  Y por qué no se puede?, preguntaba el hombre. Porque lo proh bo Yo que soy Aquel que te ha creado.  Ah, s ?, decía el hombre para sus adentros.

Entonces el hombre, que era sólo una criatura, decidió moldear sus criaturas también él. Pero como no tenía esa primera receta, que según algunos era a base de barro, y según otros de maíz, y otros, de dientes de dragón, prob  recetas nuevas. Finalmente llegaron a buen fin sus tentativas, y así fueron engendrados los Clones, y más tarde estos, a su vez con  fulas de creadores, se sirvieron del Desdoblamiento, y cuando a los que así tuvieron origen les pareció que su tiempo había llegado, se dieron ellos a la búsqueda de otra técnica, y no fue allí donde se detuvo la serie.

Y ya ves, de Replicante en Replicante este es el resultado: que a nosotros los Sos as nos toca combatir con dinosaurios, culebras voladoras y hormigas grandes como babirusas, y no nos alcanzan los ojos que tenemos en las cabezas y en las coyunturas para defendernos.

Pero t  eres mujer, y tal vez te salga algo mejor.

2. Respecto al texto que acabo de citar, querría partir de una anécdota personal a la que, por su carácter paradigmático, suelo recurrir en ocasiones

<sup>1</sup> Retomo aquí algunos puntos que he desarrollado más detalladamente en “La medida de la ficción” (Campra 2008) y en la nota a R. Campra en (Campra 2009).

como esta. A fines de los 70, en Italia, terminé de escribir mi primer libro de ficción, *Formas de la memoria*. Puedo calcularle la edad con bastante exactitud gracias a la fecha de otro libro, *Centuria*, de Giorgio Manganelli, publicado en 1979, que el escritor italiano Carmelo Samonà (admirable hispanista y profesor universitario) me regaló ese mismo año después que, para saber su opinión, le di el manuscrito de *Formas de la memoria*: según su dedicatoria, en los cien relatos de fulgurante brevedad de *Centuria* yo iba a encontrar un eco de mis “brujerías”.

Cuando —envalentonada por tan halagüeña comparación y munida finalmente de un tranquilizador pasaporte italiano— regresé a Argentina a principios del 80, fui a ver, precedida por la presentación de un crítico de reconocida importancia en las letras argentinas, a un alto funcionario de una famosa editorial de Buenos Aires.

Aquel señor abrió mi manuscrito, lo hojeó, vio páginas con diez líneas, o veinte, a veces sólo cinco. Levantó la vista, perplejo: —¿Y esto qué es?

Empecé a explicar que se trataba de cuentos, de relatos brevísimos (él me miraba cada vez más desconcertado). ¿Apólogos? ¿Fábulas? ¿Parábo-las? iba enumerando yo titubeante. —Bueno, textos que juntos forman una ficción única, aseguré al fin, esperando convencerlo.

Él cerró los papeles con cierto desconsuelo. —¿Por qué no me trae una novela? Cualquier novela que escriba, tráigamela y le prometo que se la publico. Pero con esto, ¿qué podemos hacer? ¿cómo lo vamos a clasifi-car?

Me había topado con la palabra fatal: clasificación. Lo que yo había escrito era inclasificable. Como ha señalado Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra*, las formas narrativas que institucionalmente no son ni cuentos ni novelas “quedan destinadas a flotar en un espacio incierto, innominado, a la larga adverso” (Dorra 1997: 86).

## Merecimiento

Esta es nuestra montaña sagrada. De ella nacen todas las vertientes; el Gran Río es su hijo. Para nosotros, como para cada una de las generaciones que nos precedieron, haber ganado sus alturas no es sólo el premio a la fatiga de la escalada, sino también resultado de un merecimiento interior: de todo orden —y todas de riesgo cierto— son las pruebas a superar.

Como nuestros mayores, después de haber cumplido las etapas que la naturaleza y la tradición exigen, aquí estamos, en la misma altura definitiva desde donde ellos contemplaron el vasto fulgor de los glaciares y el minucioso deshielo que al comienzo de la primavera preña los campos.

Los gallardetes rituales flamean en el viento de las cimas. También nosotros hemos merecido alcanzarlas, y desde aquí podemos vigilar el avan-

ce de la basura que custodiada por su ejército de ratas va cegando los ríos del mundo.

3. Ah, si hubiera sabido yo que un día eso iba a llamarse “microficción”, habría dispuesto de la palabra mágica para tranquilizar al amable funcionario, y mi texto se habría vuelto visible...

A veces, discutiendo con los estudiantes sobre el problema de los géneros en literatura debo enfrentar una reacción escéptica: —¿Para qué sirve poner etiquetas a un texto?

Entre otras cosas, como se ve por lo que les he contado, puede servir para que los editores identifiquen una colección donde publicarlo, y los librerías, un anaquel donde colocarlo. La contaminación, la hibridez, la transgenericidad, en fin, la inclasificabilidad, que tanto estimula y hasta entusiasma a críticos y teóricos de la literatura, no siempre es golosina apreciada por otros paladares.

También pueden encontrarse, sin duda, respuestas menos materialistas a la pregunta sobre la utilidad de definir las formas que asume un texto: la función de un sistema clasificatorio consiste en la puesta en común de un código. No obstante insuficiencias y ambigüedades, nos permite reconocer una planta, un animal; en nuestro caso, reconocer un tipo de escritura e identificar la actitud de lectura que pretende de nosotros, las triquiñuelas que como críticos nos obligará a enfrentar.

Es decir, cuando emprendemos la aventura de la clasificación, estamos poniendo en acto uno de los mecanismos con que los seres humanos intentamos trazar itinerarios en el universo de nuestras propias creaciones y, a través de su identificación, identificarnos a nosotros mismo. Guiados por la idea —muy probablemente ilusoria— de una palabra certera, unívoca, como garantía de la comunicación.

4. En el caso de narrativas de brevedad que el canon no había contemplado hasta hace poco, recibir la etiqueta de “microficción” les ha conferido finalmente una casilla en el canon, es decir una aceptación académica y editorial. Quizá esta visibilidad —antes inexistente, y rayana hoy en el exhibicionismo— sea consecuencia, como algunos sospechan, de la búsqueda, por parte de críticos y estudiosos, de objetos aún no demasiado explotados para presentar proyectos de investigación, dirigir tesis y organizar jornadas de estudio. Y para los escritores, de sustraerse a la errancia en la oscuridad... En aquel tiempo, *Formas de la memoria* había vuelto al bolso de donde había salido, y de allí al “espacio adverso” del cajón de mi escritorio. Le habían concedido una mirada, pero no lo habían visto. No se trataba de un juicio de valor: simplemente, no existía.

Pero más allá de eventuales motivaciones particulares, el nombre supo-

ne la aceptación del texto hiperbreve como meta posible en el itinerario del lector: como llamado a otro tipo de aventura. Y por lo tanto, la preocupación por elementos específicos de deslinde.

En el caso del tipo de textos al que se refieren estas reflexiones, el criterio de organización en tanto objeto de estudio es aparentemente muy simple: deriva, como su nombre lo indica, de la elección de la medida reducida como parámetro discriminante<sup>1</sup>. Me atrevo a dar por sentado que las historias que incluyo aquí corresponden a ese criterio, pues fueron seleccionadas por distintos compiladores y aparecen (a menudo sin que yo me entere) en sitios o blogs de microficción: ahora que la etiqueta existe, aquellos textos invisibles han ascendido al espacio canónico de las antologías...<sup>2</sup>. Naturalmente, a través de estos textos míos no pretendo demostrar ninguna ley general: como dice el título de mi intervención se trata, a lo sumo, de ordenarlos en un anaquel.

### El placer

El hombre de quien trata este cuento era inmensamente rico. Disponía por lo tanto de una casa con una desmedida cantidad de habitaciones, patios interiores, jardines, sótanos, torres de castigo, etcétera. Por la misma razón disponía, además de la esposa principal y de todas las esposas secundarias correspondientes a su jerarquía, de las concubinas reglamentarias, reclutadas entre las vírgenes más prometedoras de la comarca y, por supuesto, de las criadas que cada una de ellas tenía a su servicio. Todas, obviamente, instruidas con minuciosidad en el Arte de la alcoba, en el que, como se debe, también él era ducho, cosa que no dejaba de ponerse en evidencia cada vez que las atendía teniendo en cuenta el orden y asiduidad que la categoría de cada una de ellas implicaba.

Cuando alguna pausa lo hacía posible, visitaba un selecto prostíbulo donde, en compañía de cortesanas especialmente adiestradas, desenten-

<sup>1</sup> Mejor dicho sus nombres, en plural, ya que podrían citarse, por ejemplo, microficción, microcuento, microrrelato, minificción, minicuento... En estos ejemplos, el nombre remite a la dimensión global; en los siguientes, sólo a la extensión: cuento breve, brevísimo, hiperbreve, ultracorto. Otras designaciones actúan en cambio a partir de una metáfora que subraya el efecto en el lector: vertiginoso, *da palpebra* (“de parpadeo”), *flash fiction* (“ficción relámpago”). Sobre las fuentes para estas denominaciones, remito a la nota 13 de (Campra 2008).

<sup>2</sup> Las antologías en las que aparecen estas y otras microficciones son, por ejemplo, Toti, G. (ed.). *I racconti più brevi del mondo*; Pollastri, L. (ed.). *El límite de la palabra*; Brasca, R. y Chitarroni, L. (eds.). *Comitivas invisibles*; Obligado, C. (ed.). *Por favor sea breve 2*. Los textos aquí incluidos se publicaron originariamente en “Respuestas” (Campra 2009); “Sucedió en la Habana”, “Sucedió en una ciudad que se quedó sin nombre” (Campra 2007); “Merecimiento”, “El placer”, “El guardián de las puertas” (Campra 2008b y Campra 2010); “Rebeldía”, “Decir No” (Campra 2011).

diéndose de los sempiternos placeres a los que lo destinaba su condición de amo y señor de tanta esposa, concubina y adláteres, todas con el mismo derecho a satisfacción independientemente del rango, podía por fin entregarse sin inhibiciones al Arte de la conversación, la música y la poesía.

5. Si la definición del género estriba en la medida, ¿cuáles serían los límites dentro de los cuales un texto debe situarse para pertenecer a este género? Según algunos, se trata de unas pocas líneas; según otros, se puede llegar hasta las dos carillas (extensión determinada por el gesto de dar vuelta la página una sola vez)<sup>1</sup>. Pero desde que la microficción se ha vuelto una categoría deseable (proporciona invitaciones a congresos, presencia en antologías, encargos de compilación), ha cundido una obsesión por el menor número de palabras. Escribir el más breve de los relatos, ah, más breve que “El dinosaurio” —“Cuando despertó el dinosaurio todavía seguía ahí”— y que sea de veras un relato... El microcuento de Monterroso, incluyendo el título, consta de nueve palabras. Puedo proponer uno aún más reducido y, en mi opinión, mucho más interesante, porque para captarlo en su naturaleza de cuento requiere una descodificación instantánea:

### Encuentros

Lo vi con su viuda.

¿No es acaso la concentración vertiginosa de lo fantástico? Un relato de sólo cinco palabras, seis si contamos el título. Lamentablemente, no me pertenece: es Louis Vax quien recoge la versión original (que recuerdo ligeramente más larga) en *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique* (1979). Me parece un caso ideal de microficción para proponer un juego, como he hecho en otras oportunidades: inventar expansiones. Y si queremos, ya en el papel de críticos, dedicarnos a analizar los efectos de sentido creados por cada versión...

Lo vi **paseando** con su viuda.

Lo vi paseando **del brazo** de su viuda.

**Acabo de verlo** paseando **muy** del brazo de su viuda.

Acabo de verlo, **elegantísimo como siempre**, paseando **muy orondo** del brazo de su viuda...

Agregando el signo de admiración explicitaríamos lo anómalo de la

---

<sup>1</sup> Es el caso, por ejemplo de *Centuria* de G. Manganelli. Por su parte, D. Lagmanovich, en “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas” (Lagmanovich 2006), organiza su corpus dividiendo los relatos según el número de palabras: 30 palabras y más, entre 20 y 30, menos de 20.

escena; la especificación del nombre sugeriría una relación del narrador (y del presunto interlocutor) con el fantasma:

¡Acabo de ver a **Ernesto** del brazo de su viuda!

Podríamos decidir una caracterización cronológica (**en pleno día, a medianoche**) o espacial (**en la plaza, al salir del cementerio**); indicar el carácter iterativo de la acción (**como todos los viernes**); cambiar la persona de la narración (**algunos aseguran que lo vieron, como era muy tarde nadie lo vio**). O bien crear desarrollos que lleven el relato en otras direcciones. Por ejemplo:

### Reticencias

Todos los que, por un motivo u otro estaban fuera de su casa a las tres de la mañana de ese jueves, pudieron ver a Ernesto Carrascosa, a cuyo funeral habían asistido la semana anterior, cruzar la plaza del pueblo ciñendo amorosamente el talle de su viuda. Pero nadie lo dijo, por miedo a ser tomado por loco. O para no tener que dar explicaciones sobre qué andaba haciendo ese jueves fuera de su casa a las tres de la mañana.

¿Y esta variante?:

### Gradualidad de la ausencia 1

- Dicen que lo vieron pasar abrazado con su viuda.
- Bueno, es que sólo hace tres días que lo enterramos.

O esta otra, que parece repetir el esquema de la anterior pero que es, en realidad, completamente distinta (y, creo, mucho más perturbadora):

### Gradualidad de la ausencia 2

- Él, por la noche, todavía sale a pasear con su mujer.
- Qué gracia, a él hace sólo una semana que lo enterraron...

Gracias a un cambio lexical (“mujer” en vez de “viuda”) se establece una isotopía realista (un hombre sale a pasear con su esposa) que se ve desmentida al descubrir el estatuto de los enunciadores. Quienes hablan en este caso no son, sin duda, como en el caso anterior, los sepultureros. En este diálogo, voces tan resentidas sólo pueden pertenecer a alguien de la misma naturaleza que el protagonista del paseo, pero que ya no es capaz de regresar al mundo de los vivos. ¿Cuánto hará que los enterraron a ellos?

6. Brevedad, hemos dicho. Pero: ¿puede decirse que aunque se trate de un criterio necesario (o, más aún, indispensable) sea también un criterio suficiente para definir un texto como “microficción”? Y en caso negativo, ¿cómo distinguir una microficción de otros textos de dimensiones semejantes? El auge de la microficción lleva a veces a prescindir de eventuales diferencias. La brevedad adquiere la categoría de requisito único a la hora, por ejemplo, de compilar una antología, incluyendo textos que en otros tiempos, o según otro punto de vista, se considerarían aforismos, greguerías, chistes, poemas en prosa, máximas, *boutades*, o no se sabe qué<sup>1</sup>. ¿No será que ahora, al disponer del rótulo, nos permitimos colocarlo donde mejor nos convenga?

Por otra parte, ¿a qué responde la necesidad de establecer deslindes de género entre los textos hiperbreves? La microficción los orilla todos, a veces los atraviesa. Violeta Rojo lo considera un fenómeno ambiguo: “Es des-generado”, afirma<sup>2</sup>. O tal vez lo que sucede con los géneros, como sugiere Fernando Ángel Moreno, es que “no se están demasiado quietos para acertarles de lleno” (Moreno 2010).

Creo que la respuesta más pertinente a estos interrogantes sobre los parámetros para clasificar un texto como “microficción” la ha dado David Lagmanovich, al señalar, además de la brevedad, el concepto de narratividad. Anna Boccuti, por su parte, subraya el carácter dinámico que la narratividad implica de por sí, y que en el caso de la microficción se expresa a través de una vertiginosa condensación temporal<sup>3</sup>.

Llevando al extremo estas propuestas, diría que el carácter primario de la microficción, su exiguo tamaño material (vale decir el número de palabras) es en realidad sólo una consecuencia. Consecuencia de otro carácter menos aparente, pero toral: la aceleración que impulsa el acto narrativo, en la que tanto la acumulación como la elipsis desempeñan un rol precipuo, exaltado por una eficaz puesta en juego de determinadas argucias sintácticas. En esta perspectiva, el reiterado recurso a la intertextualidad podría explicarse por el ahorro de tiempo y energía que la inclusión subrepticia de otro texto supone para la puesta en movimiento de la maquinaria microficcional.

<sup>1</sup> Pienso por ejemplo en el apreciable reconocimiento de las diferencias que implica el subtítulo del libro de M. R. Lojo, *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves* (Lojo 2010).

<sup>2</sup> V. Rojo, “El minicuento, ese (des)generado”, en (Rojo 1996: 39-47). (Un ejemplo del uso ya tópico de esta definición puede verse en el “Prólogo” de Sergio Gaut vel Hartman a *Instantáneas* de M. Gardella (Gaut 2010)).

<sup>3</sup> Véase al respecto (Lagmanovich 2006: 43, 44 y 49) y (Boccuti 2009: 2).

## Sucedió en La Habana

Dicen que cuando llegaron vieron las sirenas, y que tenían hocico de perro. También dicen que vieron los dragones, pero que tenían forma de hombre, y no echaban fuego por la boca, sino humo por la nariz, y que un cacique entre otras cosas les regaló su nombre para que pudieran decir dónde estaban asentando sus bohíos de madera y guano, porque eso nomás era la ciudad al comienzo, pero siendo además un bonito puerto, piratas y reyes dieron pronto en codiciarla, y ellos en defenderla con terquedad, y de ahí en adelante, habiéndole tomado gusto al alboroto, no cesaron hasta declararse independientes primero, y revolucionarios después, como documentan novelas, cuentos y poemas.

De aquellos primeros tiempos de prodigio, en cambio, no hay pruebas, porque descubridores y fundadores escondieron los papeles correspondientes, previendo venderlos a los anticuarios cuando otros tiempos lo aconsejaran.

## Sucedió en una ciudad que se quedó sin nombre

Ardieron las bibliotecas de la ciudad. No quedan libros, y los que quedan están encerrados dentro de cajas de vidrio en lejanas ciudades brumosas, donde nadie los escucha. Entonces es como si nunca hubiesen hablado. La luz a la que se los pintó tenía la hondura de los ópalos, ahora todo se ha ido ofuscando. Medra sólo el silencio.

Qué nos queda sino comerciar simulacros.

Souvenirs, señora.

7. Pero también aceptar el criterio de la narratividad deja abiertos numerosos interrogantes. Supongamos que leo aquella historia de la cigarra que no hacía más que pasarse el verano cantando, mientras la hormiguita trabajaba, y que al llegar el invierno, encontrándose desprovista de todo, fue a pedir ayuda a la hormiga hacendosa, recibiendo como respuesta un portazo en la nariz y la admonición “-¿Así que la señora cantaba? ¿Pues por qué no baila ahora?”.

A pesar de la brevedad y la innegable narratividad, nadie diría, espero, que se trata de una microficción.

¿Por qué? ¿Por qué a los otros textos que cité antes, nadie, en cambio (hasta ahora), les ha negado esa definición? La comparación entre esas historias y la de la cigarra y la hormiga, a la que, me parece, nadie niega el carácter de fábula, puede aclarar al menos un aspecto, sobre el que no se ha profundizado lo suficiente: en la fábula (como en el chiste, o el apólogo) la historia tiene un carácter exhaustivo, no deja sin explicitar los elementos esenciales para completar lo dicho. Lo dicho es todo lo que hay para decir:



por eso puede resumírselas.

Las microficciones, por el contrario, se constituyen como una totalidad sólo si se reconocen los espacios en blanco, lo no dicho. Recurren a la generosidad del lector para integrar ese vacío, o para dejarlo abierto, pero percibido como parte esencial, fundante, de un relato cuya totalidad permanecerá huidiza.

Es esa otra de las razones del recurso insistente a la intertextualidad, atajo admirable para prescindir de explicaciones. Por eso, si bien “La cigarra y la hormiga” se clasifica como fábula, paradójicamente, su reescritura, al crear, gracias al diálogo con un texto situado fuera del relato mismo, desviaciones y suposiciones inverificables, resulta clasificada como microficción<sup>1</sup>. En última instancia, lo que este tipo de procedimiento supone es un destinatario capaz de poner en cuestión, en el momento de la lectura, los vastos archivos de una memoria compartida. A veces la relación del microrrelato con el texto de referencia no es totalizadora; otras, la dependencia es tan estrecha que, de faltar por parte del lector el reconocimiento de esa genealogía, el sentido del texto derivado se aherroja, reduciéndose a un acertijo sin respuesta y sin ecos<sup>2</sup>.

Es por eso que ciertas metáforas referidas a la microficción tienen tanto éxito. Eduardo Berti alude a lo que podría llamarse “la teoría del iceberg” de Hemingway, que equipara su estilo (y en general el de los relatos breves) a un témpano, del que sólo vemos lo que aflora de la superficie del agua, pues nueve décimos de su mole permanecen sumergidos. Berti, en cambio, prefiere una comparación con el “fuera de campo” de la terminología cinematográfica (Berti 2007).

Por mi parte, en otro trabajo sobre la microficción he propuesto una metáfora inspirada en una escena de una obra teatral de Jean Giraudoux, *Amphytrion 38* (1929), metáfora que, a mi parecer, lleva al primer plano el concepto de desarrollo, de evolución dentro de una construcción estética, y no sólo el de visibilidad parcial de un cuerpo preexistente. Un heraldo, que tiene en su trompeta una sola nota, lo explica así:

---

<sup>1</sup> Es lo que ocurre con “El fabulista crítico” (Monterroso 1969).

<sup>2</sup> El riesgo, de todos modos, es mínimo, ya que el juego intertextual suele realizarse generalmente sobre materiales que, por distintas razones y en distintos niveles, son de amplia difusión. R. Brasca, por ejemplo, propone un entrecruzamiento del sueño de Chuang Tzu —según la versión de Borges— con el sueño del dinosaurio de Monterroso: regocijante parodia y a la vez reflexión crítica sobre las insidias de la escritura (Brasca 2006). Una lista de los casos de reescritura daría resultados kilométricos; a título de ejemplo podrían citarse, siempre sobre el sueño de Chuang Tzu, las 23 variaciones de F. Vique incluidas en su libro *Variaciones sobre el sueño de Chuang Tzu*. La progenie del cuento del sapo y la princesa también es numerosa. L. Valenzuela le dedica (junto a otros príncipes de fábula) el “Príncipe I” de “4 Príncipes 4” (Valenzuela 2008); sobre el mismo tema M. Gardella propone 3 variaciones (Gardella 2010)...

Si soy famoso entre las trompetas con una nota sola es porque, antes de tocar, con mi trompeta en la boca, imagino primero un entero desarrollo musical y silencioso, del que mi nota se transforma en la conclusión. Eso le da un valor inesperado. [...] Mis colegas [...] se mueren de envidia. He sabido que en las escuelas de trompeta ya se entrenan únicamente en perfeccionar la calidad de su silencio (Campra 2008a).

Diría entonces que, en el caso de la microficción, estamos en presencia de textos de desarrollo implícito: textos que implican sobre todo la capacidad del lector para descifrar el silencio que está alrededor, detrás, dentro de las palabras.

Todo lo contrario del caso de la cigarra y la hormiga, que será, sí, una historia que remite a algo más, pero ese “algo más” es unívoco y claramente identificable: la lección moral. No se trata pues sólo de una elisión, sino también de la complejidad de los niveles interpretativos: en el caso de la microficción estamos en presencia de la clase de textos semánticamente abiertos.

Raúl Brasca, que al silencio de la microficción ha dedicado reflexiones esclarecedoras, propone lo que puede considerarse como una definición del microrrelato desde este punto de vista:

Es el que condensa el universo en diez líneas, sin comprimirlo ni mutilarlo y luego, de súbito, lo muestra en su enormidad. Se trata de las poderosas palabras que pueblan el silencio de lo no dicho y del eficaz mecanismo que las proyecta en el lector (Brasca 2009)<sup>1</sup>.

Leemos no una historia cuya materia es reducida, y que por esa razón puede ser contada en pocas palabras (como sucede con el chiste) sino de una historia “enorme”, cuya totalidad está presente en otra dimensión y en la que las palabras con las que está contada no pueden ser sustituidas por otras (como sucede con el poema): por eso no se puede resumir o, mejor dicho, no tiene sentido resumirla.

Y así es que entre los variados ingredientes para obtener una microficción sabrosa, Lagmanovich señala, además de los ya citados, el comienzo *in medias res*, el humor, la reescritura (muchos son los críticos que coinciden en destacar en la microficción este carácter “derivado”, entre ellos Juan Epple, Raúl Brasca, Dolores Koch, Lauro Zavala). Epple subraya la fusión de géneros, el desenlace elíptico, la marcada preocupación estilística; Koch apunta la importancia del título, el cambio inesperado de registro lingüístico, el extrañamiento, el peso del

<sup>1</sup> El mismo Brasca dedica en “La elocuencia del silencio”, un amplio tratamiento a las distintas formas de sugerencia o elisión en (Brasca 2010).

estilo (Lagmanovich 2005)<sup>1</sup>; Brasca se cuenta entre los que destacan la función del final, que por lo menos en cierta medida debe resultar sorprendente, Koch evidencia su carácter trunco o ambiguo, y Gianni Toti va un paso más allá, recalando la relación entre el cierre y el *incipit*: “la cláusula final que repercute en el comienzo, la apertura del objetivo verbal”<sup>2</sup>.

Por eso mismo el género, si de género se trata y no de retazos, está rodeado de insidias (tanto para los autores como para los compiladores y editores), y entre ellas la búsqueda espasmódica de los efectos citados arriba, con el consiguiente riesgo de la saturación. En el peor de los casos, de la decepción del lector ante la previsibilidad de la sorpresa...

Cabría pues interrogarse también sobre un aspecto menos estudiado: si mucho se ha dicho y escrito sobre las estrategias de la escritura en este género, poco sabemos sobre las estrategias que requiere en el plano de la lectura, y la posibilidad de su reflejo en la crítica. ¿Qué decir, por ejemplo, de la hipertrofia exegética, a veces seria, a veces felizmente matizada por una cierta dosis de ironía, a la que se ha sometido “El dinosaurio” de Monterroso y otras brevedades?

Me atrevo a proponer aquí un género de crítica que en sus dimensiones resulte más acorde con las de la microficción: la “microcrítica”. En esta ocasión, y sin pretender más espacio que el de un *divertimento*, para mayor acrobacia he elegido la constricción del tautograma.

### Panegírico para Pepa

(Merlo, Pepa. *Todos los cuentos, el cuento*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2008).

Pepa proyecta páginas-pasadizo. Para pergeñar peripecias plausiblemente prodigiosas, pocas palabras —ponderadas pacientemente— perfilan ponzoñosos primores, pavor, penas, premuras perturbantes; proponen profundos precipicios: persiguiendo permanencias, personajes perdedores prometen pasiones, perennemente provisorias.

- ¿Preferirías pavadas posmodernas? ¿Plots previsibles? ¿Pequeñas perversiones picarescas? ¿Pornografía pesada?, polemiza Pepa, perentoria, por pura provocación.

<sup>1</sup> Véanse además (Epple 1996); (Brasca 1996); (Zavala 1996) y (Koch 2000).

<sup>2</sup> Traduzco de la nota de contratapa (anónima, pero en la que es posible reconocer a G. Toti) de I. Valenzuela y F. Quevedo (eds.), *I più brevi racconti del Cile* (Valenzuela y Quevedo 1997). Un requisito que, de todos modos, excede las características de la microficción, como puede verse, entre otros, en el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga.

- ¡Prohibido! Prefiero pasear por paraísos peligrosos. Prosigue pues pastoreando panteras... Parabienes, Pepa. ¡Persevera!

8. ¿Pero cuántas de las condiciones que hemos enumerado para identificar la microficción pueden decirse privativas, o suficientes? Al fin de cuentas, todos esos procedimientos, como muchos otros que los críticos han señalado, pueden rastrearse en cualquier texto narrativo. Lo que nuestro tipo de relato acentúa, concentrándola gracias a la brevedad y la rapidez de la narración, es precisamente la conciencia de ser “microrrelato”. Esos mismos procedimientos están aquí subrayados exasperadamente, casi impudicamente exployados ante los ojos del lector.

Pero creo que se trata, más bien, del mayor peso que cada elemento adquiere en la economía de un sistema reducido, donde basta el desplazamiento de una palabra o de un signo de puntuación para provocar un desequilibrio<sup>1</sup> y donde una alusión intertextual, por ejemplo, puede no ser un dato entre tantos, como en la novela, sino dar cuenta de la totalidad del texto. Así, más que preocuparnos por la colocación de la microficción en una casilla dentro de la teoría literaria, desde una perspectiva hermenéutica convendría sobre todo indagar en qué medida las modulaciones creadas por la dimensión de un relato actúan sobre nuestra lectura. Puesto que la microficción se presenta como un artefacto donde todos los elementos, al actuar sinérgicamente en el espacio reducido que los alberga, se ponen en movimiento al unísono, tal vez lo más enriquecedor sea preguntarnos qué agrega o qué sustrae a la narración, semióticamente, la brevedad.

### El guardián de las puertas

En los depósitos del museo hay estanterías enteras donde se van apilando los *bi* que los arqueólogos sacan a luz ni bien plantan una pala en el suelo y que no han merecido el honor de las vitrinas. A mí esos innumerables discos de jade con un orificio en el centro me desazonan. No por lo innumerables, sino más bien por una cuestión de proporciones: el agujero es demasiado chico para que pasen los fantasmas. Pero los fantasmas se empeñan en probar —fantasmas de reyes, guerreros o damas de corte a quienes, supongo, correspondía la tumba—. En aquellos tiempos los adivinos aseguraban que, para regresar, bastaría atravesar esa puerta que es el

<sup>1</sup> O bien generar encuentros imprevistos. Cuando al descubrir en <http://jyanes.blogspot.com.es> (*La máquina de coser palabras*) que a mi microrrelato “Merecimiento” le habían agregado una coma (tal vez ortodoxa según las reglas de la Academia, pero que yo había omitido voluntariamente), me puse en contacto con Juan Yanes, responsable del blog, para protestar. Por una zancadilla del teclado, en mi e-mail el nombre resultó no *La máquina de “coser”* sino de *“cocer” palabras...* La diversión de ambos hizo innecesarias las excusas, abrió las puertas al juego y dio comienzo a una amistad.

orificio del *bi*.

Las que me encantan son las grandes damas jugadoras de polo, con sus escotes deliciosos, trayendo de la brida sus caballos. Los fantasmas de los caballos son más indecisos, pero aunque se encabriten, esas manecitas imperiosas los obligan a intentar. No hay nada que me dé más pena, cuando me toca la vigilancia nocturna, que ver repetir sin resultado tanto esfuerzo, tantas contorsiones dolorosas. Hasta he pensado cambiar de trabajo, pero no me decido a hablar con el director. A una de esas damas la he reconocido porque en la sala dedicada a la dinastía Tang he visto su estatua de terracota, y espero que ella al menos, aunque sea sin caballo, consiga regresar. Yo lo conseguí.

### Respuestas

Ya hubo otras eras glaciales aquí, ni mejores ni peores que éstas. Así nos han dicho al principio. Lobos hambrientos que bajan de las montañas; trampas que los esperan. Está en el orden de las cosas. En la naturaleza del lobo, y en la del invierno. Pero este espanto de los ratones no se podía prever. No se sabe bien cómo empezó a pasar, porque los alcaldes ordenaron tapar las ventanas con papel de diario, que protege del frío, y salir lo menos posible. Efectivamente, salir es peligroso. Si uno sale y se topa con los ratones, no puede decir que no le han avisado. Cuando los diarios, por falta de noticias —con este frío nunca pasa nada— dejaron de aparecer, se nos indicó la conveniencia de andar con los ojos cerrados aun dentro de la casa. Los que, por razones de trabajo, distracción o rebeldía los mantienen abiertos, aseguran que la voracidad de los ratones sigue aumentando, que se abalanzan hasta sobre los recién nacidos, que se han comido los libros de todas las bibliotecas. A pesar de que está prohibido, algunos salen con palos para defenderse en caso de que los ratones los ataquen, pero debe ser que no se abrigan bastante y el frío los desorienta, los entontece, no encuentran el camino de vuelta a casa. Mucha gente es así que desaparece. Mi primo. Otros, viendo que se quedan sin amigos, sin tema de conversación ni fuego para las chimeneas, presagiando que el frío tardará en pasar, que tal vez los ratones terminen por meterse en las casas, deciden irse, se van. Desde afuera nos escriben cartas sobre el frío que hace aquí y sobre esa historia de los ratones. Pero el frío es sano, mata los microbios, y los ratones mantienen la ciudad limpia de gatos, de gente mal entrazada o curiosa. Ni es seguro que a toda esa gente se la hayan comido, como dicen los que se fueron, tal vez esa gente nunca existió, o se fue también, o está escondida en algún lugar por aquí preparando trampas contra nuestros ratones.

El texto anterior fue escrito en 1978, o sea en la época de la dictadura, y tras el Mundial. Pero bien podría corresponder a la época de la guerra de las Malvinas, por los análogos efectos de obnubilación que provocó en la conciencia de la gente...

Prefiero concluir con un juego. Como todos saben, la palabra *laberinto*, al igual que todas las palabras, es una valija donde caben muchas otras palabras: para encontrarlas, basta hurgar entre sus letras. Un juego puede consistir simplemente en abrir la valija: gana quien saca el mayor número de palabras. Otro, en construir una historia con alguna, o con todas las palabras encontradas. No está previsto un ganador: el premio es el juego mismo.

### Decir *No*

Asterión descubre, escrito en el *libro* que todo *laberinto* custodia, que para salir del laberinto basta negarlo, y que en el laberinto mismo está la negación.

Entonces empieza a borrar. Borra la *A*, la *B*, la *E*, la *I*, la *L*, la *R*, la *T*.

Restan dos letras. Incrédulo, musita la palabra que han formado, y el eco le devuelve un fragor de derrumbe.

Ya sin muros que lo resguarden, en torno a él ve la inmensa redondez de la pampa o, en otras versiones, la repetición igualmente sin salida del damero que dibujan los rascacielos.

## Bibliografía

- Berti, E. "Las palabras contadas". En *Página 12*, XX, 6624, 15 abril, 2007.
- Boccuti, A. "Los atajos de la ficción". En *Études romanes de Brno* (Masarykova Univerzita), 30, 2009.
- Brasca, R. "Prólogo a *Dos veces bueno*". En *Dos veces bueno*, Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.
- . "Contrariedad". En *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2006.
- . "Prólogo a *Formas de la memoria*". En Campra, R. *Formas de la memoria*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- . "La elocuencia del silencio". En *Cuadernos del CILHA*, 13, 2010.
- . y Chitarroni, L. (eds.). *Comitivas invisibles*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2008.
- Campra, R. *Ciudades para errantes*. Córdoba: EDUCC, 2007.
- . (a). "La medida de la ficción". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense), 37, 2008.
- . (b). *Ella contaba cuentos chinos*. Madrid: Del Centro Editores, 2008.
- . *Formas de la memoria*. Madrid: Del Centro Editores, 2009 (1<sup>ra</sup>. Córdoba: Ed. Lerner, 1989).
- . *Cuentos del cuchillo de jade*. La Plata: Al Margen, 2010.
- . *Mínima Mitológica*. Madrid: Del Centro Editores, 2011.
- Dorra, R. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- Epple, A. "Brevisima relación sobre el cuento brevísimo". En *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996.
- Gardella, M. *Instantáneas*. Buenos Aires: Andrómeda, 2010.
- Gaut vel Hartman, S. "Prólogo a *Instantáneas*". En Gardella, M. *Instantá-*

neas. Buenos Aires: Andrómeda, 2010.

Koch, D. “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”. En [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=250](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=250) [2, 2000].

Lagmanovich, D. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.

—. “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”. En *Katatay*, II, 3-4, mayo, 2006.

Lojo, M. R. *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

Manganelli, G. *Centuria*. Torino: Einaudi, 1979.

Merlo, P. *Todos los cuentos, el cuento*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2008.

Moreno, F. A. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions, 2010.

Obligado, C. (ed.). *Por favor, sea breve 2*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

Pollastri, L. (ed.). *El límite de la palabra*. Palencia: Menoscuarto, 2007.

Rojo, V. “El minicuento, ese (des)generado”. En *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996.

Toti, G. (ed.). *I racconti più brevi del mondo*. Roma: Fahrenheit 451, 1993.

Valenzuela, I. y Quevedo, F. (eds.). *I più brevi racconti del Cile*. Roma: Fahrenheit 451, 1997.