

RAÚL BRASCA Y LA ELOCUENCIA DEL SILENCIO

GRACIELA TOMASSINI¹

Raúl Brasca encontró el cauce ideal para su escritura en la década de los '80 del pasado siglo, cuando todavía lo que hoy conocemos como microficción solía tomarse por cuento mínimo o confundirse con géneros aledaños como el poema en prosa. Aun así, estas formas fascinaban a los editores de revistas literarias como la mexicana *El Cuento*, que las recogía abundantemente en sus páginas y promovía concursos permanentes para alentar su escritura y difundirlas entre el público lector. Fue providencial que Brasca enviara a uno de estos concursos un texto exquisito por su fina ironía y despojada elegancia, “Salmónidos”, pues significó el inicio de una trayectoria significativa como autor, estudioso, antólogo y activo difusor de la microficción hispanoamericana. Ha publicado dos libros de microficciones propias, *Todo tiempo futuro fue peor* (2004, Barcelona: Thule y 2007, Buenos Aires: Mondadori-Sudamericana) y *Las gemas del falsario* (2012, Madrid: Cuadernos del Vigía) y cuenta con una importante labor como antólogo, concretada en quince antologías, once del género, algunas en colaboración con Luis Chitarroni.

A ello se suman sus lúcidas indagaciones ensayísticas, recientemente compiladas en el libro *Cuando el silencio toma la palabra* (2018, Lima, Perú: Micrópolis). No solo ha participado activamente

¹ ANLE y UNR. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigadora independiente del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Junto con Stella Maris Colombo, ha publicado libros y artículos sobre microficción hispanoamericana considerados pioneros en este campo de estudios.

en congresos y encuentros sobre el tema, sino que –junto con Luisa Valenzuela y Sandra Bianchi– convocó y organizó el Primer Encuentro Nacional de Microficción en Buenos Aires, donde tuve el honor de conocerlo personalmente, en junio de 2006. Este fue un evento singular, porque contra lo que es habitual y esperable en este tipo de reuniones, la convocatoria partió de los escritores y logró la participación de un considerable número de autores, a los que se sumaron de manera entusiasta críticos, especialistas en educación, difusores del género y académicos procedentes de diversas universidades argentinas y del extranjero.

Adicionalmente, se cuenta entre los más relevantes promotores y difusores de la microficción en Argentina, a través de las Jornadas Feriales de Microficción, que creó en 2009 y continúa conduciendo desde entonces en el contexto de la Feria del Libro de Buenos Aires. Pero la obra de Raúl Brasca como escritor no se limita al género brevísimo, pues es también un excelente cuentista, autor de libros como *Las aguas madres* (1994, Buenos Aires: Sudamericana) y *Últimos juegos* (2005, Madrid: Páginas de Espuma). Ha recibido varios premios del Fondo Nacional de las Artes en Argentina, y fue reconocido con la “Orden de Alejo Zuloaga” que otorga la Universidad de Carabobo, Venezuela, a personalidades de la cultura. En 2017 fue galardonado con el Premio Iberoamericano de Minificción “Juan José Arreola” en México, en reconocimiento de “la alta calidad y el incuestionable valor literario de su obra”. Más allá de estas valiosas credenciales, Raúl es dueño de una generosidad sin límites, sólo comparable a la amabilidad con que accede a dar lecturas y conferencias magistrales, y a la que debo esta entrevista.

Graciela Tomassini. Ante todo, quiero felicitarte por el Premio Iberoamericano de Minificción que recibiste en 2017 de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y el Seminario de Cultura Mexicana, en reconocimiento por tu brillante trayectoria como creador, antólogo e infatigable promotor de la ficción brevísima en el escenario internacional. ¿Qué ha significado para vos recibir este premio?

Raúl Brasca. Uno no trabaja para recibir premios pero cuando los recibe es muy gratificante, sobre todo si se ha trabajado mucho y el premio es un reconocimiento a esa larga labor. Imponer una clase textual como la microficción requiere de militantes obcecados y tesoneros. Cuando publiqué mi primera antología éramos muy pocos

y hablé en su prólogo de la “cofradía de la microficción”. Gracias al trabajo incesante de muchos, la cofradía es hoy una patria grande que cobija a incontables autores, lectores y críticos. Me alegró mucho este Premio, es un premio a la obra pero, sobre todo, a una larga trayectoria sin claudicaciones para que la microficción sea lo que hoy es.

GT. Hace ya más de dos décadas, Juan A. Epple y Francisca Noguerol coincidieron en afirmar que la microficción –o el microrrelato, como prefieren estos críticos– era el género que mejor traducía literariamente la cultura de la posmodernidad. ¿Podría decirse lo mismo hoy, en plena era digital?

RB. Puedo suscribir lo que dice Francisca Noguerol en su artículo “Microrrelato y Postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (*RIB*, Vol XLVI, N° 1-4, 1996, 49-66). La caída de los grandes relatos totalizadores que nos daban una cosmovisión que lo explicaba todo (mal) generó un escepticismo radical que derivó en la preferencia por lo fragmentario como recurso para aprehender la realidad y en el uso de la ironía en el ejercicio crítico que se imponía. Luego, la microficción se afianzó en sus características, privilegiando algunas de ellas y relegando otras al rango de cualidades contingentes. No creo que hoy se pueda identificar sin reparos microficción con posmodernidad. Intuyo que en el futuro se hablará de microficción posmoderna, como hoy hablamos de novela romántica, porque la posmodernidad termina y la microficción sigue acompañando los tiempos. Descreo de las clasificaciones terminantes. Incluso, micros de un mismo autor pueden leerse como posmodernas o no. Como me dijo una vez Lauro Zavala, quizá no haya microficciones posmodernas sino lecturas posmodernas de microficciones clásicas y modernas (y post-posmodernas, agregó yo), Volviendo a tu pregunta: también la posmodernidad trajo la idea de un fatalismo final: el fin de la historia, el fin de las ideologías, el fin de la novela, la convicción de que todo estaba contado y no quedaba nada nuevo por explorar. Un escritor amigo me decía sin rubor “yo escribo sobre la pavada”. No niego que muchos microficcionalistas escribieron y escriben sobre “la pavada” con una estética que reniega del bien decir, pero en otros muchos se nota una reacción ante el pesimismo posmoderno y el desprecio por la forma: la microficción política, el microensayo ficcional, la indagación en las contradicciones que nos habitan, no son pavadas, y el propósito de construir meticulosamente un silencio sustancioso y potente, tampoco lo es.

GT. Como muchos escritores, contás en tu haber con una formación científica y una carrera profesional. Nicanor Parra fue matemático, Ernesto Sábato físico, Isaac Asimov bioquímico, Marcos Aguinis es neurocirujano y psiquiatra. ¿Cómo se lleva tu vida de escritor con esa otra faceta tuya, la de ingeniero químico?

RB. La imagen del autor de ficciones como un ser a merced de sus vaivenes emocionales, más o menos violentos, casi siempre tenebrosos, un ser sumido en la pobreza y esclavo del alcohol y las drogas, es un residuo romántico que el marketing y quienes, en efecto, responden a esa descripción, generalizan y mantienen vigente. Según esta concepción, quienes compartieron la creación con una profesión formal –matemáticos como Lewis Carroll, o ingenieros como Robert Musil– también habrían sido seres torturados porque necesitaron refugiarse en mundos diáfanos y estables como la matemática para contener y mantener a raya sus pasiones y llevar una existencia “normal”. Es indudable que el escritor debe tener cierto grado de conflicto con el mundo, de lo contrario se dedicaría a disfrutar alegremente de él en lugar de someterse a la compulsión de escribirlo. Pero no generalicemos. Baudelaire, De Quincey y Whitman convivieron con el opio, el alcohol y la falta de recursos. Sin embargo, Tolstoi fue un conde, Nabokov un aristócrata, Bioy Casares un *bon vivant* empresario rural, Borges el representante de una familia patricia, y todos ellos están de pleno derecho en la literatura. Es erróneo relacionar al escritor de ficciones con categorías ajenas a su quehacer. Ninguna de las mencionadas “hace un escritor”. Ser escritor es una condición previa a cualquiera de esas categorías. Sin embargo, Arlt no hubiera podido escribir como Borges, y viceversa, es decir, las categorías no los hicieron escritores pero sí condicionaron su literatura. Por eso siempre digo que si yo no fuera ingeniero, igual sería escritor, pero otra clase de escritor. La ingeniería me dio el pensamiento sistemático, el gusto por las estructuras, el rigor constructivo y me los impuso de modo que no podría escribir prescindiendo de ellos.

GT. Por otra parte, tengo entendido que tu primera vocación fue la música. Algunos poetas afirman que la escritura de un texto comienza con un ritmo, una “musiquita” que precede a la palabra. ¿Te pasa algo así cuando escribís cuentos o microficciones?

RB. El sonido tiene para mí importancia capital. Los ingleses dicen que “el sonido es el eco del sentido” y, en efecto, a mí me pasa

que no puedo disociarlos. Solo siento que digo lo que quiero decir si suena de determinada manera, de lo contrario el texto es desechable o debo guardarlo para volver sobre él más adelante. Sin embargo, pocas de mis micros comenzaron por el ritmo, los casos que recuerdo ahora son “Familia bien constituida” y “Eloísa y Abelardo”. Hay mil puntos de partida para escribir una micro.

GT. ¿Cómo comenzó tu relación con la literatura? ¿Escribías en la niñez, en la adolescencia?

RB. Tuve una tía que escribía poemas, pero como no se tomaba muy en serio, lo hacía solamente para animar reuniones de amigos. Tenía talento y un humor irónico y “pícaro” (para su tiempo) que divertía de veras. Yo le admiraba esa habilidad. A los diez años escribí mi primer poema, se lo dediqué a un perro que alguien había llamado Milor. Mi maestra de cuarto grado lo hizo publicar en el periódico local (yo vivía en Marcos Paz). Pasó más de una década hasta que caí en la cuenta que Milor era la versión española de “My Lord”. Durante la adolescencia escribía poemas, siempre muy sensoriales, cuyo único valor era catártico. Los escondía entre el forro y las tapas de los libros. Los he destruido pero alguno debe de quedar en algún viejo libro que no he vuelto a abrir.

GT. Tu presencia en el escenario literario comienza a evidenciarse en 1988, cuando ganaste el certamen anual de cuento brevísimo de la revista mexicana *El Cuento*. Has contado en varias entrevistas cómo llegaste a presentar un texto (creo que fue “Salmónidos”) a ese concurso, ahora reconocido como uno de los hitos en la consolidación del género microficcional. ¿Podrías compartir esa anécdota con los lectores de la *RANLE*?

RB. Empecé escribiendo cuentos de extensión convencional. Un día corregía “El hedonista”, un cuento largo que cuando se publicó fue celebrado y rechazado con igual énfasis, y decidí hacer un intervalo porque ya no “oía” al narrador. Para cambiar de mundo empecé a borrar una brevedad que cuestionaba aquello de que “los salmones vuelven a desovar al lugar donde nacieron” cuya interpretación literal es absurda. La leí a un grupo de escritores que quedaron perplejos porque el “cuento” finalizó antes de que ellos terminaran de disponerse a escucharlo. Sólo Liliana Heker dijo “me fascina” y nos instruyó sobre eso que la mítica revista mexicana *El Cuento* llamaba “cuento brevísimo”. Hoy, “Salmónidos”, que así titulé el texto, sería lo que llamamos “microficción argumentativa”. De este modo,

la microficción surgió en mí como un anticuento, como una manera de “escapar” del cuento. La revista mexicana tenía un concurso permanente de “cuento brevísimo”, así que escribí otros dos y los envié. Uno de ellos, “Perplejidad”, ganó el concurso. A partir de entonces la microficción no me abandonó.

GT. Los lectores de cierta edad recordamos y atesoramos ejemplares de *Maniático textual* (1988-1994) una revista interesantísima que publicaba entrevistas a escritores, artículos, traducciones, cuentos y microficciones. ¿Cómo fue tu experiencia al frente de su redacción?

RB. La hacíamos cinco escritores muy diferentes. Eso hizo que el espectro de textos que publicábamos fuera amplio, lo que en aquella época de militancias literarias era la excepción. No emitimos ningún manifiesto incendiario. No obstante, puntos como la condena de la solemnidad, la valorización del humor, la promoción de los géneros “menores” y de nuevas literaturas como la chicana, la ficcionalización de temas de actualidad como el SIDA, y la discusión expresada en entrevistas a escritores surgidos de diversas vertientes ideológicas fue una constante.

GT. ¿Cómo surge en tu mente el germen de un texto? Y cuando aparece, ¿ya sabes si va a ser un cuento o una microficción?

RB. Soy un escritor que trabaja de “otra cosa”, lo que lo distrae de la creación la mayor parte del día. Cuando era un chico me sucedía lo contrario, mi mente divagaba, inventaba, jugaba casi todo el tiempo y ese era mi mayor placer, superior incluso al que me proporcionaba jugar con otros chicos. Hoy, para escribir, tengo que recuperar ese estado infantil. A veces lo logro con solo limpiar mi mente, cuando me levanto por la mañana o un par de horas después de la jornada laboral. En otros casos, lo busco con método. Escribí un libro entero mientras esperaba a mi hija menor en un café dos veces en la semana. Ella tenía clases de teatro de dos horas y el café era muy concurrido y ruidoso. Había un televisor en blanco y negro y tanto las voces del televisor como las de los parroquianos eran indiscernibles. El método era mirar la TV y tratar de adivinar qué decían los hablantes en la pantalla. Eso me alejaba rápidamente de las urgencias que me imponía la realidad y me dejaba solo con mi café en medio del ruido. Y así, jugando a adivinar, aparecían las ideas de lo que luego serían microficciones. A mí las ideas me surgen con la forma puesta, quizá no la musiquita de la que hablábamos antes pero sí la estructura.

GT. ¿Cómo escribís? ¿A mano, en un ordenador? ¿La música te acompaña o te distrae?

RB. Si estoy en un café, como conté antes, escribo a mano y con mucho ruido. En mi casa escribo con ordenador. Soy diurno, cuando estoy más lúcido es a primera hora de la mañana. Es importante que no haya nada que me distraiga: si hay ruido, los sonidos deben ser indiferenciables, de lo contrario debe haber silencio. Música no, la música me distrae tanto como una conversación interesante en la mesa de al lado. Cuando escucho música, atiendo a la música.

GT. En varios de los ensayos que recogiste en tu reciente libro *Microficción. Cuando el silencio toma la palabra* (Lima: Micrópolis, 2018) proponés que lo decisivo en una microficción no es una cuestión de procedimiento. Creo que tu micro “Bricolage” sugiere, con humor y fina ironía, algo parecido, porque después de plantear una situación irresoluble, con la relativización de las dimensiones de lo real (sueño/ vigilia) y de los espacios (dentro y fuera del espejo), súbitamente el discurso cambia de dirección y termina con un irónico comentario metatextual acerca del “rendimiento” de la fórmula para la obtención de “una muestra representativa de lo que es la microficción estándar”. Si no es el procedimiento *per se*, ¿qué es lo importante en una microficción?

RB. Lo importante en una microficción es la dimensión de su silencio. Lo importante para un microficcionista es saber crearlo y para un lector saber leerlo. De ahí que los lectores de microficción no sean lectores comunes. La microficción, con sus características tan singulares, ha ido creando sus lectores. Los procedimientos son reivindicados con energía por aquellos que descreen de los géneros. Mi amigo Andrés Neuman escribe: “Así como no hay géneros para el escritor audaz, sí existen los procedimientos. [...] La literatura del siglo que ha terminado –y, más aún, la del que empieza– es, en su condición híbrida, básicamente procedimental” (*El último minuto*, 2001, p. 160). No voy a discutir la preeminencia de los procedimientos y los géneros unos sobre otros. Lo que quiero decir es que los procedimientos aplicados en la microficción generaron mecanismos de funcionamiento (la microficción es un dispositivo literario) que, por su eficacia, fueron usados hasta el hartazgo. En efecto, la brevedad de las micros hace que sus mecanismos estén claramente expuestos y sean fácilmente copiables. Se abusó tanto de ello que podría definirse un tipo de microficción estándar, producida en serie con esos

mecanismos. “Bricolage” ironiza sobre este punto presentando varias dualidades (mundo soñado-mundo real, “anverso-reverso”, “imagen real-imagen especular”) que se han repetido con un automatismo desvergonzado, y la referencia a Ulises quien, cuando escribí la micro, era el protagonista de la mayor parte de las piezas con personajes mitológicos. Dejo constancia que esas dualidades y ese personaje dieron ejemplos magníficos aunque, desgraciadamente, muchos menos que los que Monterroso, en un reportaje, clasificó como “polución literaria”.

GT. Además de maestro de la microficción, sos un extraordinario cuentista. Tu libro *Últimos juegos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2005) reúne once buenos ejemplos de esa maestría. El cuento te ofrece la posibilidad de componer un personaje mediante el discurso directo, como en “El hedonista” o “Las cosas nunca salen como uno quisiera”, lo que no podría tener lugar en el reducido espacio de una micro. Por otra parte, un cuento como “Mariana, Sarahbán y los microbios” juega con el tema de los universos paralelos, que has abordado en varias de tus micros, pero mientras la micro, en su condensación, lo propone como posibilidad de una cosmología, o como problema filosófico, el cuento desarrolla con prolijidad —con gran habilidad, además— el escándalo de la coincidencia entre dimensiones inconmensurables. ¿Podríamos arrancar de aquí para definir la diferencia específica entre ambos géneros?

RB. Tanto en la microficción como en el cuento cabe el universo, pero no se lo construye igual en un caso que en el otro. Mientras la microficción exige un tejido de palabras, una textura abierta cuyos huecos alojan el silencio que una vez leído se expandirá en la mente del lector hasta dar la medida del universo, el cuento requiere un desarrollo narrativo que dé la medida del universo. Por eso la microficción es mucho más breve que el cuento. La brevedad de la microficción deriva de la naturaleza y dimensión de su silencio y es, por lo tanto, una consecuencia y no la causa de sus particulares características. El cuento también contiene silencio, pero es un silencio diferente. Es, al decir de Ricardo Piglia, una historia paralela a la literal que se desarrolla por debajo de las palabras hasta que ambas confluyen en el final. El silencio del cuento depende de su desarrollo y en la microficción generalmente no hay desarrollo. Considero al cuento y a la microficción especies textuales independientes. La microficción no

es un cuento muy breve porque su brevedad no proviene de reducir la extensión del cuento, como quedó dicho. Un cuento muy breve es un minicuento, es decir, pertenece al género cuento. Y si es tan breve que no contiene silencio “cuentístico”, pero tampoco tiene silencio “microficcional”, resulta una sucesión de acciones monosémica. Cuando una breve sucesión de acciones concluye con una enseñanza (v.g. “Los compañeros” y “El ciervo” de León Tolstoi; “La cortesía” de Schopenhauer), estamos en presencia de un “ejemplo”, especie narrativa que no es microficción.

GT. Una confesión: más allá de la emoción estética ante un texto muy bien logrado, me conmueve mucho tu cuento “La clase de química”, quizás porque he sido docente durante la mayor parte de mi vida. ¿Cómo surgió?

RB. No estás sola, varios de mis compañeros de docencia me han expresado lo mismo. Fui docente de Química durante diecisiete años. Me gradué y enseñé en la Universidad de Buenos Aires. Los docentes de vocación, en la época de las clases magistrales, necesitábamos interactuar permanentemente con los estudiantes. Ellos solo nos escuchaban en silencio, pero nosotros leíamos en sus ojos la comprensión de lo dicho, la fatiga intelectual y también la incompreensión y el desinterés; y actuábamos en consecuencia. Por eso perfeccionábamos nuestras clases año a año: deducciones más claras, formas de visualizar los fenómenos, chistes eficaces para distender la atención en momentos de fatiga. El profesor del cuento –por su sabiduría, pericia y sensibilidad–, había logrado el estatus de “gran profesor”. Pero le pasó lo que a muchos: llegó el día en que sintió haber alcanzado la clase perfecta y, después, no hizo más que repetirse. Eso me estaba pasando también a mí. Cuando lo advertí, imaginé mis días venideros en la enseñanza y escribí “La clase de química”, donde todo lo perfeccionado durante años y corroborado mil veces, dolorosamente se desbarata. Acto seguido, renuncié. El cuento está contado desde el punto de vista del profesor pero, en el final, necesidades narrativas me obligaron a trasladarlo a los estudiantes. Técnicamente fue difícil porque tenía que conseguir que el lector lo tomara con naturalidad. No sé si lo logré.

GT. Sin duda. La misma incertidumbre por lo que está ocurriendo surge en la conciencia del profesor y en la de los muchachos, y ese pasaje, como una sutura imperceptible, hace posible el desenlace del cuento. Pero volvamos ahora a la *Antología personal* publicada

a raíz del Premio Iberoamericano de Minificción “Juan José Arreola”, al que ya nos referimos. Francisca Noguerol, en su prólogo “Brasca, el hacedor” observa que los títulos de las seis secciones del volumen constituyen orientadores temáticos que rinden homenaje a otras tantas obras significativas para vos: *Uno y el universo*, de Sábato; “La puerta en el muro”, de H.G. Wells; el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; “La comedia humana”, que designa el gran proyecto narrativo de Balzac; y *Las palabras y las cosas*, de Foucault. ¿Por qué esas obras?

RB. Evidentemente, por la razón que mencionas: porque orientan al lector pero, además, porque fueron importantes para mí. Ya no leo a Sábato aunque reconozco que libros como *Uno y el universo*, *El escritor y sus fantasmas* y *El túnel*, me marcaron. *El túnel* me atrapó de tal manera cuando era muy joven que quise cruzar las vías del ferrocarril sin levantar la vista del libro. Una mano piadosa que me tomó por atrás, evitó que muriera aplastado por el tren que se acercaba velozmente. La sección “Uno y el universo”, reúne las micros que expresan la perplejidad que siempre sentí ante la existencia de mí mismo, de los otros y de la realidad material, qué cosa tan rara. “La puerta en el muro”, esa única puertita que permite pasar del lado gris de la cotidianidad al lado luminoso de lo fantástico, la asocio con la creación de mundos imaginarios; Balzac me remite al realismo y a los personajes minuciosamente descriptos; la referencia tomada de *El nombre de la rosa*, es la llave de acceso al mundo prohibido de lo pecaminoso, tan atractivo. El *Libro del Buen Amor* y *Las palabras y las cosas*, creo que se explican a sí mismos.

GT. Más allá de esa diversidad temática, encuentro en todos tus textos, sea la trama narrativa o especulativa, cierto cuestionamiento irónico de una idea recibida, o comúnmente aceptada, acerca de la naturaleza del cosmos, la vida y las relaciones humanas, el lenguaje y la propia literatura. Por ejemplo, un texto narrativo como “Perplejidad” cuestiona la naturaleza del tiempo tanto como “Inmovilidad, dramatismo y belleza”, poéticamente reflexivo. Stella M. Colombo y yo hemos propuesto que en toda microficción bien lograda hay una argumentación, a veces expresa, otras veces impostada, o figurada narrativamente. ¿Estás de acuerdo?

RB. Desde que lo que llamamos “realidad” no es más que una traducción hecha por nuestros sentidos de algo externo a nosotros que

desconocemos, toda afirmación sobre ella es una traición. Ya se ha dicho *traduttore: traditore*. El girasol no es amarillo, los pétalos del girasol absorben una parte de la radiación solar y reflejan otra parte que, al incidir en nuestra retina y ser transmitida al cerebro, es procesada como lo que llamamos color amarillo. Es decir “amarillo” se aplica a la percepción de la cosa, no a la cosa. La palabra “amarillo” no tiene sentido para un daltónico. Sin embargo, estas traducciones sensoriales permiten que nos manejemos bien y nos hacen creer que el mundo es como aparenta ser. He ahí la traición: creer que el mundo “es” como lo percibimos. Lo cierto es que cualquier palabra, enunciado o narración que pronunciamos implica una interpretación, encierra una tesis. Quiero decir que ya desde este punto de vista muy general es verdad lo que Stella Maris y vos proponen. Como autor me interesa usar las palabras con conciencia de su dimensión argumentativa y desmontar esa concepción maciza de lo real que es la certeza del significado unívoco palabra=cosa, lo “evidente”. Reacciono ante lo “macizo” y ante la repetición irreflexiva de las ideas que lo sustentan. Y muchas veces lo hago irónicamente, dejo que el silencio de la ironía, esa versión “otra” del sentido literal, transmita lo que quiero decir. Las dos microficciones que mencionaste cuentan lo mismo, el instante, la experiencia del “no transcurrir”, el límite inalcanzable de lo que designamos como “tiempo”. “Inmovilidad, dramatismo y belleza” es irónica desde el epígrafe que finge pertenecer a un libro de termodinámica de lo pequeño cuyo autor es Karl B. Ausar, anagrama de Raúl Brasca, es decir, la cita de autoridad del epígrafe también es ficción. La evidencia del tiempo es cuestionada por ese instante de inmovilidad cósmica. Y que se descarte la otra versión: “no es vacilación de la mirada”, indica que esa versión existe, que el tema es opinable. La “certeza” es maciza, lo “opinable” es más o menos transparente según el grado de incertidumbre, de silencio, que contenga. La microficción ama la transparencia, deja entrever, vislumbrar, lo que hay del otro lado de la letra. Y es en esta naturaleza “opinable” y en su capacidad de hacer vislumbrar que la microficción constituye una verdadera máquina para pensar, quiero decir, como afirma el artículo que escribiste con Stella Maris, que la dimensión argumentativa siempre está presente de alguna forma: expresa, figurada o impostada. Esto no supone que deba proveer una conclusión; es más, generalmente no lo hace y, cuando lo hace, es una conclusión irónica (como en *Argumentum Ornithologicum*, de Bor-

ges), esa forma de silencio que orienta la lectura hacia el rechazo de la versión literal. Claro que el artículo de ustedes avanza sobre estas ideas mías. Y sí, sospecho que es verdad que en la significación interna de las palabras hay instrucciones sobre sus orientaciones argumentativas. No sé si tiene algo que ver, vos me dirás, pero la microficción que titulé “Anisotropía” (*Todo tiempo futuro fue peor*, Barcelona, 2004), me parece que se conecta con las ideas que sustentan ustedes en el artículo. Anisotropía es una característica de algunos cristales cuyas propiedades físicas puntuales difieren según la dirección en que son recorridos. En el congreso de Bogotá (2010) hablé sobre microficciones que se organizan según un argumento explicitable y analicé sus técnicas: deducción, inducción y otras (*La minificción en el siglo XXI*, Henry González Martínez, ed., pp. 86-98).

GT. Efectivamente, en “Anisotropía” se narran los mismos hechos dos veces: del pasado hacia el presente y viceversa. La primera versión, progresiva, al hacer hincapié en la finalidad de cada acto, resulta eufórica, mientras que la segunda, con énfasis en las causas, termina siendo disfórica. En conclusión, los mismos hechos pueden dar lugar a relatos diferentes, porque la orientación argumentativa de cada uno es diferente. Vos has reflexionado mucho y muy bien sobre la poética de la microficción y la diferencia específica de esta textualidad respecto de otros géneros aledaños. En tu ensayo “La elocuencia del silencio”, publicado inicialmente en 2010, empezás a esbozar una teoría que cobra forma definitiva en “Cuando el silencio toma la palabra” (2018).² Se trata del carácter *constitutivo* del silencio –de cierta calidad especial de silencio– en la microficción. ¿Te referís a esa concisión de la que tanto se ha hablado, o a algo más específico y propio de la microficción como género?

RB. Concisión es para mí la suma de brevedad y precisión. La microficción es un sistema de palabras que construye un silencio activo que debe ser “leído” y es a esa arquitectura a la que se aplica la concisión. Transcribo un párrafo del texto “Mi poética” que leí en el congreso de Kentucky: “De los dos materiales de que está hecha [la microficción], las palabras son la estructura portante y el diseño audible, mientras el silencio que late entre ellas es apuesta de sen-

² Publicado en la *RANLE* VII, 13 (2018): 242-252.

tido, dinamismo, pura energía que la lectura libera” (*Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, Ana Rueda, ed, pág. 33). Creo firmemente que este silencio es propio de la microficción, y que difiere claramente del silencio del cuento, lo que sirve para deslindarlos. También difiere del de otras formas brevísimas narrativas y no narrativas. El artículo “La elocuencia del silencio” es una especie de relevamiento de las formas que asume el silencio en la microficción. Respecto de mi poética, estoy en deuda con Dolores Koch. Ella escribió hace años un artículo que intentaba mostrar que micro-relato y minicuento podían diferenciarse por sus finales. El final del minicuento sería fáctico y el del micro-relato consistiría en un comentario, una opinión del narrador o alguno de los personajes. Aplicamos este criterio por separado (ella y yo) a una de mis antologías y no coincidimos en demasiados ejemplos. Finalmente ella abandonó la idea. Sin embargo a mí me quedó dando vueltas en la cabeza. Advierto ahora que la propuesta de Dolores se inserta en la idea general que actualmente tengo de la microficción. El comentario o la opinión del narrador o personaje rompe la certeza sobre lo que se cuenta e introduce silencio, vuelve opinable lo narrado. Claro que esta es solamente una de las formas de silencio de la microficción, porque las hay que no tienen comentario final y que, sin embargo, contienen el silencio que las vuelve microficciones.

GT. Recientemente has reunido en el libro *Microficción. Cuando el silencio toma la palabra* un conjunto de ensayos que, como decís en las “Palabras preliminares”, cubren más de dos décadas de reflexión crítica dedicada a la microficción. Tu intención expresa ha sido mostrar “un itinerario de pensamiento”. ¿Hay vasos comunicantes entre la creación y la reflexión crítica? Tus avances más actuales, como la teoría sobre la que acabamos de hablar, ¿dejan huellas en el proceso de escritura?

RB. Como microficcionalista escribo en estado de inocencia, quiero decir que no escribo para demostrar una teoría, lo mismo que no antologo para crear un *corpus* que se adecue a una teoría. Creo que la escritura es anterior a la teoría y que si bien el *corpus* que se toma para teorizar es elegible, no debería alejarse de lo que los autores escribimos y los lectores leemos como microficción. Seguramente, un lector atento de mi obra descubrirá algunos textos que no pueden incluirse en mi pregonada poética, pero serán muchos más los que descubrirá

que no pueden incluirse en las otras poéticas y teorías en circulación. La creación es el ámbito de la libertad. En mi caso hay una interacción dialéctica entre escribir, antologar y teorizar: lo que escribo y antologo supone un criterio que procuro explicitar como teoría y luego, las posibilidades y proyecciones que advierto en esa teoría me muestran el camino para ampliar el campo de lo que escribo y antologo.

GT. ¿Es la microficción oriunda de Iberoamérica? Te lo pregunto, porque se ha señalado repetidamente que existen microtextos en las literaturas antiguas, y en general en toda la historia de la literatura universal podemos encontrar una profusa y variada cultura de las formas breves. Kafka incluye microrrelatos en *La muralla china*, que han sido bastante estudiados, Hemingway, el húngaro Istvan Örkény... También hemos leído como microficciones algunas entradas de *El Diccionario del Diablo*, de Ambrose Bierce, las del *Dizionario dell'uomo selvático* de G. Papini, para nombrar algunas de estas expresiones. Algunos incluyen, también, al poema en prosa de Baudelaire, Oscar Wilde, o Juan Ramón Jiménez...

RB. Si atribuimos a la microficción las características que hemos mencionado, no hay duda de que es oriunda de Latinoamérica y que los textos fundacionales los escribió el mexicano Julio Torri a principio del siglo XX. Para rebatir esta afirmación se ofrecen normalmente dos argumentos: la existencia de microtextos antiquísimos como el reputado de Chuang Tzu que en la versión de Borges y Bioy, efectivamente cumple todos los requisitos de la microficción y, en segundo lugar, micronarraciones y prosas poéticas como las que mencionas en tu pregunta. En el primer caso, es cierto que ese texto figura en *El Libro de Chuang Tzu* (siglo IV a C.) pero no como pieza unitaria, forma parte de un párrafo en el que, a continuación del texto conocido, dice: “pero, evidentemente, alguna diferencia debe haber entre Chuang Tzu y la mariposa. A esto llamamos la transformación de las cosas”. Es decir, el párrafo completo tiene una intención filosófica y didáctica ajena a la microficción. Un recorte privado de estas líneas finales, más o menos literal (quién podría asegurarlo proviniendo del chino), lo ofrece Anderson Imbert en su libro *Teoría y técnica del cuento*. A esto, recortar, lo he llamado “escribir con la tijera”. Borges y Bioy van más lejos, recortan el fragmento y lo parafrasean: le quitan observaciones narrativamente innecesarias y lo pasan de la primera a la tercera persona. Además le proporcionan un

título: “El sueño de Chuang Tzu”. Esto significa que aunque el texto original tenga veinticuatro siglos, la microficción data del siglo XX. El texto original es del filósofo chino, la microficción es de Borges y Bioy, quienes le confirieron las características de esta clase textual. Algo parecido pasa con “El gesto de la muerte” que ha atravesado los siglos y las lenguas en múltiples versiones. Hasta hay una en inglés, debida a Somerset Maugham, que está narrada por la muerte. Veamos el segundo argumento: las micronarraciones referidas serían microrelatos si partimos de la definición “microrelato es un microtexto ficcional narrativo”. En ese caso, todo lo que hemos dicho antes sobre el silencio de la microficción sería contingente para el microrelato. Entonces, cualquier ficción narrativa brevísima en prosa, sería un microrelato, los minicuentos serían microrelatos, las brevedades narrativas totalmente explícitas serían microrelatos. Pero para mí, los microrelatos son una clase de microficciones, las narrativas, y deben poseer, como condición necesaria para ser tales, los requisitos que exigimos a la microficción, el silencio constitutivo del que hablamos antes. No niego que pueda haber entre los textos brevísimos de los autores que mencionas, alguno que, fuera de contexto, pueda ser leído como microficción. Pero, en general, fueron escritos con otra intención. La mayor parte de *Los Cuentos de antología* de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, apelan poéticamente a nuestros sentimientos. La microficción latinoamericana, en cambio, suele dejarlos de lado y apela con la mayor frecuencia a provocar una emoción intelectual. Por otra parte, la descendencia de las piezas de Torri, con su ironía y su fuerte dimensión argumentativa es mucho mayor que la de las conmovedoras brevedades de J. R. J.

GT. ¿Es ese recorte, y rescritura, lo que has llamado “microficción de lector”?

RB. Acuñaé la denominación “microficción de lector” para referirme a las piezas que como “El sueño de Chuang Tzu” provienen de la lectura de obras mayores. Pueden ser recortes, paráfrasis, recreación de piezas anónimas, pero siempre se vinculan directamente a un texto en particular anterior. Esto es importante porque, si somos rigurosos, siempre se escribe sobre lo ya escrito, pero esta apreciación general no es a lo que me refiero con “microficción de lector”. *Los Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy reúnen un número considerable de microficciones de lector.

GT. Otra de tus valiosas contribuciones al conocimiento y estudio de la ficción brevísima es tu labor de antólogo, que comprende 13 antologías, algunas en colaboración. No sin expresarte mi rendida admiración por el inmenso corpus que manejas, que te ha permitido el rescate de muchas auténticas joyas de la brevedad, me gustaría preguntarte por tus criterios a la hora de efectuar tus selecciones.

RB. Como te dije antes, primero están los textos y después la reflexión sobre ellos. No me avergüenza confesar que elijo los textos porque me gustan y siento que se llevan bien entre ellos. Esto supone un criterio, claro, pero no es consciente. Mis antologías son hedónicas, procuran la legibilidad y el placer, no ajustarse a una definición. La reflexión es posterior y apunta a buscar las constantes que expliciten el criterio que utilicé en la selección. Por supuesto, ser antólogo recurrente y reflexionar sobre lo que antologo, implica un criterio. Es en este punto cuando se produce el proceso dialéctico del que hablábamos hace un rato.

GT. También te has destacado como activo difusor del género, a través de las Jornadas de microficción que organizás desde 2009 y tienen un lugar permanente en la Feria del Libro de Buenos Aires, en cuyo contexto has promovido concursos de twittliteratura, microficción teatral, etc. ¿Se lee microficción? ¿Cuentan los autores con canales suficientes de publicación, más allá del considerable espacio que la literatura brevísima, no siempre de calidad, ha encontrado en la web, especialmente en las redes sociales?

RB. Las antologías de amplia difusión, los concursos y los eventos de microficción entre los que contamos los congresos internacionales y la “Jornada Ferial de Microficción” que desde 2009 hacemos todos los años con Martín Gardella en la Feria del Libro de Buenos Aires, han legitimado y difundido estos textos. A la Jornada de Buenos Aires, se han sumado en los últimos años la que realizan en la Feria del Libro de El Zócalo, Ciudad de México, Marco Antonio Campos y Javier Perucho y la que tiene lugar en la Feria del Libro de Lima, impulsada por Alberto Benza, Rony Vázquez y Ary Malaver, quienes también están preparando el XI Congreso Internacional que se realizará en Lima en 2020. El éxito de tanto esfuerzo es el evidente aumento de la producción y, sobre todo, la creación de lectores de microficción. Porque, como dije antes, el lector de microficción no es cualquier lector: leer el silencio exige competencias que deben desa-

rollarse. Reconozco que la creación de buenos lectores resulta ser un proceso lento que no es proporcional al incremento de la producción editorial. Somos muy pocos los autores que hemos publicado libros de microficción en editoriales de primera línea. Pero esto no debe asombrar cuando lo cierto es que la literatura en general está migrando de las editoriales de primera línea a otras más chicas. Esto no significa que todos los libros que tienen éxito comercial no sean buena literatura. Los hay muy buenos. Pero la literatura para lectores entrenados, la que exige saber leer más allá de las vicisitudes de la historia y disfrutar del lenguaje en sí mismo, ha debido refugiarse en pequeñas editoriales, con tiradas más reducidas. En el caso de la microficción, hay en nuestros países editoriales especializadas. Citemos Macedonia en Argentina, Ficticia en México, Asterión en Chile, Micrópolis en Perú. Estas editoriales tratan de cuidar sus catálogos porque, como puntas, la calidad no siempre abunda.

GT. ¿Cuáles son tus proyectos actuales para el futuro próximo?

RB. Estoy encarando un cambio profundo, he dejado de trabajar en mi profesión de ingeniero, lo que me insumía muchas horas y espacio mental. Todavía no he podido organizar mi tiempo pero voy a hacerlo. El proyecto es escribir ficción. Me he arreglado bastante bien para escribir ensayo en los ratos libres y dar clases y cursos. No me pasó lo mismo con la ficción que exige una actitud mental, un distanciamiento de los problemas prácticos de la vida, que no se logra así nomás.

GT. Has viajado mucho dentro y fuera de Argentina, para asistir a Jornadas, Congresos, Encuentros de escritores, para participar en lecturas, dar conferencias y talleres. De todas estas experiencias, ¿qué es lo que más ha enriquecido tu espíritu?

RB. Conocer a gente valiosa, creadores magníficos y académicos que saben pensar y ejercitan este saber en el mismo tema que yo. A David Lagmanovich y a Dolores Koch, los dos referentes que ya no están con nosotros, los conocí en el Congreso de Salamanca de 2002. A vos y a Stella Maris (Colombo) en el Primer Encuentro Nacional de Microficción que organizamos con Luisa Valenzuela y Sandra Bianchi en Buenos Aires en 2006. Podría hacer una larga lista de personas que me han enriquecido, unos con sus puntos de vista teóricos y otros con sus ficciones deslumbrantes. Voy a los congresos a escuchar, trato de asistir a todas las mesas. No exagero si te digo que cada congreso

me modifica, al menos en algún aspecto. También me enriqueció leer ante públicos diferentes; no es lo mismo el público colombiano, que el argentino, que el español. Más de una vez me desconcertaron, pero todos me dieron mucho. En cuanto a los talleres me di cuenta que se aprende mucho enseñando. He dado talleres en diferentes países y siempre los alumnos me han hecho pensar, es común que te objeten algo que te parecía incuestionable y tengas que buscar en el momento los argumentos que lo justifiquen, cosa que de otra manera no hubieras hecho.

GT. Muchísimas gracias, Raúl, por compartir conmigo y con los lectores de la *RANLE* tu original pensamiento poético y tu experiencia como uno de los máximos referentes de la microficción en lengua española.



Raúl Brasca © Foto cortesía de Andrés Neumann