

# La medida de la ficción<sup>1</sup>

Rosalba CAMPRA  
Università di Roma La Sapienza

## RESUMEN

Partiendo de una anécdota real, la necesidad del mundo editorial de clasificar un texto de ficción dentro de los géneros canónicos (novela y cuento, principalmente), el artículo reflexiona sobre el “problema” que surge con la aparición de nuevas formas de narrar como el micro-relato (se proponen diferentes acepciones). A lo largo de este estudio no sólo se analiza la microficción y se plantean sus rasgos básicos, también se discute sobre el acto que todo crítico literario lleva a cabo: teorizar, clasificar y categorizar.

**Palabras clave:** teoría literaria, clasificación, ciencia / literatura, ficción, microficción

## The Measure of Fiction

## ABSTRACT

Based on a true anecdote, the need for publishers to classify fictional texts according to canonical genres (above all, the novel and the short story), the article reflects on the “problem” raised by new narrative forms such as the very short story (several varieties are offered). Not only does it analyse very short fiction and expound its basic characteristics; it also debates the task of all literary critics: theorization, classification, categorization..

**Key words:** Literary Theory, Classification, Science/Literature, Fiction, Very Short Story

## 1

### 1. “Flotando en un espacio incierto”...

La historia que estoy por contar sucedió hace muchos años, cuando yo había terminado de escribir mi primer libro de ficción. Una amiga, personaje de reconocida importancia en las letras argentinas, me presentó a un funcionario (importante también él) de una editorial (a su vez entre las más importantes de Buenos Aires). Este señor me recibió muy amablemente y, tranquilizada, diría hasta envalentonada por la acogida favorable, desenfundé el manuscrito (obviamente manuscrito es un modo de decir, era un ejemplar mecanografiado, única tecnología a mi disposición a fines de los setenta) de *Formas de la memoria*.

---

<sup>1</sup> Estas reflexiones están dedicadas a David Lagmanovich, cuya invitación a participar en las “Primeras Jornadas Universitarias sobre Minificción” (Universidad de Tucumán, agosto 2007) fue el motivo por el que las escribí, aunque luego motivos independientes de mi voluntad me hayan impedido participar.

El lo abrió, lo hojeó, vio páginas con sólo diez líneas, o veinte, a veces 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) ¿De apólogos? ¿fábulas? ¿parábolas? iba yo enumerando titubeante. — Bueno, textos que juntos forman una ficción única, aseguré al fin, esperando convencerlo.

El 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 clasificar?

La palabra fatal: clasificación. Lo que yo había escrito era inclasificable. Como nota Raúl Dorra, las formas narrativas que, institucionalmente, no son ni cuentos ni novelas “quedan destinadas a flotar en un espacio incierto, innominado, a la larga adverso”.<sup>2</sup> Mi manuscrito, pues, volvió 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; más simplemente, carecía de existencia:

.... la mirada —o la lectura— no puede contentarse con interpretar un texto como literario pues inmediatamente encontrará que el conjunto de tales textos forma un universo demasiado vasto y multiforme; la mirada, además, para comprender necesita organizar el campo, asociar ese texto a una familia más o menos específica y relacionarla con otras, distinguir territorios dentro del mapa. En tanto cada lectura es un acto comprensivo, toda lectura es al mismo tiempo una clasificación: se lee dentro de un género y aun dentro de una especie y aun, si se trata de una mirada especializada, dentro de una subespecie, de una escuela o de un estilo.<sup>3</sup>

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

## 2. Cómo clasificar

Pero entonces eso no estaba de moda, ni como objeto publicable ni como objeto de teorización.<sup>4</sup> Estamos aquí frente a un problema que va más allá de la defini-

<sup>2</sup> R. Dorra, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés, México, 1997, p. 86.

<sup>3</sup> R. Dorra, cit., p. 85. Emilio Sosa López, menos preocupado por definiciones de género, rescató *Formas de la memoria* y lo hizo publicar en la colección que dirigía para el editor Lerner, Córdoba 1989, con lo que de todos modos siguió existiendo en un limbo: el de las editoriales del interior. Previamente, de todos modos, había aparecido en italiano, gracias a Gianni Toti, que lo tradujo, todavía inédito, con el título *I racconti di Malos Aires, Carte Segrete* n.s., I, 2, Roma, 1985.

<sup>4</sup> En efecto, antes de que transformáramos en moneda corriente la microficción, a muchas narraciones breves no se les reconocía sino la dudosa categoría de crónicas: pienso por ejemplo en *A revolução das bonecas*, Sabiá, Rio de Janeiro, 1967, libro en el que José Carlos Oliveira reunió una serie de textos previamente publicados en el *Jornal do Brasil*, cuyas dimensiones reducidas (una página y media) están determinadas por

ción de los géneros literarios —y por lo tanto de su colocación en el catálogo de una editorial o en un programa de examen. Un problema que se refiere —ni más ni menos— al infinito campo de lo cognoscible.

En cierta enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos* encontramos la siguiente clasificación de los animales:

*a)* pertenecientes al Emperador, *b)* embalsamados, *c)* amaestrados, *d)* lechones, *e)* sirenas, *f)* fabulosos, *g)* perros sueltos, *h)* incluidos en esta clasificación, *i)* que se agitan como locos, *j)* innumerables, *k)* dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l)* etcétera, *m)* que acaban de romper el jarrón, *n)* que de lejos parecen moscas.<sup>5</sup>

El signo con que termina esa clasificación es una “n”, la letra que, como sabemos, en el orden alfabético viene después de la “m”, pero que, como sabemos, en una consecución incompleta designa lo incalculable, lo no expresado. Otro tipo de problemas emerge en la siguiente tentativa de poner orden en lo existente:

Una esperanza creía en los tipos fisonómicos, tales como los ñatos, los de cara de pescado (...). Dispuesto a clasificar definitivamente estos grupos empezó por hacer grandes listas de conocidos y los dividió en los grupos citados más arriba. Tomó entonces el primer grupo, formado por ocho ñatos, y vio con sorpresa que en realidad estos muchachos se subdividían en tres grupos, a saber: los ñatos bigotudos, los ñatos tipo boxeador y los ñatos estilo ordenanza de ministerio (...). Apenas los separó en sus nuevos grupos (...) se dio cuenta de que el primer subgrupo no era parejo, porque dos de los ñatos bigotudos pertenecían al tipo carpincho, mientras el restante era con toda seguridad un ñato de corte japonés.<sup>6</sup>

Creo que la enciclopedia china que Borges cita en «El idioma analítico de John Wilkins» y los grupos de ñatos establecidos por Cortázar en «Su fe en las ciencias» describen con más elocuencia que muchas argumentaciones hasta qué punto es ardua la empresa de clasificar. Esos dos textos nos remiten a los grandes problemas que subyacen al de la clasificación: la categorización (criterios según los cuales clasificar) y su extensión (variables individuales aceptadas en las categorías). Para el primero, la lista jocosa y perturbante de la enciclopedia china de Borges puede leerse como ilustración de cuanto el mismo Borges afirma líneas más abajo: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (p. 105).

---

exigencias periodísticas. Análogamente, narraciones breves escritas por poetas iban a parar a las antologías poéticas: pienso por ejemplo en los fulgurantes textos de *Tisanas* (Lisboa, 1973) de Ana Hatherly seleccionados por A. Aletti para su compilación *Gli abbracci feriti. Poetesse portoghesi di oggi*, Feltrinelli, Milano 1980. Asistimos hoy al fenómeno inverso: meros chistes, *boutades* más o menos ingeniosas son ascendidas sin examen al olimpo de las microficciones. Cabe preguntarse si al fin de cuentas no se tratará, como en tantos otros casos, de un efecto de lectura condicionado por la existencia o no de etiquetas ya preparadas...

<sup>5</sup> J.L. Borges, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras Inquisiciones* (1952), Alianza, Madrid, 1976, pp. 104-105.

<sup>6</sup> J. Cortázar, «Su fe en las ciencias», en *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), Minotauro, Buenos Aires, 1966, p. 137.

Y por lo tanto, podríamos agregar, variable históricamente. Para el segundo problema, el del nivel de abstracción, responden los ñatos de Cortázar: toda clasificación es pasible de ulteriores subdivisiones que sólo se detienen en el individuo, representante único de la categoría.<sup>7</sup>

### 3. La clasificación del mundo natural

Ahora bien, para clasificar, actuamos siguiendo procedimientos de selección, y por lo tanto de descarte y creación de conjuntos. Así es que consideramos relevantes ciertos rasgos, y otros, por el contrario, prescindibles. Al final de estas operaciones, lo que poseemos es una figura conceptual que reorganiza nuestro modo de ver el objeto, definiéndolo en función de su pertenencia a la misma clase, orden, género, especie (sigo aquí libremente la terminología de Linneo para las ciencias de la naturaleza) que otros objetos en los que hemos relevado características similares.<sup>8</sup>

La clasificación del mundo natural es muy ilustrativa respecto a la búsqueda de parámetros inherentes (al objeto) y coherentes (entre sí). Es sobre todo desde el siglo XVI, con la creación de los jardines botánicos y los herbarios, y pasando por los *Wunderkammer*, cuando se hace patente el esfuerzo por ordenar.<sup>9</sup>

La primera ciencia en tratar de establecer un orden identificando parentescos es la botánica: Cisalpino en el siglo XVI, Magnol y Tournefort en el XVII buscan criterios intrínsecos y no semejanzas más o menos simbólicas. En el siglo XVIII, estos criterios de clasificación son objeto de grandes controversias. En su *Systema naturae* (1735) Linneo propone una progresión lógica y jerárquica descendente (la clase, orden, género y especie ya citados). El doble nombre para las plantas responde, desde su punto de vista, a una clasificación lógica en género y especie particular. Así, “en la extrema confusión de las cosas, se descubre el orden soberano de la Naturaleza”.<sup>10</sup>

Buffon critica el sistema de Linneo por su minuciosidad en la búsqueda de categorías, y en los 36 tomos de su *Histoire naturelle*, escrita a partir de 1774, intenta

<sup>7</sup> He tratado de forma más detallada este problema en “Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas”, *Semiosis*, Universidad Veracruzana, Tercera época, II, n. 3, enero-julio 2006.

<sup>8</sup> Cfr. Linneo (Carl Linné), *I fondamenti della botanica (Fundamenta Botanica, 1736)*, ed. de Giulio Barsanti, Theoria, Roma 1985, VI, aforismo 160, p. 68.

<sup>9</sup> El tema de la clasificación aparece a partir de entonces estrechamente relacionado con el del arte de la memoria y el de una lengua universal; es decir, con la idea de que el nombre de las cosas debe servir para ilustrar su naturaleza: clasificar es nombrar. Según Borges, así dividió y nombró el universo hacia 1604 John Wilkins: “... cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo: *de*, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento fuego, una llama” («El idioma analítico de John Wilkins» cit., pp. 103-104).

<sup>10</sup> Traduzco de Linneo, *Systema naturae* (1735), citado por Christine Ehm, *L'ABCdaire de tous les savoirs du monde*, Flammarion, Paris, 1996, p. 93.

presentar la naturaleza en toda su diversidad y su continuidad, ya que, para él, “géneros, órdenes y clases sólo existen en nuestra imaginación”.<sup>11</sup>

El debate sobre la arbitrariedad o esencialidad de los criterios de clasificación es, pues, antiguo, pero siempre vigente. En nuestros días, algunos científicos –y entre ellos Stephen Jay Gould– consideran las especies “unidades reales de la naturaleza”, es decir, un dato objetivo y no antojo de los taxonomistas. Otros en cambio –y entre ellos Nelson Goodman?– piensan que el hecho de que dos cosas se parezcan más que otras dos no depende “de que tengan más propiedades en común, sino de que tengan en común un número mayor de propiedades que se consideran importantes”.<sup>12</sup>

Se despliega aquí la fascinante, inagotable polémica entre “realistas” y “convencionalistas” (de los que Buffon podría considerarse el ancestro), y me pregunto si, por analogía, no podríamos encontrar en estas discusiones, pertinentes a las ciencias naturales, sugerencias para nuevos asedios a nuestro objeto específico de estudio.

#### 4. Medir la ficción

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 como parámetro discriminante. Mejor dicho sus nombres, en plural, ya que podrían citarse –sin pretensiones de orden ni exhaustividad– microficción, microcuento, micro-relato (con la variante microrrelato, que cito en tanto no me parece irrelevante la presencia o no del guión), minificción, mini-cuento, con la variante minicuento. En estos ejemplos, el nombre remite a una dimensión global; en los siguientes, sólo a la extensión: cuento breve, brevísimo, hiperbreve, ultracorto. Otras designaciones actúan en cambio a partir de la metáfora: vertiginoso, pigmeo, *da palpebra* (“de parpadeo”), *sudden fiction*, *flash fiction* (“ficción súbita”, “ficción relámpago”)...<sup>13</sup> Y podría relevarse que mientras el

<sup>11</sup> Traduzco de Buffon (Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon), *Histoire naturelle*, citado por Ch. Ehm, *L'ABCdaire...* cit., p. 52.

<sup>12</sup> Traduzco de Paolo Rossi, «Mettere ordine tra i viventi», *Il Sole 24 - ore* (Milano), 221, 12 agosto 2001, p. 24.

<sup>13</sup> Recabo estas denominaciones de, entre otros, “Primer Encuentro Nacional de Microficción”, Buenos Aires, 2006; “Primeras Jornadas Universitarias sobre Minificción”, Tucumán, 2007; R. Brasca, “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” [www.cuentoenred](http://www.cuentoenred.com), n. 1, 2000; F. Noguerol, “Micro-relato y postmodernidad”, en *Revista Interamericana de bibliografía*, XLVII, nn. 1-4, 1996; D. Lagmanovich, *Microrrelatos*, Cuadernos del Norte y Sur, Buenos Aires-Tucumán, 1999; Luis Britto García, “Maximanual del minicuento”, [www.cuentoenred](http://www.cuentoenred.com), n. 11, 2005; A. Epple, “Brevisima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, en *Puro cuento*, n. 10, 1988 y “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVII, nn. 1-4, 1996; C. Obligado, *Por favor sea breve: antología de relatos hiperbreves*, Páginas de espuma, Madrid, 2001; L. Zavala, *Relatos vertiginosos*, Alfaguara, México 2000 y “El cuento ultracorto”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVII, nn. 1-4, 1996; G. Minardi, *Cuentos PIGMEOS. Antología de la minificción latinoamericana*, Santo Oficio, Lima, 2005; “*Racconto da palpebra*”, G. Toti, introducción a *I racconti più brevi del mondo*, Fahrenheit 451, Roma, 1993; J. Thomas - D. Thomas - T. Hazuka, *Flash fiction*, W.W. Norton and Company, New York-London, 1992. Con una elección gráfica que valdría la pena analizar, algunas publicaciones subrayan la brevedad con

abanico de posibilidades terminológicas que propone la brevedad es bastante amplio, carecemos de un léxico de referencia para cuentos o novelas particularmente largos (un cuento largo, por ejemplo, será visto preferentemente como “novela corta” o “noveleta”). Por otra parte, es verdad que nunca he asistido a discusiones sobre la importancia que podría revestir el hecho de que una novela tenga 200, 300 o 400 páginas (salvo entre los editores, para determinar el costo del libro, o entre los asesores del Ministerio de la Universidad en Italia, que prohíben indicar en los programas de examen textos de más de 200 páginas).

El umbral a partir del cual estamos (o dejamos de estar) en presencia de una microficción ha sido ya materia de muchas discusiones. Como recuerda David Lagmanovich, aunque la brevedad no sea “ni con mucho, el único rasgo que es necesario observar en estas brillantes construcciones verbales”, ese requisito “ronda siempre las consideraciones sobre la minificción”<sup>14</sup>. Aparece pues como una pregunta pertinente la que plantea James Thomas: “¿Cuán corta puede ser una historia y seguir siendo de veras una historia?”<sup>15</sup> De todos modos Lagmanovich, al igual que J. Thomas, subraya que, aun tratándose de un criterio inevitable, es también inevitablemente subjetivo. Él, por ejemplo, en el recuento de las palabras incluye el título (a mi ver con razón), y siguiendo este criterio construye un corpus de 111 textos: 13 relatos de más de 30 palabras, 41 de entre 20 y 30, 55 de menos de 20.<sup>16</sup>

Para Zavala existen cuentos breves (entre 1000 y 2000 palabras), muy breves (entre 200 y 1000); ultra breves (entre 1 y 200);<sup>17</sup> Jerome Stern, en su concurso “World’s Best Short-Short Story” pone el límite de 250 palabras.<sup>18</sup>

James Thomas, para la antología *Flash Fiction* compilada en colaboración con Denise Thomas y Tom Hazuka, parte de la búsqueda de textos que puedan leerse sin dar vuelta la página, pero ante el riesgo de monotonía y consiguiente aburrimiento del lector, extiende la selección a cuentos que van de unas 750 palabras a un mínimo de 250. El criterio de no tener que dar vuelta la página es tan válido como cualquier otro, y aunque es cierto que resulta difícil enfrentar la lectura corrida de una colección de minicuentos (lo mismo sucedería con una de sonetos), ninguna ley obliga al lector a maratones de ese tipo. Como en el caso de los huevos quimbos —que

---

el uso de mayúsculas: *BREVS microrrelatos completos hasta hoy*, de Luisa Valenzuela (Alción, Córdoba, 2004) y la citada compilación de G. Minardi *Cuentos PIGMEOS*. Sobre el problema de la nomenclatura, remito a D. Lagmanovich, *Microrrelatos* cit., y “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, en *Katatay* II, nn. 3-4, mayo 2006; véase también la sagaz síntesis que hace L. Pollastri en “Desbordes de la minificción hispanoamericana”, en *Katatay* cit., p. 32. Personalmente, prefiero los términos que se refieren a la dimensión global, dado que coincido con quienes piensan que la brevedad, es decir la extensión o número de palabras, es sólo uno de los fenómenos en que se constituye este tipo de narrativa.

<sup>14</sup> “La extrema brevedad” cit., p. 37.

<sup>15</sup> Traduzco de la introducción a J. Thomas – D. Thomas – T. Hazuka, eds., *Flash Fiction* cit., p. 11.

<sup>16</sup> Lagmanovich subraya el carácter inescindible del título en cuanto “devela la intención autoral” (“La extrema brevedad” *op. cit.*, p. 37).

<sup>17</sup> L. Zavala, “El cuento ultracorto” cit.

<sup>18</sup> Citado por J. Thomas, *Flash Fiction* cit., p. 11.

son tan chiquititos pero requieren docenas de huevos, litros de leche, toneladas de azúcar para cada porción— la condensación desaconseja un consumo continuado.

## 5. Cuánto cuenta la brevedad

En el debate sobre la microficción, ni bien se establece el criterio de la brevedad, se hacen manifiestos nuevos problemas, ya que resulta obvio que, aunque se trate de un requisito necesario, no es el único en revelarse como pertinente.

Así Lagmanovich, por ejemplo, señala no sólo la extensión reducida, sino también la velocidad (con la consecuencia de una elisión, o borroneamiento, del transcurso narrativo), el comienzo *in medias res*, el humor, la reescritura.<sup>19</sup> Además de Lagmanovich, numerosos son los críticos que coinciden en destacar la intertextualidad como un fenómeno constitutivo, y entre ellos Juan Epple, Raúl Brasca, Dolores Koch, Lauro Zavala. Epple subraya además la fusión de géneros, el desenlace elíptico, la marcada preocupación estilística; Brasca insiste en la importancia de los temas —entre los que destaca sobre todo el motivo fantástico del soñante-soñado y la pregunta metafísica— y también en la atención a los aspectos formales. Koch, por su parte, apunta la importancia del título, el cambio inesperado de registro lingüístico, el extrañamiento, el cuidado del estilo, etc.<sup>20</sup> Brasca se cuenta entre los que destacan el peso del final, que por lo menos en cierta medida debe ser sorpresivo, Koch evidencia su carácter trunco o ambiguo, Epple habla de final elíptico, y Gianni Toti va un paso más allá, recalcando la relación entre el cierre y el *incipit*: “la cláusula final que repercute en el comienzo, la apertura del objetivo verbal”.<sup>21</sup>

Como sucede con la medida, la identificación de estos elementos no agota el problema, más bien vuelve a plantearlo en otro nivel. Es sabido que los finales truncos, ambiguos, sorpresivos, reverberantes también valen para el relato policial, fantástico, de aventuras. Y sin duda en la microficción la elección de una u otra palabra es determinante, pero también la novela conoce la obsesión verbal. Se trata, más bien, del mayor peso que cada elemento adquiere en la economía de un sistema reducido, donde un error o una distracción pueden tener resultados catastróficos y donde una alusión intertextual puede no ser un dato entre tantos, como en la novela, sino dar cuenta de la totalidad del texto. Lo que no quiere decir que no haya novelas en las que la intertextualidad se presente como fundamento de la entera narración: por ejemplo, *Copyright* (2001), de Jorge Maronna y Luis Pescetti.

<sup>19</sup> D. Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2005.

<sup>20</sup> Véanse A. Epple, “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo” cit.; R. Brasca, prólogo a *Dos veces bueno*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1996 y “Los mecanismos de la brevedad” cit.; L. Zavala, “El cuento ultracorto” cit.; D. Koch, “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, [www.cuentoenred](http://www.cuentoenred), n. 2, 2000.

<sup>21</sup> Traduzco de la nota de contratapa (anónima, pero en la que es posible reconocer a G. Toti) a Inés Valenzuela - Franklin Quevedo (eds.), *I più brevi racconti del Cile*, Fahrenheit 451, Roma, 1997.

## 6. El problema de los parentescos

En realidad, de los aspectos recurrentemente indicados como específicos de la microficción, no se encuentra ninguno –salvo quizás el tamaño– que pueda considerarse ni suficiente ni exclusivo. Ninguno de ellos es privativo, ni lo es su combinación. Temas y estructuras como los citados pueden rastrearse en cuentos y novelas de todo tipo y extensión. Y la extensión mínima, al fin de cuentas, es un requisito que comparte con las “Formas Simples” catalogadas por André Jolles, cuyas reflexiones podrían sin duda resultar útiles para dar cuenta del poder de irradiación de los microrrelatos. La leyenda, la gesta, el mito, el caso (judicial), los “*memorables*” (casos históricos), a los que, creo, podrían agregarse los sucedidos (casos sorprendentes, misteriosos, perturbadores o cómicos que se narran como acontecimientos de la vida cotidiana), ni bien se transmiten con una voluntad narratorial (por ejemplo, detalles innecesarios para la acción básica) se vuelven difícilmente distinguibles de un microrrelato literario.<sup>22</sup> Por eso Lagmanovich insiste, frente a la proliferación de modalidades de escritura breves, en la presencia indispensable de una ficción, es decir, en la narratividad.<sup>23</sup>

Lo que nuestro tipo de relato acentúa de modo hipertrófico es precisamente su conciencia de ser microrrelato. Todos los procedimientos que pueden identificarse en cualquier narración están aquí subrayados exasperadamente, exhibidos ante los ojos del lector con la actitud del pavorreal que despliega la iridiscencia de su abanico de plumas. La minificción actúa con una voluntad literaria sobre el esquema de los géneros, pretendiendo darles totalidad en la pura ostensión de su estructura.

Por otra parte, dicho esto, no hemos llegado mucho más lejos, ya que la microficción, como otras expresiones literarias (vuelvo a pensar en el soneto), aunque exhiba en primer lugar la forma en que funda su propia definición, y en ocasiones la tematice, transformándola en la materia misma de lo narrado, va más allá del gesto narcisista: la microficción trata del mundo –que obviamente incluye la microficción... Ningún tema o procedimiento, pues, le es ajeno, como puede verse en el regocijante muestrario que, en relación a su *Centuria* –una de las maravillas del género breve– ofrece Giorgio Manganelli:

Mirando bien, el buen lector encontrará aquí todo lo que le sirve para una vida de lecturas relegadas: precisas descripciones de casas en Georgia donde hermanas destinadas a volverse rivales han transcurrido una adolescencia primero inconciente y luego turbia; tortuosidades sexuales, pasionales y carnales, minuciosamente dialogadas; memorables conversiones de almas atormentadas; viriles adio-

<sup>22</sup> André Jolles, *Formes Simples (Einfache Formen)*, 1930), Seuil, Paris, 1972, especialmente pp. 163-164. Tales “detalles”, que Barthes llamaría más tarde “*effet de réel*” son precisamente los recursos que Borges pone en acción cuando transforma una anécdota mínima en una de sus ficciones. Tengo mis dudas en cambio sobre la narratividad de adivinanzas, *traits d'esprit* y *locutions* o proverbios.

<sup>23</sup> D. Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* cit. y “La extrema brevedad” cit.

ses, mujeril constancia, inflaciones, tumultos plebeyos, fulgurantes apariciones de héroes de sonrisa benigna y terrible; persecuciones, evasiones...<sup>24</sup>

## 7. Entre lo dicho y lo omitido

Lo que sucede es que, con mayor fuerza aún que en el cuento de dimensiones canónicas, el microrrelato explaya los mecanismos de toda narrativa con una concentración y una evidencia peculiares: su brevedad lo vuelve, por así decir, transparente, designándolo como un ámbito privilegiado para el análisis.<sup>25</sup> Y tal vez entre los procedimientos que la microficción pone en acto el más subrayado resulte ser, en última instancia, el más manido, ya que fundamenta toda comunicación: la presencia, en el acto enunciativo, de lo dicho y lo no dicho.

Un enunciado es una red formada tanto por lo que se declara como por lo que se calla: el tejido y los desgarrones, la palabra y el silencio. Este misterioso entramado ha sido puesto en evidencia por las retóricas más tempranas, elegido por la pragmática como su terreno de acción preferido, y subrayado hasta la obsesión por las teorías de la lectura. En efecto, si no nos sorprende esa especie de victoria que constituye el proceso comunicativo, es porque los mecanismos de desciframiento que ponemos en acción están tan interiorizados –o, lo que es lo mismo, estamos tan acostumbrados a presuponer, a inferir, a sustituir– que creemos reconocer una serie de palabras, cuando lo que en realidad estamos haciendo es reconstruir un mundo.<sup>26</sup>

Como se sabe, toda ficción implica un proceso de selección de posibles. La narración crea sus propios contenidos –una pseudototalidad– de la que sólo una parte se manifiesta. La “verdad” de la historia depende de lo que su organizador –la voz narrante– ha querido, o podido, mostrar. El lector puede suponer la totalidad de la historia –del mundo representado– pero no la posee, y la parcialidad a la que accede está sometida a un orden que no ha sido elegido por él: orden y selección del material representan la posibilidad de un saber que una voz dispensa al lector. Este es un proceso que en la narrativa, por lo general, tiene la función de significar la rele-

---

<sup>24</sup> Traduzco de G. Manganelli, nota de solapa de *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano, 1979 (y quiero aquí recordar a Carmelo Samonà, famoso hispanista y autor de una novela breve extraordinaria, *Fratelli*, a quien yo había dado a leer el manuscrito de *Formas de la memoria*, y que me regaló el libro de Manganelli, a quien tuvo la generosidad de hermanarme, escribiéndome en la dedicatoria “forse troverai una traccia delle tue brujerías”).

<sup>25</sup> He tratado más detalladamente este problema en “Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez”, *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre 1984, L, nn. 128-129.

<sup>26</sup> En efecto Becker, revisando los papeles de Jolles, indica entre los modos de discurso (interrogativo, indicativo, imperativo, optativo) el silencio (nota del editor a André Jolles, *Formes simples* cit.). Retomo aquí un planteo que en forma más argumentada desarrollo en el cap. “Le sfide del silenzio” de *Territori della finzione. Il fantastico*, Carocci, Roma, 2000. Una visión general del acto comunicativo desde este punto de vista se encuentra en el volumen de G. Brown y G. Yule, *Discourse analysis* (1983), en donde se desarrolla el concepto de “regularidad” (presunta) en los fenómenos como fundamento de la comunicación.

vancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido;<sup>27</sup> tal vez pueda arriesgarme a decir que en el microrrelato el acento se invierte.

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 en una entrevista a George Plimpton equipara su estilo (y 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, es decir, desconocidos. Por su parte, Berti prefiere una comparación con el “fuera de campo” de la terminología cinematográfica.<sup>28</sup>

A mí, en cambio, me gustaría proponer una metáfora inspirada en una escena de una obra teatral de Jean Giraudoux, *Amphytrion 38* (1929), porque 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:

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.<sup>29</sup>

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.

Porque en un relato ficcional, a decir verdad, no existe “lo omitido”. Existe sólo lo dicho (lo escrito). O para ser más precisos, existe lo dicho y la suposición, por parte del lector, de esa omisión que engloba la totalidad implícita (e indecible) de la que el relato constituiría una parte.<sup>30</sup>

## 8. Puertas de mundos cerrados.

De aquí la alta incidencia en la microficción del comienzo *in medias res* señalado por varios teóricos. Un esquema recurrente es, en estos casos, la apertura de la

<sup>27</sup> En lo que respecta al orden y la relevancia de lo dicho, resultan muy esclarecedores, en un plano general, experimentos como los que propone Julio Cortázar en *Rayuela*, al exponer distintas posibilidades de colocación de los capítulos, señalando además la existencia de capítulos “prescindibles”.

<sup>28</sup> E. Berti, “Las palabras contadas”, *Página 12*, XX, n. 6624, 15 abril 2007.

<sup>29</sup> Traduzco de J. Giraudoux, *Amphytrion 38*, en *Théâtre complet*, Le livre de poche, Paris, 1991, p. 116.

<sup>30</sup> En esta suposición de totalidad se apoyan ciertos fenómenos intertextuales de reescritura de tramas famosas (ampliamente estudiados por G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982) en los que se develan antecedentes o se proponen continuaciones, se ponen en primer plano aspectos secundarios, se subvierte la versión “oficial” (como hace F. Saberhagen en *The Dracula Tape*, 1975, respecto a la historia de Drácula, o A. Carter en *The Bloody Chamber*, 1979, respecto a Caperucita Roja, Barba Azul, la Bella y la Bestia etc., y como sucede en innumerables microrrelatos).

narración en un aparente régimen anafórico. Se da por sentado, en la frase inicial, que se trata de una prosecución. Los nexos gramaticales destacan, en estos casos, que esa frase no abre una serie textual, sino que la continúa: pronombres personales de los que sólo después se conocerá la identidad a que remiten, adverbios o frases temporales que indican la consecución... La narración trata su materia como si estuviera retomando una historia cuyos antecedentes se eliden.<sup>31</sup>

Ahora bien, ésta es una de las muchas posibilidades que la estructuración de una historia ofrece. Los hechos forman parte de una totalidad que, en tanto totalidad, está vedada al lector –y esto, paradójicamente, lleva a suponer un mundo autosuficiente que existe más allá de lo comunicado: toda narración actúa así, independientemente del número de las palabras. Como ya ha señalado J. Thomas, desde este punto de vista, no puede imputarse a la microficción ninguna carencia:

Estas historias no son trucos, o trinos en una flauta; son más bien muy breves representaciones teatrales o piezas musicales que interpretan la gama completa de las posibilidades humanas.<sup>32</sup>

Y es por eso que Gianni Toti, a pesar de lo que se ha dicho sobre elipsis y silencios, puede hablar con razón de “forma cerrada y esférica”.<sup>33</sup>

Hay comienzos que pretenden instaurar el mundo *ex novo*, proponiéndolo como una totalidad abarcable por el lector, al que se proveen todos los datos de su constitución, como en el ejemplo siguiente:

Hilaria Carretón nació un 25 de abril de 1931 en un pueblo de 900 habitantes al noroeste de la provincia de Santiago del Estero. Carretón era el apellido de su madre, que nunca dijo cuál de los viajeros de comercio que pasaban por Sauce Muerto la había dejado embarazada.

Otros, por el contrario, subrayan el escamoteo, como este famosísimo *incipit*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Pero ningún comienzo puede informarnos sobre los rumbos que tomará la narración y, por lo tanto, agotar la pretensión de completud. La primera historia, por ejemplo, sigue así:

---

<sup>31</sup> He analizado de manera más detallada la función del pseudo régimen anafórico en “Las técnicas del sentido...” cit., especialmente pp. 949-950.

<sup>32</sup> Traduzco de J. Thomas, *Flash Fiction* cit., p. 12.

<sup>33</sup> Traduzco G. Toti, introducción a *I racconti più brevi del mondo*, Fahrenheit 451, Roma, 1993, p. 7.

Por otra parte, con decir que Hilaria Carretón enviudó joven pero no en su pueblo, sino en Buenos Aires, adonde se había trasladado a los 19 años para trabajar en una fábrica de medias con cuyo dueño se casó tiempo después, ya está dicho todo, o casi. Porque ésta no es la historia de Hilaria Carretón, ni siquiera la de su madre, sino la del viajante de comercio.

Y vaya a saber cómo terminará, porque todavía no he decidido dónde voy a poner el punto final.

Pero tanto uno como otro de los tipos de puerta de entrada al mundo ficcional funda su existencia en una apelación a la participación del lector, que ya varios críticos han destacado.<sup>34</sup> Esto es especialmente manifiesto en referencia a la intertextualidad y la ironía, que, como sabemos, dependen del repertorio cultural del lector (sin el cual la intertextualidad pasaría inadvertida, desmoronándose entonces el cuento) y de su capacidad de decodificar los niveles contrastantes en que se puede desarrollar un discurso (sin la cual humor e ironía están ausentes). Es cierto que tampoco en este caso se trata un elemento exclusivo –toda la literatura, en mayor o menor grado, pretende una actitud de cooperación, aunque más no fuera la clásica “suspensión voluntaria de la incredulidad”.<sup>35</sup> Pero también es cierto que en el caso del microrrelato, como efecto de la condensación de los procedimientos, el reclamo a la complicidad del lector adquiere el tono de una provocación.

## 9. Para qué clasificar

Una vez que hemos establecido las características de nuestro objeto, el problema, obviamente, es qué hacer con ellas. ¿Para qué sirve una clasificación –y, por ende, su correlato inevitable, la nominación? En un plano pragmático, se podría responder que para no perderse, por ejemplo, o no cometer errores de identidad –que a veces, de todos modos, pueden resultar entusiasmantes. Es lo que le sucede a la protagonista de la novela *Lo impenetrable* (1984), de Griselda Gambaro. Una dama a quien un caballero enmascarado ha dado cita “bajo el sicomoro” para un encuentro erótico, no sabiendo cómo es el sicomoro, por las dudas se detiene bajo todos los árboles del bosque (y entre los brazos de todos los caballeros allí disponibles). Un problema, precisamente, de funcionalidad crítica, tanto en el mundo natural como en el cultural... No se trata pues de una pretensión de consustancialidad entre el nombre y la cosa, sino de un problema de comunicación: poseer un código compartido. Hacia este blanco apunta Linneo cuando afirma:

<sup>34</sup> Entre ellos, especialmente W. Iser, *The Act of Reading*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1978 y U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979. En referencia a la microficción, entre quienes subrayan el rol del lector se encuentra F. Noguero, “Micro-relato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, nn.1-4, 1996 y D. Koch, “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, en [www.cuentoenred](http://www.cuentoenred.com), n.1, 2000.

<sup>35</sup> S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), en I.A. Richards (ed.), *The portable Coleridge*, Viking, New York, 1950, p. 518.

Si se ignoran los nombres, termina por faltar también el conocimiento de las cosas.<sup>36</sup>

“‘Microficciones’...Un término nuevo (para mí). (...) ¿Algo así como un poema en prosa?”, me preguntaba precisamente hace algún tiempo un amigo en una carta. Puede esperarse que, gracias al nuevo enfoque de los textos breves, este tipo de preguntas pierda su razón de ser. La clasificación ha conferido a estos objetos que –retomando las palabras de Dorra– flotaban en un espacio incierto, nombre, visibilidad y un grado bastante alto de nitidez.

Esto, naturalmente, no significa haber resuelto todos los problemas. En el campo de las ciencias naturales, podríamos decir que, por más científicas, objetivas y distanciadas que pretendan ser las clasificaciones, no impiden que ciertos animales resulten de “clase A” y otros de “clase B”: baste recordar el juicio despectivo de Buffon sobre la fauna americana. Es que el problema de la clasificación entraña, inevitablemente, al par que el de la nominación, el de la jerarquización.<sup>37</sup>

Es éste el problema que, en el campo de la literatura subyace, no siempre explícitamente, a tanta discusión sobre el canon; es decir, sobre la inevitabilidad de las definiciones y redefiniciones de confines y, naturalmente, sobre los deslizamientos que pueden producirse entre una y otra zona así delimitadas.<sup>38</sup> Desde ese punto de vista es sólo recientemente cuando la microficción ha encontrado un lugar en el canon –lo que equivale a un reconocimiento académico o editorial. En los márgenes, naturalmente, pero con un obstinado desplazamiento hacia el centro. Quizá este avance sea consecuencia de la búsqueda de objetos aún no demasiado explotados para proyectos de investigación, congresos, antologías, colecciones...<sup>39</sup> Pero más allá de eventuales motivaciones interesadas, supone un reconocimiento como meta posible en el itinerario del lector: como invitación al descubrimiento de un mundo.

<sup>36</sup> Traduzco de Linneo, *Filosofía botánica* (*Philosophia botanica*, 1751), en *I fondamenti della botanica* cit., VII, aforismo 210, p. 137.

<sup>37</sup> Aunque la preocupación de Buffon es de orden eminentemente científico, efectúa un tipo de clasificación comparable a la división entre animales ‘buenos’ (los domésticos, los peces, símbolo de Cristo, o los pájaros, símbolo de la humildad) y ‘malos’ (carnívoros, roedores, reptiles) del cristianismo medieval. Así también existen áreas del saber de menor consideración académica que otras: la microficción no es ciertamente un objeto de estudio de la misma categoría que el Quijote. Los resultados pueden ser más graves: Amartya Sen ha mostrado cómo son siempre los esquemas clasificatorios el fundamento intelectual de las discutidísimas tesis sobre el “choque de civilizaciones” (*Identity and Violence*, W.W. Norton and Company, New York-London, 2006).

<sup>38</sup> Este problema fue el foco de un debate apasionante originado por la apertura, en abril 2000, de una sección permanente del Louvre dedicada a “Les arts premiers”, un concepto más bien resbaladizo para referirse al arte de África, Amerindia y Oceanía, hasta entonces colocado –relegado– en las colecciones etnográficas, y que ese reconocimiento oficial canonizaba como “objeto de contemplación estética”. Actualmente se trata de una especie de *topos* de la crítica artística, y se extiende a todas las consideraciones sobre el arte de (o, en una fórmula más neutra, los objetos producidos por) los pueblos periféricos respecto al Occidente central.

<sup>39</sup> Sobre la problemática relativa a la historia y la “legalización” de la microficción, el papel de los antólogos, etc. remito al artículo ya citado de L. Pollastri “Desbordes de la microficción hispanoamericana”, especialmente p. 32.

## 10. Tentaciones

La función de un sistema clasificatorio consiste, decíamos, en esa puesta en común de un código. No obstante insuficiencias y ambigüedades, nos permite reconocer un tipo de escritura, identificar la actitud de lectura que pretende de nosotros, las triquiñuelas que como críticos nos obligará a enfrentar. Obviamente, el riesgo que esto lleva aparejado es el de una tentación fetichista, tanto de parte del autor como del lector (o del crítico). Porque la literatura, a pesar de lo que pueda pensarse, no es materia para acrobacias de concurso.

Berti, tomando como modelo un breve texto atribuido a Hemingway, se pregunta a quién compete el cetro de autor del relato más breve: ¿Luisa Valenzuela? Ha escrito un cuento de sólo dos palabras (“Qué bueno”), pero sin su título (35 palabras) el cuento no existe. ¿El omnipresente Monterroso con su dinosaurio? ¿O Hemingway con ese texto que, a bien ver, es un aviso, sugerente –como todos los avisos– de un entero mundo (“En venta: zapatos de bebé, sin usar”)?<sup>40</sup> Como se ve, una preocupación más bien de orden matemático, o, si se quiere, económico... La medida como criterio para discernir bondades o premios –el fetichismo del menor número de palabras– es sólo aparentemente inocua. Inés Valenzuela y Franklin Quevedo anotan con lucidez los riesgos que se corren:

El riesgo que corre el escritor de cuentos muy breves es el de una caída en la anécdota ingeniosa, más cercana a la curiosidad, al *mot d'esprit*, hasta al chiste, que al cuento.<sup>41</sup>

Escribir el relato más breve, ah, más breve que el del dinosaurio, y que sea de veras un relato... Pareciera ser el sueño de muchos autores. Ofrezco entonces a la discusión un cuento (recogido por Louis Vax en *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, 1979), y que aquí reduzco ulteriormente. Como título bastaría una palabra: “Encuentros”:

Lo vi con su viuda.

¿No es acaso la concentración vertiginosa de lo fantástico? Sólo cinco palabras, seis con el título. Pero ahora pensemos, en cambio, en posibles expansiones. Lo propongo como ejercicio, por ejemplo para un taller de escritura de microficciones, en el que se podrían estudiar muy cuidadosamente los efectos creados por las distintas versiones:

---

<sup>40</sup> Traduzco de E. Berti, “Las palabras contadas” cit.

<sup>41</sup> Traduzco de I. Valenzuela–F. Quevedo “Prologhi brevi, prego”, prólogo a su antología *I racconti più brevi del Cile* cit., p. 7.

Lo vi paseando con su viuda.  
 Lo vi paseando del brazo de su viuda.  
Acabo de verlo paseando del brazo de su viuda.

(Esta última versión, si mal no recuerdo, es la de Vax, que no tenía la preocupación del menor número de palabras)

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

Se podría especificar la identidad (nombre y apellido, profesión, etc.), agregar determinaciones cronológicas (en pleno día, a medianoche...), espaciales (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 lo vieron, algunos aseguran que lo vieron, como era muy tarde nadie lo vio...); o bien crear desarrollos que lleven el relato en otras direcciones:

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 Juan paseando por el 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 fuera de su casa a las tres de la mañana.

O esta variante:

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

O esta otra, que gracias a un cambio tan mínimo como el del sujeto verbal, resulta mucho más perturbadora:

- Todavía suele salir a pasear con su viuda.
- Qué gracia, a él hace sólo una semana que lo enterraron...

Quien habla en este caso no es, sin duda, uno de los sepultureros... Una voz tan resentida sólo puede pertenecer a alguien de la misma naturaleza que el protagonista, pero que ya no puede salir a pasear... ¿Cuánto hará que lo enterraron a él?

¿Pero debe acaso importarnos haber obtenido la más breve de las ficciones fantásticas? Yo, personalmente, en mi papel de lector (y aparte de lo que pueda haberme divertido como autor), me quedo con cualquiera de las últimas que he propuesto, es decir, con las menos breves. Un mínimo de análisis bastaría para mostrar por qué son preferibles, cuántas implicaciones crean, cuánto más ténpano hacen suponer por debajo, cuánto más larga es la melodía. Y en sucesivas amplia-

ciones podríamos llegar a escribir algo muy parecido a la novela de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), en la que vemos a Vadinho pasear del brazo de su viuda en compañía del marido actual, en un heterogéneo pero muy satisfactorio *ménage à trois*.

## 11. Otras formas de la invisibilidad

Nuestra pregunta, entonces, podría ser: a más de lo que una clasificación resalta, ¿qué es lo que elude, disimula, desvirtúa?

El riesgo es manifiesto: la etiqueta que ponemos sobre el objeto de conocimiento provoca, paradójicamente, cierta opacidad del objeto mismo. En realidad no lo vemos: lo reconocemos. Tautológicamente, reconocemos esos caracteres que hemos designado como relevantes para su reconocimiento. Todo lo que no está incluido en la etiqueta resulta, de alguna manera, borrado, o por lo menos borroneado. (Por eso es siempre válido, y para todo tipo de exploración, el consejo de la *Philosophia botanica* de Linneo, en el apartado que lleva por título “El viaje”: “El principio: observar con maravilla todas las cosas, aun las más acostumbradas”).<sup>42</sup>

Esto se hace muy evidente en las obras llamadas “de género”: novela policial, histórica, rosa, fantástica... o microrrelato. En estos casos, la lectura crítica suele detenerse, de modo más o menos consciente, en los caracteres preconstituidos por la clasificación, sin preocuparse por las posibilidades que se abren al ir más allá del rótulo que sitúa el texto en un anaquel predeterminado. Clasificamos, y a partir de ahí, enfocamos la novela histórica según su relación con la historia, el policial buscando las habilidades del enigma, el fantástico esperando el fantasma...<sup>43</sup>

Sobre la infinitud de estos mundos en apariencia reducidos que ofrece la microficción puede resultar esclarecedor un comentario de Manganelli a su propia obra:

Este pequeño volumen encierra en breve espacio una vasta biblioteca: en efecto, encierra cien novelas-río, pero tan trabajadas de manera anamórfica, que parecerán al lector apresurado textos de pocas y escuetas líneas (...). Librito desmesurado, al fin de cuentas, que para ser leído obligará al lector a poner en acción las astucias que ya conoce, y tal vez a aprender otras: juegos de luz que permiten leer entre las líneas, bajo las líneas, entre las dos caras de una hoja, en los lugares donde se refugian capítulos elegantemente escabrosos, páginas de noble ferocidad y decoroso exhibicionismo...<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Traduzco de Linneo, *Filosofía botánica* cit., p. 183.

<sup>43</sup> En «Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social», en *Casa de las Américas*, La Habana, XXXIX, 213, octubre-diciembre 1998, he propuesto, en referencia a este problema, una lectura de relatos fantásticos en términos no fantásticos, y más precisamente de metáfora social y referencia política.

<sup>44</sup> Traduzco de G. Manganelli, solapa de *Centuria* cit.

El trabajo anamórfico de que habla Manganelli me parece una sugerencia rica en productividad: preguntarse por el desplazamiento de la mirada que deconstruye o reconstruye el objeto representado. Por que tal vez, más que preocuparnos por la colocación del texto en una casilla dentro de la teoría literaria, desde una perspectiva hermenéutica lo más enriquecedor sería indagar en qué medida las modulaciones creadas por la dimensión de un relato –complementarias o sustanciales– actúan sobre nuestra lectura. Es decir, preguntarnos qué “agrega”, semióticamente, la brevedad.<sup>45</sup> Ya que la microficción se presenta como un constructo fuertemente sinérgico donde todos los elementos (si se me permite otra formulación metafórica), al entrechocarse a causa del espacio reducido que los alberga, echan chispas. La brevedad, entonces, actúa como un detonador.

Sé que este recorrido no ha aportado respuestas, sino más preguntas y perplejidades: he trazado mi camino a fuerza de contradicciones. Por eso mismo, porque formo parte del grupo de los que creen que no la certeza sino la duda ilumina, querría proponer como cierre esta especie de meta-micro-relato:

Se lleva a cabo un concurso con participantes de todos los países y de todas las épocas: se premiará al candidato con el nombre más corto.

Se presenta el candidato chino: - Yo soy el señor Ho.

Es obvio que ganará él: no puede haber nombre más corto que éste.

Pero se levanta un general del imperio romano:

- Mi nombre es Casio, dice, y vuelve a su sitio seguro de haber ganado.

Se adelanta entonces un argentino:

- Lo lamento mucho, señores, pero si éstos son los nombres, el ganador soy yo: me llamo Nicasio.

Puede ser que ustedes conocieran ya este relato como chiste (efectivamente, como tal me lo contó mi hermano Esteban, a quien agradezco el dato), pero dejando de lado los rótulos clasificatorios, ¿no podríamos también leerlo como una historia zen? Porque de lo que allí se trata, al fin de cuentas, ¿no es acaso de una advertencia contra las insidias que acechan a los agrimensores de ese terreno tan movedizo que es el de la ficción?

---

<sup>45</sup> Señala esta dirección con su habitual perspicacia Lagmanovich al debatir el “efecto” de la brevedad (“La extrema brevedad” cit.).