

CUANDO EL SILENCIO TOMA LA PALABRA

RAÚL BRASCA¹

Creo que los ensayos de este volumen, si tienen algún valor, es el de mostrar un itinerario de pensamiento que fue acompañando la producción cada vez mayor de microficciones y de investigaciones sobre ellas a lo largo de dos décadas. Como en ciertas ficciones narradas por un personaje secundario pero que participa del asunto (ese que llamamos narrador testigo), he escrito estas páginas desde dentro del círculo fundacional de la microficción pero con el punto de vista del antólogo y ensayista, aquel que escucha atentamente a los textos y a los investigadores que los estudian, que contrasta lo escuchado desde ambos emisores y elabora las voces y las ideas atesoradas con el propósito de entender más y mejor. Los movimientos intelectuales de investigadores, por un lado, y de autores y antólogos, por otro, son de sentido opuesto. Los investigadores tienden a circunscribir el *corpus* para poder estudiarlo mejor; los autores y antólogos (los que no parten de una definición y confían en su intuición) tienden a ensancharlo, porque ese es el sentido natural de la creación. Son visiones complementarias del mismo objeto, lo

¹ Narrador, antólogo, crítico y ensayista argentino. Entre 1996 y 2017 compiló doce antologías de microficciones, algunas en colaboración, publicadas en Argentina y España. Desde 2009 organiza y conduce la “Jornada Ferial de Microficción” en la Feria del Libro de Buenos Aires. Además, es autor de libros de cuentos y microficciones. En 2017 obtuvo el Premio Iberoamericano de Minificción “Juan José Arreola”, con motivo del cual se publicó en México una *Antología personal* de sus minificciones (México: Ficticia, 2017). El presente ensayo forma parte de su reciente libro *Microficción. Cuando el silencio toma la palabra* (287 – 306).

iluminan desde lugares diferentes y, por tanto, dan cuenta mejor de su forma juntas que separadas. He tenido la suerte de mantener largas conversaciones con Dolores Koch y con David Lagmanovich, las mayores figuras académicas del micro-relato o microrrelato (como lo llamaban, respectivamente) que ya no están con nosotros. A ellos dedico este artículo.

Voy a esbozar mi pensamiento actual sobre algunos temas, esbozo que por su propia naturaleza será provisorio. Dejo constancia de que el presente ensayo es una actualización del publicado en las actas del “8º Congreso Internacional de Minificción”,² realizado en Kentucky en 2014.

Como antólogo siempre me preocuparon las piezas que quedan fuera de las definiciones que toman la narratividad como condición necesaria y excluyente del microrrelato. Esto se resolvería si se eligiera centrar el estudio en el *corpus* mayor de la microficción, porque estas piezas quedarían automáticamente incluidas. Pero las dos opciones de estudio son elegibles y cada una tiene sus ventajas y desventajas. Veamos.

Cuando se centra en el microrrelato según la definición de Lagmanovich (2006, 26: microtexto ficcional narrativo), la teoría derivada es inexpugnable y permite definir al microrrelato como un género, el último de la cadena de la narratividad que comienza, en el otro extremo, con el ciclo novelístico (31). Esa es la ventaja. Las desventajas son que los minicuentos (narraciones muy breves que cumplen la preceptiva del cuento) entrarían en el *corpus* (porque son microtextos, son ficcionales y son narrativos), y me parece que la sola brevedad no justifica sacarlos del género cuento para ponerlos entre los microrrelatos. Por otro lado, los ejemplos dudosamente narrativos se ubicarían en una vaga zona sin límites precisos, alrededor de los microrrelatos típicos.

Si se centrara en la microficción, o minificción (Tomassini y Colombo 1996) y se definiera esta por sus características estructurales, su muy particular uso del silencio y, consecuentemente, por requerir una actitud de lectura que puede describirse, el *corpus* sería

² “Qué antologamos cuando antologamos microficción. Reflexiones de un antólogo recurrente”. *Minificción y nanofilología: latitudes de la brevedad*. Ed. Ana Rueda. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2017. pp. 115 – 121.

más amplio y las piezas dudosamente narrativas estarían allí de pleno derecho. En este caso, el microrrelato (piezas narrativas) debería someterse a la definición general de microficción, de la que sería un tipo particular, y contendría solamente los microtextos ficcionales narrativos que se ajustaran a ella, es decir, quedarían excluidos los minicuentos. Estas son, a mi juicio, las ventajas. La desventaja es la incapacidad mostrada hasta ahora por la microficción para pasar de ser descripta por sus características más frecuentes a ser definida por cualidades comunes a “todos” sus ejemplos, lo que la debilita como concepto y también como posible género literario.

En definitiva: en ambos casos el microrrelato está contenido en el concepto más amplio de microficción, en ambos los microrrelatos son las microficciones narrativas. Pero en el primero, el centro de gravedad está en el microrrelato, que es lo que se define, y los ejemplos en que se desliza hacia otras formas brevísimas se ubican más allá de sus límites en un limbo indefinido: la imprecisa zona de “las microficciones que no son microrrelatos”. En el segundo, lo central es la microficción, es lo que se define; el microrrelato es un caso particular de ella y queda claramente definido por el género superior (microficción) y la diferencia específica con éste (carácter narrativo).

Primera consecuencia: centrar el estudio en el microrrelato o en la microficción, conduce a *corpus* diferentes. Si se centra en el microrrelato (según la definición de Lagmanovich) entran los minicuentos³ y quedan fuera ejemplos poco o nada narrativos que autores y lectores escribimos y leemos sin sobresaltos en el conjunto de los microrrelatos; si se centra en la microficción quedan fuera los minicuentos y entran de pleno derecho dichos ejemplos poco o nada narrativos en sentido clásico. Quiero señalar, sin embargo, que Laura Pollastri ha propuesto un “relator oculto”, con lo que muchas piezas que quedaban fuera han pasado a integrar el *corpus*, y Rosalba Campra sugiere que “[t]ambién la narratividad, a veces, es una narratividad supuesta. Mejor todavía, subrepticia. Tal vez tengamos que pensar en la narratividad como uno de los caracteres silenciados del texto” (Campra, Rosalba y R. Brasca 472 y 242). Estos esfuerzos por ampliar el campo de lo narrativo resuelven buena parte de los problemas.

³ Lagmanovich: “...minicuento y microrrelato son dos formas de mentar la misma cosa”, p. 27.

Hay otra consecuencia importante. Cuando Dolores Koch advirtió la especificidad de los textos brevísimos que llamó “micro-relatos” se ocupó de separarlos del minicuento y de precisar en qué consiste su originalidad: “Combina, además, las características del ensayo, del cuento, y del poema en prosa”; “[e]l desenlace es algo ambivalente o paradójico, a veces irónico”; “[e]stá regido por un humorismo escéptico, como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira”. Estas precisiones hicieron de Julio Torri el fundador de esta modalidad narrativa y, en el caso de que sea un género, en el fundador del primer género literario originario de América Latina. Si la diferencia con el minicuento no fuera tal y las características específicas mencionadas por Koch fueran contingentes,⁴ podría afirmarse con Irene Andrés-Suárez: “...no sería justo atribuir su génesis [la del microrrelato] en lengua española ni su actual vitalidad en España al exclusivo mérito latinoamericano, pues entre los iniciadores de este género literario hay que destacar la contribución de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), cuyos más tempranos microrrelatos se remontan, según los especialistas de su obra, a 1906; en cambio, los primeros de Julio Torri, a quien Edmundo Valadés atribuyó la paternidad del género en lengua española por su texto “Circe”, publicado en *Ensayos y Poemas* (1917), han sido datados por D. Lagmanovich en 1911” (33-34).

Sea como fuere es fácilmente perceptible la afinidad por la ironía y otras cualidades entre las micros de Torri, Arreola, Monterroso, Avilés Fabila, Max Aub, Borges, Denevi, etc. Afinidad que no encuentro con las piezas del gran poeta español Juan Ramón Jiménez (véanse, por ejemplo, *Cuentos de antología*), muchas de ellas emotivas, descriptivas y más explícitas que las de los otros autores mencionados. Para que JRJ pueda ser considerado en pie de igualdad

⁴ Fernando Valls comenta lo dicho por Koch: “Me parece excesivamente sutil la distinción que hace Dolores Koch entre micro-relato y micro-cuento; el primero lo vincula a los contenidos del ensayo, la narración y el poema en prosa, lo que no le ocurre al segundo; los finales de los micro-relatos –apunta– dependen de una idea y no de una acción final sorpresiva, como en el micro-cuento” (641).

Valls reúne en la misma categoría las peculiaridades generales señaladas por Koch y otras de aparición más esporádica: “No es infrecuente el uso de la sátira y la paradoja, el ingenio, los juegos lingüísticos, el homenaje o la parodia de géneros, así como la transformación de motivos literarios, la negación y recreación de frases hechas y *topoi* de la cultura universal” (644).

con Julio Torri fundador del género, es necesario que toda brevedad ficcional narrativa, sin otros condicionamientos, sea considerada microrrelato. El microrrelato, tal como surgió y creció en Latinoamérica apela a la emoción intelectual, no a los sentimientos, y a que hable más el silencio que contiene que las palabras con que está escrito.

Parece entonces necesario determinar si en verdad existe algo claramente identificable, susceptible de una definición precisa, que responda a lo que llamamos microficción y la rescate de la mera descripción. Para eso habría que encontrar una característica común a todos los ejemplos pero, salvo la brevedad, no ha aparecido ninguna otra. Y la brevedad es una propiedad de todas las formas breves, es decir, demasiado general para una caracterización. Y es aquí donde los dos puntos de vista mencionados al principio ponen en evidencia sus fortalezas y debilidades. El análisis minucioso y sistemático de un investigador puede arribar a una verdad general, haya sido su búsqueda positiva o negativa. La intuición de un antólogo y autor puede inclinarlo a pensar que si posee un criterio de selección que produce selecciones coherentes y si esa coherencia es certificada por los lectores de sus antologías, entonces ese criterio de selección esconde una definición de aquello que antologa. Claro que la validez de esa definición sólo puede asegurarse cuando se aplica a la obra del antólogo en cuestión. Con esto quiero decir que lo que desarrollaré a continuación no pretende ser la solución buscada, aunque pueda contribuir a ella.

Mis antologías, sobre todo las últimas, reúnen piezas muy heterogéneas. Eso no significa que no sean coherentes y que no haya alguna propiedad común a todos los ejemplos. Pero ¿cuál?

Si quisiera agrupar los animales por su capacidad para poner huevos, tendría en mi selección patos, pajaritos, ranas, peces, mosquitos, tortugas, serpientes, cocodrilos, etc., todos muy diferentes entre sí, aunque tengan en común la propiedad de ser ovíparos. Si quisiera agruparlos por la capacidad de volar, tendría en la selección patos, pajaritos, mosquitos, murciélagos, etc. todos muy diferentes entre sí, aunque todos vuelan. Las dos agrupaciones contienen pajaritos, pero sólo la primera tiene tortugas y sólo la segunda murciélagos. Depende de cuál propiedad considere más relevante, poner huevos o volar, será el criterio que use para mi agrupación. Esa propiedad relevante (al menos, para mí) de las microficciones es lo que me propongo encontrar.

En un tiempo pensé que en los finales estaba la chapa identificatoria de los microrrelatos. Pero nunca pude hallar una línea que

dividiera las aguas, siempre había un gradiente en el que paulatinamente una cosa se transformaba en otra. Además los verdaderos finales casi siempre los producía el lector, con lo que era imposible definirlos. Luego advertí que los finales de microrrelatos y microficciones eran una emanación de lo que el texto callaba. Entonces comencé a darle mayor importancia al silencio al que, entonces, identificaba con la elipsis. Sin embargo, el silencio de microficciones y microrrelatos, después me di cuenta, excede en mucho la elipsis, considerada como simple omisión o supresión. Pensando eso escribí “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones” (2018: 189), donde me propuse registrar las diversas formas que asume el silencio en la microficción. Es curioso que haya escrito ese artículo antes y no después de haber pensado que la existencia de un silencio de cierta calidad identificable hace que para mí una microficción sea tal.

La idea de “calidad del silencio” la mencioné por primera vez en el Congreso de Kentucky. El silencio de la microficción no es obviamente el inextricable silencio que la alta poesía convoca, aquel que George Steiner sitúa en los estadios preverbales de la conciencia y que por lo tanto sería inalcanzable por las palabras. Tampoco es el silencio elemental del chiste, el que se limita a ocultar hasta el final un sentido del texto de efecto risible y se agota en eso. Ni el de la adivinanza, aún más elemental, porque consiste en ocultar el nombre de algo a lo que el texto alude de forma indirecta y también se agota cuando ese algo es nombrado. Tampoco es el silencio del minicuento. ¿Hay silencio en el minicuento?

Si hay silencio en el cuento, debería haberlo también en el minicuento. Lo silenciado en el cuento es, según Ricardo Piglia, una historia diferente de la literal que corre y se desarrolla por debajo de las palabras, como un río subterráneo, y aflora en el final cuando las dos historias confluyen. Es decir, las magnitudes del desarrollo y de este tipo de silencio, que llamaremos cuentístico, deberían disminuir proporcionalmente a medida que la extensión del cuento se reduce. En los minicuentos el desarrollo es mínimo, por lo tanto el silencio cuentístico también debería ser (y es) mínimo. Pero en el microrrelato sucede precisamente lo contrario: el silencio, que ya no sería cuentístico, es tanto o más importante que las palabras. Por lo tanto, sería necesaria una abrupta discontinuidad para que la reducción del cuento terminara en microrrelato. La menguante extensión del cuento no lo transforma en microrrelato sino, lógicamente, en minicuento. El mi-

rorrelato no se subordina al cuento, procede por otros mecanismos y genera expectativas diferentes, su eficacia reside más en la forma (como la poesía) que en el desenlace de su historia. Y en este punto, nobleza obliga, debo darle la razón a Rosalba Campra cuando me impugnó aquello de “la extensión condiciona la forma”. Es, como ella dice, justamente lo contrario, son las particularidades de la microficción, (el silencio que la estructura, la necesaria condensación semántica, etc), las que obligan a la brevedad. La brevedad no es la causa, es la consecuencia. Cuando una narración pura brevísima contiene un silencio importante y complejo (hay muchos ejemplos), no la confundamos con un minicuento. Hemos dado con un verdadero microrrelato. Un minicuento es un cuento muy breve, un microrrelato es una modalidad narrativa brevísima que reúne las características generales que definen a la microficción.

De este modo hemos delimitado el territorio de la microficción por la “calidad del silencio” que contiene de los ámbitos de la poesía, el chiste, la adivinanza y el cuento. Pero hay que hacer algunas salvedades. Poemas como “Lo que nadie sabe”, de John Jairo Junieles (Brasca 2018: 80), cuyo silencio no excede en complejidad al de una microficción, puede ser leído sin dificultad como microrrelato, a pesar de estar escrito en verso, cuando se lo encuentra en una antología de microficciones, y como poema si se lo lee en un libro de poemas. Cuando debemos decidir si una prosa poética brevísima es poema narrativo o microficción poética, las dudas se multiplican. María Rosa Lojo afirmó en una conferencia no publicada aún que ofreció en la Feria del Libro de Buenos Aires que “minificción poética es el nuevo nombre del poema narrativo”. Me permito disentir, creo que la calidad del silencio de cada ejemplo, sumada a otras propiedades, como la sonoridad y el ritmo, permitiría ponerlos de un lado o del otro.

Hay otras brevedades fronterizas que no son ficciones, lo que bastaría para excluirlas del campo de la microficción. La sentencia, el aforismo, el microensayo,⁵ al menos en sus formulaciones clásicas

⁵ Ginés Cutillas, en su libro *Lo bueno, si breve, etc. Decálogo práctico del microrrelato* Editorial Base, Barcelona, 2016, proporciona una lista de formas brevísimas con su correspondiente definición con el objeto de separar aguas al momento de decidir si un texto es o no un microrrelato. Como su título lo indica el libro de Cutillas se centra en el microrrelato y sólo lateralmente se refiere a la minificción.

cas, no son ficciones, se proponen reglar, enseñar o al menos convencer, tienen una finalidad didáctica, lo que es ajeno a la microficción. Pero, además, intentan decirlo todo sin dejar el menor resquicio para la duda. Por ejemplo: en el microensayo el autor quiere convencer al lector y para eso procura ser lo más claro posible, evitar toda fisura, ambigüedad, o elipsis que pudiera permitir otra interpretación que la denotada. En estas formas el silencio equivale a la posibilidad de desviarse del camino prefijado, por lo tanto, se lo evita a toda costa. Esto quiere decir que, además de por no ser ficciones, también estarían excluidas por su ausencia de silencio. Sin embargo, hay lo que llamo microensayos ficcionales, textos brevísimos que replican la forma de verdaderos microensayos pero están cargados de ironía (por lo tanto, de silencio) y suelen ser una burla de lo mismo que aparentan proponer como tesis. A veces, hasta toman elementos de las matemáticas. Estos sí son, sin duda, microficciones. También el aforismo moderno se sitúa en el límite entre el pensamiento y la poesía (otra vez el silencio), lo que complica las cosas.

El ámbito cercado por estas formas breves limítrofes será entonces el de la microficción. Deberemos entonces describir el silencio que la identifica. Ese silencio no es elemental ni es inextricable. Es complejo pero, normalmente, puede ser decodificado. La forma más extendida de ese silencio es la ironía, tanto más efectiva cuanto más avisado y culto sea el lector. La particularidad es que una vez producido el sentido, queda determinada para el lector la versión “otra” que la micro reclama. Hay microficciones que silencian la historia completa que “cuentan”, en otras el silencio acecha desde varios tipos de ambigüedades, en algunas aprovecha incluso indeterminaciones en el significado y función de partículas gramaticales que sólo quedan resueltas por el contexto. Quizá la mayor complejidad del silencio de las microficciones es el de los microrrelatos que recurren al absurdo. No puede describirse la versión “otra” del absurdo sino de un modo general: significa que nada en el mundo tiene sentido en sí mismo, que hacer cultura no es otra cosa que atribuir sentido a las cosas y que, finalmente, el sentido está en nosotros y no en ellas. Remito al lector a mi artículo “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones” que ofrece ejemplos de lo dicho.

Para terminar, vuelvo a ejemplos que me deslumbraron cuando comencé a leer micros. Los releo:

Morimos, se dice. No, es que el mundo dura poco. (Macedonio Fernández 95)

Inicialmente no había advertido que las palabras del texto de Macedonio son apenas el soporte del enorme silencio con que está escrito, un silencio que no es ausencia sino presencia, no es negación del lenguaje sino signo como resume la copla popular citada por Francisca Noguerol: “Si los silencios no hablaran / nadie podría decir / lo que callan las palabras” (64), a lo que agrego lo afirmado por Rosalba Campra (218): “[en una microficción] no existe lo “omitido” sino la suposición, por parte del lector, de esa omisión que engloba la totalidad implícita (e indecible) de la que el relato constituiría una parte”.

Silencioso, camuflado de humor, el idealismo filosófico acecha desde el texto de Macedonio a la espera de un lector receptivo y culto que pueda expandirlo en su enorme complejidad.⁶ Y qué decir de una definición en la que el contenido desmiente el formato.

La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos (Salvador Elizondo)

Qué otra cosa sino el silencio implícito, presente, puede salvar y enaltecer la contradicción. “Mariposa” es una brillante microficción de autor desconocido por mí, que recortó de un cuento de Salvador Elizondo ese magnífico párrafo y así le confirió un silencio que no sólo habitan Chuang Tzu, incontables pintores de la antigua China y algún manual de zoología; también una lógica inaccesible que lo hace poética y humorísticamente aprehensible como un todo.

Musicalmente, el clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario.

Este membrete de Gironde, pariente de la poesía epigramática cuya cercanía a la microficción ha sido señalada por Miguel Gomes

⁶ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo destacan y extienden la dimensión argumentativa de la microficción: “De allí que en la microficción, tanto la narración, como la descripción y el diálogo, por ejemplo, puedan percibirse como estrategias subsidiarias en relación con la dimensión argumentativa que toda microficción comporta.”

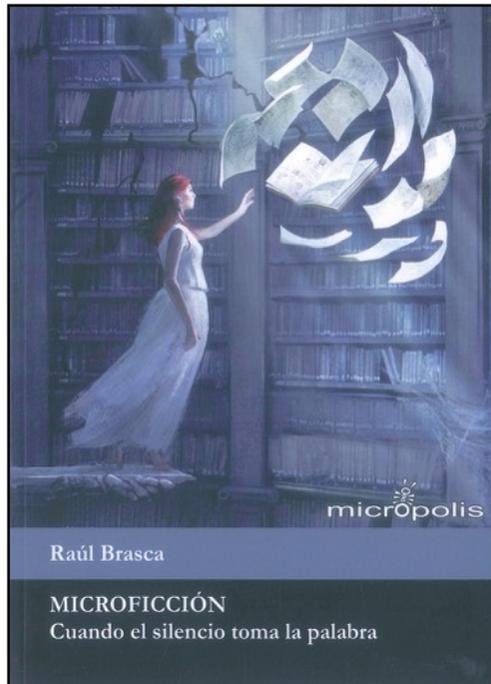
(176), es efectivo por ese silencio activo y, por lo tanto presente, que induce al lector a que produzca un sentido que se revela diferente del literal. Qué sería de “El clarinete” si no pudiera leerse como ingeniosa burla del lugar común.

De este modo, encuentro los tres ejemplos, uno en el límite de lo narrativo y dos que traspasan esa frontera, afines por el silencio substancial que contienen. En los tres el silencio es irónico, dependerá de la enciclopedia del lector el que pueda identificarlo.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2010. Impreso.
- Brasca, Raúl. “La elocuencia del silencio (*The Eloquence of Silence*)”. *Cuadernos del CILHA*, 13.1. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2010: 13-20. Reproducido en *Microficción. Cuando el silencio toma la palabra*. Lima, Perú: Micrópolis, 2018. 189- 209. Impreso.
- Campra, Rosalba. “La medida de la ficción”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37 (2008): 209-225.
- . y Raúl Brasca. “La microficción: reflexiones en contrapunto”. *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. Eds. Carlos E. Paldao y Laura Pollastri. New ork: ANLE, 2014. 453-482. Impreso.
- Elizondo, Salvador. “Mariposa”. *El Cuento*, 44-7, julio-agosto, 1970. 642.
- Fernández, Macedonio. *Obras completas IX, Todo y Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Girondo, Oliverio, “El clarinete”. *El Cuento*, XVII, 105 – 106. México: G. V. Editores S.A. (enero – junio, 1988): 90.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica. Teoría e historia*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 1999.
- Jiménez, Juan Ramón. *Cuentos de antología*. Madrid: Clan Editorial, 1999.
- Koch, Dolores. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Eds. Merlín H. Forster y Julio Ortega. México: Editorial Oasis, 1986, pp.161 – 177. Impreso.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006. Impreso.
- Noguero Jiméñez, Francisca. “Espectrografías: minificción y silencio”. *La minificción en el Siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Ed. Henry González Martínez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Facultad de Ciencias Humanas, 2014. 60-84. Impreso.

- Piglia, Ricardo. “El jugador de Chejov”. Suplemento *Cultura y nación*, diario *Clarín*, Buenos Aires, jueves 6 de noviembre de 1986.
- Pollastri, Laura. “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Andres-Suárez, Irene y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008. 159-182.
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. “La minificción como clase textual transgenérica”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4. Ed. Juan Armando Epple. Washington D.C.: OAS (1976): 79-93.
- . “La microficción como máquina de pensar”. *El Cuento en red* 28 (Otoño de 2013). <https://bit.ly/2GrSHdO>.
- Valls, Fernando. “La «abundancia justa»: el microrrelato en España”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 2001.



Microficción. Cuando el silencio toma la palabra
(Lima, Perú: Micrópolis, 2018).