



**HAL**  
open science

## Ciencia ficción en miniatura(s): nueve microficciones de Eduardo Berti, Raúl Brasca y Ana María Shua

Emilie Delafosse

► **To cite this version:**

Emilie Delafosse. Ciencia ficción en miniatura(s): nueve microficciones de Eduardo Berti, Raúl Brasca y Ana María Shua. Tigre, 2009, La Science-fiction dans le Río de la Plata, 17, pp.167-196. hal-02975559

**HAL Id: hal-02975559**

**<https://hal.science/hal-02975559>**

Submitted on 18 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**CIENCIA FICCIÓN EN MINIATURA(S) :**  
**NUEVE MICROFICCIONES DE**  
**EDUARDO BERTI, RAÚL BRASCA Y ANA MARÍA SHUA**

Las trayectorias de Eduardo Berti, Raúl Brasca y Ana María Shua, escritores argentinos contemporáneos los tres, no dejan de cruzarse. Una común dedicación al género de la microficción explica la copresencia de sus textos en algunas antologías recientes<sup>1</sup>, su mención en los mismos artículos sobre el auge de este género, y su participación en los mismos eventos de celebración de la forma hiperbreve. La microficción es una vertiente de la obra de Berti desde la publicación de *La vida imposible* en 2004. El autor reanudó – y extremó – el experimento de « escribir hiperbreve » en la parte más aforística, « a lo Gómez de la Serna », de *Los pequeños espejos* (2007). La casi totalidad de la obra de Brasca consta de microficciones<sup>2</sup>, mientras Shua aparece como la más prolífica en este campo, « la escritora argentina que más obras ha dedicado a esta modalidad narrativa », según el mismo Brasca<sup>3</sup>. Si los tres escritores desarrollan un discurso teórico-crítico sobre la forma hiperbreve, se puede considerar a este ingeniero químico el verdadero « especialista » de la cuestión. Su triple mirada, la del antólogo, del autor y del ensayista, le permitió ir elaborando el concepto de microficción que utilizaremos aquí. Pero el texto teórico que llamó nuestra atención es un artículo de Berti sobre microrrelatos de seis palabras, publicado en *Página/12* y muy difundido en Internet. Refiere que en noviembre de 2006, 33 escritores norteamericanos, en su

---

<sup>1</sup> *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, edición de D. Lagmanovich, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2005 ; *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, edición de L. Pollastri, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2007.

<sup>2</sup> « Estoy escribiendo microficción porque creo que es mi manera natural de expresión », nos confió el escritor (entrevista inédita del 10.03.2008).

<sup>3</sup> R. Brasca, « Si breve, dos veces bueno », *La Nación (Suplemento Cultural)*, 19.07.2000 [en línea], disponible en : <[http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=216093](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=216093)> (consultado el 19.09.2008).

mayoría de ciencia ficción, respondieron a la revista *Wired* que les pidió que escribieran un cuento de seis palabras, tomando como ejemplo « el cuento más breve del mundo » : un microrrelato de Hemingway<sup>4</sup>. « El resultado, además de extraordinario, confirmó una vez más lo que ya se sabía : la ciencia ficción calza como un guante a la microficción », comenta Berti, estableciendo una relación que no tiene nada de evidente<sup>5</sup>. Aunque algunas de estas miniaturas integran más bien el género fantástico, la mayoría bien parece pertenecer al campo de la ciencia ficción<sup>6</sup>.

Entre Berti, Brasca y Shua, ésta es quien más puede afiliarse a la ciencia ficción. Su primer libro de microficción, *La sueñera*, fue publicado en primera edición, en 1984, en la revista *Minotauro*, una editorial de ciencia ficción<sup>7</sup>. Señalemos también que la autora dedica un artículo teórico al género<sup>8</sup>, y que algunas miniaturas suyas vienen incluidas en la « Enciclopedia de la Ciencia Ficción y Fantasía Argentina » publicada por *Axxón* – una revista argentina de ciencia ficción<sup>9</sup>. En cuanto a las microficciones de Berti y de Brasca, si algo prevalece en medio de la variedad que las caracteriza, será más bien cierta dimensión fantástica. Sin embargo, entre sus miniaturas, un par de textos dan la impresión de salir de esta tendencia mayoritaria, incursionando en el campo de la ciencia ficción. Otro vínculo se dibuja entonces entre los tres escritores. El artículo de Berti nos invita a reunirlos en torno a su práctica – sea esporádica, sea más común – de la ciencia ficción en miniatura.

Pero antes de ir más lejos, intentemos definir los conceptos que ya hemos empezado a utilizar. Si *a priori*, el término « microficción » remite a un formato, designa también algo que está accediendo – si no accedió ya – al status de género. La ficción « en pocas palabras » despierta un interés creciente entre los autores, los lectores y los críticos, de modo que se multiplican las antologías, los estudios y las revistas electrónicas dedicadas al género. En el discurso teórico, se fue forjando un consenso que sitúa el límite superior del formato

---

<sup>4</sup> Aquí viene el texto completo, de origen incierto : « For sale : baby shoes, never worn. »

<sup>5</sup> E. Berti, « Las palabras contadas », *Página/12 (Radar)*, 15.04.2007, p. 20.

<sup>6</sup> Dos ejemplos : « Epitaph : Foolish humans, never escaped Earth. », de Vernor Vinge, y « Husband, transgenic mistress ; wife : “You cow !” », de Paul Di Filippo (« Very Short Stories », *Wired* [en línea], disponible en : <[http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords_pr.html)>, consultado el 19.09.2008).

<sup>7</sup> Una editorial fundada en 1954 y dirigida desde Sudamericana por el editor español Paco Porrúa.

<sup>8</sup> « Ciencia Ficción : el Desembarco », *Libros prohibidos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003, p. 55-58.

<sup>9</sup> Se trata de la primera revista editada en soporte informático en habla hispana. Nace en 1989, y se encuentra en : <<http://axxon.com.ar/axxon.htm>> (consultado el 19.09.2008).

« micro » a las 300 palabras, lo que equivale a una página más o menos, según las ediciones. El prefijo de la denominación refiere la brevedad, o sea la extensión reducida, a la vez que sugiere la concisión, y su asociación con la palabra « ficción » deja insinuarse la noción de final impactante. Para Brasca, las microficciones son « piezas de menos de una página, que poseen suficiencia narrativa y cuyas principales características son el ser concisas y resolverse de manera súbita<sup>10</sup>. » Preferir el radical « ficción » le permite desmarcarse de esa tendencia « narrativista » que reduce demasiado el enfoque al restringir la reflexión a los textos fuertemente narrativos – microrrelatos, microcuentos.

Definir la microficción supone entonces referirse a criterios más bien formales, aunque no se excluye la existencia de ciertos temas predilectos del género. Mientras que se habla de *forma* hiperbreve, la ciencia ficción, en cambio, aparece como una literatura ante todo temática. Para Jacques Baudou, la recurrencia de algunos grandes temas es una de las principales características del género<sup>11</sup>. De ahí la dimensión « colectiva » de la literatura de ciencia ficción, en el sentido en que estriba en un fondo común que le permite a la vez autoalimentarse y regenerarse. « [Les] inventions et les trouvailles de certains auteurs – par exemple les lois de la robotique – sont ensuite reprises par d’autres et participent d’une sorte de base commune qui constitue ce qu’on peut appeler la “culture SF” », explica J. Baudou<sup>12</sup>.

El término que designa el género, doble, aparece en 1929<sup>13</sup>, y reúne dos campos bien distintos : ciencia e imaginación... « [La] “science” de la science-fiction est généralement modulée en “images de la science” pour en admettre les développements romanesques extravagants », advierte Irène Langlet<sup>14</sup>. Aunque no significa que el género convoque la « Ciencia », la primera de las dos palabras que lo designan no puede ser un detalle. Quizás remita más bien a una especie de ciencia híbrida, conforme a lo que Pierre Versins llama « conjectures romanesques rationnelles »<sup>15</sup>. I. Langlet explora las relaciones entre las dos vertientes de la designación genérica : « si “conjecture” peut se définir comme “imagination raisonnée”, la science y prend une part, fût-elle minimale dans le nom du genre – souvent

---

<sup>10</sup> R. Brasca, « Si breve, dos veces bueno », art. cit.

<sup>11</sup> J. Baudou, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 2003.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>13</sup> En Estados Unidos, en los años 1910-1920, un tal Hugo Gernsback publica una serie de textos que pertenecen al campo de lo que llama « scientific fiction ». En 1924, anuncia la creación de una revista titulada *Scientifiction*, y acaba por utilizar el término actual en el editorial de una revista publicada en 1929.

<sup>14</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 164.

<sup>15</sup> J. Baudou, *La Science-fiction*, *op. cit.*, p. 6.

quand même plus développée, que ce soit dans les inventions étranges (les *novums*) ou dans les clés explicatives suggérées au lecteur<sup>16</sup>. » Para ella, la estructura ciencia ficción gravita en torno a la pareja intrigar/explicar, o sea : « susciter la conjoncture rationnelle (par l'apparition d'une étrangeté) et canaliser son activité, toujours narrativement<sup>17</sup>. » J. Baudou opina que se trata ante todo de imitar el proceder científico en la construcción de la intriga, de copiar un modo operatorio básico. Cita a Judith Merrill cuando utiliza el concepto creado por Robert Heinlein de *speculative fiction* :

J'utilise le terme de *speculative fiction* pour décrire le mode qui utilise les méthodes scientifiques traditionnelles (observation, hypothèse, expérience) pour examiner un état de réalité postulé, en introduisant un ensemble donné de changements – imaginé ou inventé – au sein d'un *background* de « faits connus » et en créant ainsi un environnement dans lequel les réactions et les perceptions des personnages révéleront quelque chose à propos des inventions, des personnages ou des deux<sup>18</sup>.

En resumen, cuando lo fantástico y lo maravilloso no tienen que justificar la irrupción de lo sobrenatural o de lo extraño en lo real, la ciencia ficción siempre debe convocar una base racional, seudocientífica, para proponer – o fingir que propone – una explicación.

Las principales características que acabamos de señalar no dejan ver muchos puntos de convergencia entre los dos géneros. Sin embargo, microficción y ciencia ficción comparten más que la palabra que las sitúa en el campo de lo imaginario. Primero, por distintos motivos, ambas son difíciles de definir. Los criterios se cuestionan y los consensos pronto enseñan sus límites<sup>19</sup>. Otro punto común es el reconocimiento tardío como género, a pesar de una aparición antigua. Este desfase recuerda que tanto la microficción como la ciencia ficción son dos géneros secundarios, periféricos, hasta marginalizados. A la ciencia ficción « popular » le cuesta obtener su dignidad literaria, y muchas veces queda relegada a la categoría de la paraliteratura. J. Baudou y Gérard Klein coinciden en la idea de que la culpa de este rechazo por la cultura la tendría la unión contranatural, paradójica de ciencia y ficción :

[II] y a dans la S-F quelque chose qui la rend inassimilable, inacceptable et même un peu scandaleuse pour la culture bourgeoise qui toujours nous gouverne [...] : il s'agit des rapports que la science-fiction entretient avec

---

<sup>16</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 164.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>18</sup> J. Baudou, *La Science-fiction*, op. cit., p. 8-9.

<sup>19</sup> J. Baudou cita a Jacques Goimard – « On a proposé bien des définitions de la S-F. Aucune n'est pleinement convaincante » – y a Jacques Van Herp – « La S-F n'existe pas, seules existent les œuvres de S-F ! » (*ibid.*, p. 5).

la science d'une part, avec l'imaginaire de l'autre. Pour ne rien dire de leur mariage « contre-nature »<sup>20</sup>.

En cuanto a la mayoría de las formas breves, siempre vienen definidas « en negativo », *respecto a* la novela. Este status de género « relativo » obviamente afecta a la microficción, que aparece como el formato que acumula más carencias. Sin embargo, la proximidad de dos géneros que tienen algo que demostrar – su autonomía, para la microficción, su literaridad, para la ciencia ficción – no supone ninguna compatibilidad : de momento, nada dice que puedan funcionar juntos. En efecto, en la literatura hispanoamericana, el formato « micro » suele venir asociado con otro género, que a pesar de tener bastantes puntos de contacto con la ciencia ficción, se distingue de ésta : lo fantástico. Explica Shua : « las minificciones tienden en su mayor parte al género fantástico, en parte porque se les exige provocar algún tipo de sorpresa estética, temática o de contenido, ya que el sutil desarrollo de climas o personajes es casi imposible<sup>21</sup> ». Si lo fantástico juega con la sorpresa y obra donde se cuenta la desestabilización de un mundo, le conviene la forma breve – aún más, la forma hiperbreve –, por su velocidad, su carácter inasequible, huidizo, y porque escapa de todo intento de definición categórica.

Al parecer, poco tienen que ver con eso los criterios que garantizan la « calidad » de un texto de ciencia ficción. « S'il y a une chose à laquelle le lecteur de science-fiction est attaché, et peut-être qui fonde intégralement son plaisir de lecture (*sense of wonder*), c'est bien l'impression de découvrir tout un monde imaginaire », escribe I. Langlet, antes de añadir : « sera considéré [...] comme “bon écrivain de science-fiction” un auteur qui réussit à mettre en place “tout un monde”<sup>22</sup>. » *A priori*, la ciencia ficción necesita extenderse. De hecho se despliega mayoritariamente en novelas o ciclos novelescos, y las *nouvelles* que se le dedican vienen publicadas en revistas : las formas breves así se hacen más largas para que los datos se vayan inscribiendo en el imaginario del lector. Si como lo dice I. Langlet, « l'articulation d'un *novum* et de son “explication” est le véritable moteur du texte science-fictionnel<sup>23</sup> », una exigencia del género – y un criterio que lo diferencia de lo fantástico – es la copresencia de lo extraño y de la posibilidad de entenderlo (mediante una explicación racional). Para existir, la ciencia ficción necesita la explicación pseudocientífica, la cual

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>21</sup> La cita Berti (« Las palabras contadas », art. cit., p. 21).

<sup>22</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 197.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.

requiere cierto desarrollo textual. ¿ Por qué ? Se dibujan varios elementos de respuesta. Podría contestar Marcelo Cohen que siendo el realismo la matriz de la ciencia ficción, ésta precisa longitud, de la misma manera que el realismo necesita cierta holgura para conseguir verosimilitud<sup>24</sup>. Por otra parte, si la ciencia ficción, como ficción que pone en práctica los métodos tradicionales científicos, nació a partir del discurso científico, parece difícil de conciliar con el formato « micro ». En realidad, no existe – no puede existir – microtexto científico : el mismo texto científico enseña una estructura fija (con hipótesis, demostración y conclusión) que refleja las etapas del procedimiento científico y exige cierta longitud.

De manera que, a primera vista, la ciencia ficción se inclinaría hacia el formato novela, mientras que la microficción sería propicia a lo fantástico. Si esta tendencia parece natural, tampoco vale como regla. Los prejuicios ya descubren sus límites. Obviamente, la forma hiperbreve « carece » de espacio : quien decide escribir una microficción no puede desarrollar climas o personajes ni elaborar universos enteros, con todas las normas que los rigen. Pero ¿ tal desarrollo es realmente indispensable para la ciencia ficción ? Quizás el autor de miniaturas pueda encontrar medios para *compensar* la extensión limitada ; quizás baste con que disemine aquí y allá algunos toques de irrealidad, como practicando una escritura impresionista, con indicios, palabras que nos llevan al campo de la ciencia ficción. Además, si tomamos en cuenta ese fondo común frecuentemente convocado en las obras de ciencia ficción, una novela nunca construye *ex nihilo* el universo que representa. De la misma manera, la forma hiperbreve tampoco puede dedicar mucho espacio a la explicación pseudocientífica sin la cual no se puede hablar de ciencia ficción. Pero si un esbozo, o una posibilidad de explicación es suficiente, una microficción puede cumplir los requisitos del género. Añadimos que la ciencia ficción tiene dos modos de ser « realista » : o lo explica todo, mediante muchas descripciones que privilegian el formato novela, o plantea el universo como existiendo ya, sin explicarlo nunca. Pensamos en una novela de Cohen, *Impureza*, que no consta de esta fase realista, naturalista de explicación, de aprendizaje : sin aclaración previa, el texto se abre con la mención de los « flaycoches », esos vehículos voladores ya presentes en *Donde yo no estaba*, la novela anterior del autor. La falsa naturalidad, la

---

<sup>24</sup> En « Como si empezáramos de nuevo. Apuntes sobre un realismo inseguro » (*¿ Realmente fantástico ! y otros ensayos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 134), Cohen enfoca « la posibilidad de un realismo abarcador ; o más bien la posibilidad de salir del ciclo de la adaptación realista, de las falsas dicotomías : entre lo dicho y lo sucedido, entre lo realista y lo fantástico. » « La narración insegura ignora ciertas subdivisiones – realismo, fantástico, parodia, metaliteratura, sátira, etc. – en beneficio de la pertenencia a un mundo-texto illimitado », confirma más adelante (*ibid.*, p. 148).

evidencia fingida y la elipsis que funcionan aquí se adaptan perfectamente al formato *nouvelle*, e incluso a las formas más breves.

Así que se puede matizar la exigencia de longitud de la ciencia ficción y, de ahí, la supuesta incompatibilidad de este género con el formato «micro». En la historia de la formación de la microficción hispanoamericana como género, si nos remontamos a su nacimiento, aparecen puntos de contacto con la ciencia ficción. En los estudios que dedican a la microficción, tanto Dolores Koch (en 1981) como Edmundo Valadés (en 1990), Brasca o Guillermo Siles, muy recientemente, consideran a Julio Torri un precursor, un pionero en el género. «A Circe», la miniatura que publicó en 1917, está frecuentemente señalada como el «texto fundacional del género en las letras continentales<sup>25</sup>». Pero nos interesa otro microrrelato. «La conquista de la luna», con sus 258 palabras (título y epígrafe incluidos), narra cómo los habitantes de la Tierra invaden el satélite y se ponen «a imitar las modas y usanzas de los vencidos<sup>26</sup>». Si bien el texto, por su carácter enigmático y satírico, es bastante difícil de clasificar, por lo menos se nota que «incursiona en el terreno de la ciencia ficción<sup>27</sup>». Más adelante, Juan José Arreola, con «En verdad os digo», una miniatura publicada en *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*, seguirá las huellas de su predecesor. Hoy, las microficciones de ciencia ficción de René Avilés Fabila prolongan esta herencia<sup>28</sup>. Pero los mexicanos no tienen la exclusiva: cabe mencionar al argentino Hector Germán Oesterheld, y fuera de Hispanoamérica, al norteamericano Fredric Brown así como al francés Jacques Sternberg.

A veces, la microficción se arriesga en el campo de la ciencia ficción; a veces, la ciencia ficción se adapta a las exigencias de la microficción. Pero ¿se trata realmente de un esfuerzo? Nuestro corpus confirma que existen microficciones de ciencia ficción en la literatura rioplatense. Dos miniaturas de Bertí – un microrrelato, «Una máquina curiosa», incluido en *La vida imposible*, y una «ramonería», la 198, que aparece en *Los pequeños espejos* –, dos microrrelatos de Brasca – «Espíritu aventurero» y «Walt», sacados de la colección *Todo tiempo futuro fue peor* –, y cinco miniaturas de Shua, encontradas en la

---

<sup>25</sup> G. Siles, *El microrrelato hispanoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, p. 44.

<sup>26</sup> J. Torri, «La conquista de la luna», *Códigos urbanos* [en línea], disponible en : <[http://www.codigosurbanos.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=266&Itemid=1&rid=1009&topico=5](http://www.codigosurbanos.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=266&Itemid=1&rid=1009&topico=5)> (consultado el 19.09.2008).

<sup>27</sup> N. Maldonado Escoto, «Julio Torri, en la brevedad está el gusto», *Cuentos y más* [en línea], disponible en : <<http://www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=225>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>28</sup> La miniatura titulada «Wells y Einstein», por ejemplo, consta de 128 palabras.



segunda edición argentina de *Botánica del caos* – « Creación I », « Creación II », « Creación III », « Creación IV », « De noche, sin anteojos »<sup>29</sup> – forman un conjunto de nueve microficciones elegidas por su extensión, su densidad y su(s) tema(s). Tal vez estos textos nos puedan traer elementos para contestar unas preguntas. A pesar de la inclinación « natural » de la ciencia ficción hacia el formato novela, a pesar de la adecuación de la forma hiperbreve a un género fantástico que se resiste a toda clasificación definitiva, ¿ hasta qué punto pueden coincidir ciencia ficción y microficción ? ¿ No será tal convivencia demasiado exigente ? Nos preguntamos si los textos donde coexisten ambos géneros consiguen respetar sus exigencias respectivas, o si tienen que privarse de parte de su identidad genérica para reunir rasgos ciencia ficcionales y microfccionales. A lo mejor, más allá de las apariencias, la adaptación no significa renuncia ni pérdida de identidad, sino mutuo refuerzo...

Si lo hiperbreve trabaja el misterio del contexto inmediato, mientras que la ciencia ficción se esfuerza, a veces durante centenas de páginas, en construir un universo, los dos géneros, a priori, se contradicen. Pero a partir del momento en que aparecen puntos de contacto, ¿ por qué contentarse con la interpretación que atribuye esta coexistencia a la casualidad y no contemplar una verdadera complementariedad ? En los nueve textos de nuestro corpus, coexisten rasgos ciencia ficcionales – más bien temáticos – con rasgos microfccionales – más bien formales. A partir de esta constatación básica, nos preguntaremos cómo los escritores superan la dificultad del contraste entre el formato canónico de la novela de ciencia ficción y la microficción. Intentaremos identificar recursos textuales comunes a las dos escrituras que corresponden a cada género, y terminaremos buscando una eventual correspondencia oculta capaz de explicar que ciencia ficción y microficción logren funcionar juntas.

### **Formato « micro » y temas « CF » : la coexistencia**

---

<sup>29</sup> En el orden : *La vida imposible*, Barcelona, Emecé Editores, 2002, p. 34 ; *Les Petits Miroirs/Los pequeños espejos*, Saint-Nazaire, Meet, 2007, « Les bilingues », p. 136 ; *Todo tiempo futuro fue peor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, p. 95 y p. 127 ; *Botánica del caos*, Buenos Aires, Editorial La página, 2004, « Colección Literatura Fantástica y Ciencia Ficción », p. 45-46 y p. 94.

Para delimitar nuestro corpus, elegimos como principal criterio la coexistencia de las dos tendencias. Por eso la brevedad de los textos salta a la vista, y los temas ciencia ficcionales no tardan en aparecer, desde la primera lectura.

Por brevedad, entendemos extensión reducida y « suficiencia semántica »<sup>30</sup>, ya que se trata de las dos propiedades que convierten un texto mínimo en una microficción. La importancia cuantitativa de los blancos tipográficos que rodean los textos hace evidente su reducción. Aunque el número de palabras fue determinante a la hora de seleccionar las miniaturas, somos conscientes de su arbitrariedad. Conforme con el consenso – discutible – que coloca el límite superior de una microficción a las 300 palabras, los textos no exceden las 216 palabras (contabilizamos las palabras del título). El cuadro siguiente reparte las microficciones según su longitud :

Menos de 15 palabras	« Ramonería » 198
Entre 15 y 29 palabras	« Creación IV »
Entre 30 y 89 palabras	« Creación III » « Creación I » « De noche, sin anteojos »
Entre 90 y 179 palabras	« Creación II » « Walt » « Una máquina curiosa »
Más de 180 palabras	« Espíritu aventurero »

Pero la extensión es realmente un criterio poco operatorio, porque si ya cuesta determinar un límite más allá del cual consideramos que los textos dejan de ser miniaturas, tomar en cuenta el número de palabras se revela insuficiente : todo lo breve no es ficción, ni relato. Lo importante es que se *cuente* algo. Pero decir que hace falta un grado mínimo de narratividad conlleva el riesgo de restringir la cuestión al estudio del microrrelato. Mejor hablar entonces de « suficiencia semántica », como Brasca, y distinguir los microrrelatos de las demás modalidades microfccionales. La única miniatura en singularizarse es la más breve, la « ramonería », que Berti no considera un relato<sup>31</sup>. El texto se reduce a una frase de once palabras, pero el verbo en pretérito indefinido basta para que se *cuente* algo que *ocurrió*. Además, lo jocoso y el estilo lacónico suscitan la sorpresa y la sonrisa del lector : la alusión al parecido entre los trajes espaciales y los trajes que usan los apicultores sirve de base para esta

---

<sup>30</sup> R. Brasca, « Microficción y pacto de lectura », *Brújula*, n° 1, enero-junio de 2004, Cali, Colombia. También disponible en : <<http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/brujula1.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>31</sup> Si las ramonerías como tales no son relatos, nada impide ver allí puntos de partida, gérmenes de relatos por venir.

agudeza a lo Gómez de la Serna. La « ramonería » de Berti corresponde exactamente a la definición negativa que da Brasca de la microficción, cuando afirma que no lo son « todos los fragmentos y composiciones brevísimas que no poseen suficiencia semántica ; aquellos que, teniéndola, no poseen la estructura y tensión propias de lo conciso ; y, entre éstos, los que no avanzan hacia un final “estéticamente satisfactorio”<sup>32</sup>. »

En cuanto a las otras ocho microficciones, son microrrelatos, pequeñas unidades acabadas y autónomas, a las que se puede aplicar el esquema quinario elaborado por Paul Larivaille y levemente modificado por Jean-Michel Adam<sup>33</sup>. « Creación IV » es un caso aparte, por ser muy fuerte la elipsis, pero las cinco etapas de la secuencia narrativa sí están. En « Espíritu aventurero », hasta pueden identificarse algunas de las funciones narrativas de Propp (la salida del héroe, la carencia, la transgresión y el castigo)<sup>34</sup>. Además, la utilización mayoritaria de los tiempos del pasado refuerza el carácter narrativo de estos textos. Así que tanto los ocho microrrelatos como la miniatura parecida a un *bon mot* cumplen las exigencias de la microficción. Pasemos entonces al campo temático, para dar cuenta de la dimensión ciencia ficcional de los nueve textos.

« Certes, une majorité des romans de Science-Fiction situent, dans un futur plus ou moins lointain, les aventures de leurs héros ainsi que les inventions qui en rendent certains aspects possibles. Mais cette situation dans le futur n'est ni suffisante ni nécessaire », aclara Roger Bozzetto<sup>35</sup>. Aunque el marco temporal futuro no es una necesidad en el género, aquí, la ausencia de indicaciones que sitúen precisamente el momento en que ocurren las historias preserva la posibilidad de que sucedan en un futuro más o menos lejano. En la primera frase de « Walt », el adjetivo posesivo basta para anunciar que se trata de otra época, futura según parece, dada la precisión acerca del avance técnico : « Deslumbrado por las posibilidades técnicas de su tiempo, Walt quiso ver cómo sería el mundo pasados cien años. » De manera

---

<sup>32</sup> R. Brasca, « Criterio de selección y concepto de microficción : un derrotero de seis años y cuatro antologías » [en línea], noviembre de 2002, disponible en : <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/Salamanca.html> (consultado el 19.09.2008). En otro artículo, explica Brasca que las últimas palabras de una microficción concretan el « pacto de lectura » mostrando « finalmente las reglas del juego » (« Microficción y pacto de lectura », art. cit.).

<sup>33</sup> Véanse P. Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388, y J.-M. Adam, *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985.

<sup>34</sup> Véase V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

<sup>35</sup> R. Bozzetto, « Écrits sur la Science-Fiction », *Quarante-Deux* [en línea], disponible sur : <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html> (consultado el 19.09.2008).

mucho más explícita, los textos se inscriben en tres temáticas mayores, lugares comunes de la ciencia ficción. El espacio, como categoría puesta en juego en el género, es una primera temática. « Espíritu aventurero », la « ramonería » 198 y « De noche, sin anteojos » cuentan – o sugieren – viajes en el espacio. Los primeros dos claramente aluden a misiones de exploración, cuando el tercero es algo ambiguo, por lo difícil que resulta identificar al narrador protagonista. Si el Yo representa a un ser humano, el texto refiere la expansión de la humanidad a partir del planeta Tierra. En cambio, si el Yo designa a un extraterrestre, cuyo punto de vista orienta a la narración, se trata más bien de un esquema de invasión. Las otras dos miniaturas utilizan el motivo del encuentro con seres extraterrestres. En el texto de Berti, dicho motivo se reduce a la mención de los habitantes de Marte, mientras que Brasca explora la idea de la diferencia, al evocar en « Espíritu aventurero » « los seres gelatinosos y transparentes de los planetas cercanos ».

La segunda categoría de lo real con que juega la ciencia ficción es el tiempo. « [Me] lancé a navegar en el mar del tiempo », declara el narrador protagonista de « Espíritu aventurero » antes de contar su viaje en el pasado. La alteridad discursiva confirma y acentúa la temática ciencia ficcional<sup>36</sup>. « Yo no pensé [este texto] como de ciencia ficción », explica Brasca, pero lo que describe « sí se puede asimilar a una especie de máquina del tiempo », admite<sup>37</sup>. No se sabe nada del medio que el personaje utiliza para viajar, tampoco se desarrolla el motivo de la paradoja temporal. Lo original está en la modificación del curso del tiempo para quien se atrevió a explorarlo. El Yo termina « atrapado en el vértice del remolino : en el puro tiempo », una especie de zona atemporal, donde el tiempo ralentizó hasta dejar de correr. Incluso los tiempos verbales reflejan esta evolución : el pretérito indefinido que abre el texto deja lugar al imperfecto y al pluscuamperfecto, como para marcar la ralentización, y el presente acaba por imponerse, sinónimo de eternidad. En el caso de « Walt », lo más probable es que el texto se inspire en la realidad científica, porque si todavía no es posible hibernar indefinidamente, poniendo el cuerpo en una temperatura muy baja, con una mínima actividad vital, y despertarlo cien años después, ya se utiliza la crioterapia, ya se sabe revivir a bacterias de 100 mil años atrapadas en el hielo antártico... Aquí, Walt experimenta una especie de viaje en el futuro : lo criogenizan y lo hacen « volver » a la vida, un siglo después. A grandes

---

<sup>36</sup> Una vez excluido el uso metafórico de las palabras, se nota que la misma conexión semántica conlleva la extrañeza. En este sentido habla I. Langlet de « altérités discursives » (I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 9).

<sup>37</sup> R. Brasca, entrevista inédita del 10.03.2008.

rasgos, el narrador extradiegético explica las etapas de tan arriesgado proceso, que consiste en encontrar y mantener un equilibrio precario entre vida y muerte. La fuerza del verbo « colapsar » y de la imagen de una vida que « bulle anárquica en su cárcel de huesos » transmite la intensidad del trastorno que sufre el ser humano debatiéndose entre parálisis y pulsión vital. « Nadie vuelve del coma el que era, y la huella es tanto mayor cuanto más se permanece en ese estado. Walt permaneció un siglo. » El texto hubiera podido terminar aquí, dejándonos imaginar las tremendas consecuencias del viaje temporal, pero sigue. Es tan terrible lo que le pasa por la cabeza a Walt que cuando despierta, lo único que quiere es morir de una vez. Así las últimas dos frases revelan cómo el renacimiento desemboca en el deseo de muerte.

« La vocation du voyage dans le temps est de nous prendre au piège de notre rationalité et de pousser les choses tellement loin que le couvercle saute. À cet égard, il représente en quelque sorte la science-fiction dans sa forme la plus pure », escribe J. Goimard<sup>38</sup>. Por su temática, los dos textos de Brasca entran de lleno en el campo de la ciencia ficción. Otro viaje temporal, en cierta medida, permite la « máquina curiosa » del microrrelato de Berti. El aparato modifica el pasado (la representación en las fotos) a partir de lo que ocurrió después (la muerte de las personas retratadas). El motivo de la creación de un objeto tecnológico aparece mediante el campo léxico que le corresponde (« máquina », « científicos », « invención », « artefacto », « aparato »), pero el texto nada dice del funcionamiento de la máquina. Sólo nos enteramos de que funciona « según cómo se emplea », de modo que lo extraordinario permanece misterioso. « Una máquina curiosa », desde su título, plantea la cuestión de la distinción entre fantástico y ciencia ficción. Si el sustantivo « suena » a ciencia ficción, el adjetivo contradice esta primera tendencia : anuncia más bien la extrañeza de algo inexplicable. Como para confirmarlo, aparece entonces la palabra « fantástica ». Sin embargo, ésta no califica la máquina « real », inventada por los científicos suizos, sino el aparato de la película. Realidad y arte constituyen dos niveles entre los cuales se desarrolla el relato, lo que permite al texto vacilar entre fantástico y ciencia ficción. « El texto tiene algo de fantaciencia », admite Berti sin descartar la dimensión fantástica de la miniatura<sup>39</sup>. Aquí nos topamos con la delicada cuestión de la distinción entre fantástico y ciencia ficción. Según Pablo Capanna, « no se puede » dar una definición de ésta :

---

<sup>38</sup> Préface à l'anthologie *Histoires de voyages dans le temps*, composée par J. Goimard, D. Ioakimidis et G. Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1975, p. 30.

<sup>39</sup> E. Berti, entrevista inédita del 06.03.2008.

« Se puede, sí, intentar una definición histórica pero los límites están muy difuminados y actualmente resulta muy difícil establecer una frontera entre lo fantástico y la ciencia ficción<sup>40</sup> ». Si la inquietante extrañeza que se inmiscuye en las grietas de lo real caracteriza lo fantástico, el lector de ciencia ficción, en cambio, acepta las infracciones a la verosimilitud porque se construye otro universo, otra normalidad : « [le] lecteur [...] admet ces infractions en les assimilant à des données *vraisemblables dans un univers différent du sien* », según I. Langlet<sup>41</sup>. R. Bozzetto define la ciencia ficción y lo fantástico como dos géneros específicos, de origen e intención distintos :

La science-fiction reconstruit, à partir de traces, une réalité en apparence fondamentalement autre, mais en réalité analogiquement saisissable, dans le cadre d'une série d'extrapolations. On reste dans le domaine de la raison, la résolution de l'énigme la glorifie. [...] Le fantastique, lui, rend évidente l'impossible reconstitution du sens de l'irrationnelle présence des choses<sup>42</sup>.

Sin embargo, aunque considera operante la tripartición de Caillois entre lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico, R. Bozzetto está convencido de la permeabilidad, de la porosidad de las fronteras que delimitan los campos : « les espaces littéraires ne sont pas enclos dans des frontières intangibles, ni entre eux, ni entre l'ensemble qu'ils définissent et les autres champs de la littérature. Ces frontières évoluent parce que les genres sont vivants<sup>43</sup> ». Y la miniatura de Berti bien parece vagar por la zona híbrida donde se mezclan fantástico y ciencia ficción.

La existencia de otros mundos o de universos paralelos es una tercera temática del género ; cuatro miniaturas de Shua la exploran. En la serie que consta de « Creación I », « Creación II », « Creación III » y « Creación IV », la autora reescribe el Génesis proponiendo una versión ciencia ficcional del relato fundacional<sup>44</sup>. A partir del tema de la

---

<sup>40</sup> P. Capanna, « Qué nos dejó la ciencia ficción », *Clarín (Revista Ñ)* [en línea], 02.02.2008, disponible en : <<http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/02/02/01598619.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>41</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 8.

<sup>42</sup> R. Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1992, p. 65.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>44</sup> Señalamos que la proximidad entre ciencia ficción y teología no sorprende a Gérard Klein : « la Science-Fiction [...] n'a jamais hésité à s'emparer des concepts de la métaphysique : ses bornes ordinaires qu[elle] transgresse joyeusement sont celles du cosmos et le début et la fin des temps ; son ressort dramatique est toujours plus ou moins la théorie, et son ambition première l'explication finale » (preface à l'anthologie *Histoires divines*, composée par J. Goimard, D. Ioakimidis et G. Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1983 [en

creación del mundo, desarrolla el motivo de la diferencia de escalas entre varios universos. La alteridad discursiva que abre « Creación II » significa el paso a otra escala temporal, tan grande que el tiempo se vuelve difícil de cuantificar. Porque suena rara, llama la atención la palabra « eón », que puede designar un período de tiempo indefinido de larga duración, o una unidad de tiempo geológico, equivalente a mil millones de años. Ahora bien, según Brasca, la diferencia de escalas es uno de los motivos favoritos... de la microficción :

La minificción es particularmente apropiada para ficcionalizar esas ideas sobre nuestra situación en el universo que, por recurrentes y compartidas, forman parte del imaginario común de los hombres. Pensar nuestro mundo contenido dentro de otro mundo que nos es inconcebible, o que somos una suerte de cultivo microbiano sembrado y tutelado por seres superiores son dos de ellas que, juntas o separadas, asoman con frecuencia en la narrativa muy breve<sup>45</sup>.

Y no es casualidad, desde luego. Uno de los recursos de la microficción para conseguir la eficacia que le permita llegar al lector, impactarlo, es establecer simetrías, oposiciones entre tamaños disímiles. Esta dualidad « tamaño microscópico-tamaño cósmico » es una de las familias de microficciones que identifica Brasca a partir de ciertos procedimientos recurrentes<sup>46</sup>. Así que desde el punto de vista temático, los dos géneros son capaces de coincidir, y esto permite a las miniaturas explotar los lugares comunes de la ciencia ficción.

La mayoría de los teóricos de la microficción subrayan su carácter transgénico. Si la microficción es capaz de acoger a todos los géneros, ¿ por qué excluiría a la ciencia ficción? « Tiene, esta miniatura instantánea mucho de vistazo con efecto de flash ; a la manera de un lente que distorsiona, sobrevuela el entramado de la historia y las leyendas populares, y suele hilvanarse con el relato fantástico, el policial y la ciencia ficción », escribe Jorge Boccanera acerca del relato hiperbreve<sup>47</sup>. Brasca va más lejos. Para él, nada de predisposición de la

---

ligne], disponible sur : <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lpa3782.html>> (consultado el 19.09.2008)).

<sup>45</sup> R. Brasca, « El microcientista demiurgo », revista *Quimera*, nº 211-212, febrero 2002, Barcelona. También disponible en : <<http://webs.uolsinetis.com.ar/rbrasca/Demiurgo.html#principio>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>46</sup> R. Brasca, « Los mecanismos de la brevedad : constantes y tendencias en el microcuento », *El cuento en red* [en línea], 2000, disponible en : <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_1/pdf/no1\\_brasca.pdf](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_brasca.pdf)> (consultado el 26.05.2008).

<sup>47</sup> J. Boccanera, « La grandeza del relato breve », *Clarín (Revista Ñ)* [en línea], 27.11.2004, disponible en : <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/11/27/u-875695.htm>> (consultado el 19.09.2008).

microficción para el fantástico ni de preferencia de la ciencia ficción por el formato novela. Al contrario, proclama y justifica la total compatibilidad entre microficción y ciencia ficción :

En el microrrelato, entra todo. Eso es lo lindo, la riqueza del microrrelato. Hay microrrelatos de todo tipo, y se mezclan los géneros. Es un mundo tan variado y tan imprevisible, que casi esa imprevisibilidad, esa variedad y ese « alcanzar al lector », [...] ese « efecto » [...], es lo que lo junta todo, lo que le da unidad. Hay muchísimos microrrelatos de ciencia ficción<sup>48</sup>.

Y cita a Fredric Brown, muy hábil a la hora de manejar humor y brevedad : *Solipsist* (la prueba de que existe una divinidad) y *The end* (una miniatura de estructura palindrómica que trabaja con la materialidad del texto) son dos buenos ejemplos. También recuerda Brasca que en la época en que se popularizó la teoría de la relatividad, la revista *El cuento* publicó numerosos microrrelatos construidos en torno a esta temática y a la idea de la posibilidad de viajar en el tiempo<sup>49</sup>.

Estos nueve textos nos enseñan que microficción y ciencia ficción no sólo pueden coincidir sino que coexisten. Pero el carácter muy abierto de la primera no es la única explicación de la convivencia de la brevedad con las temáticas ciencia ficcionales. Hay más. La eficacia singular de las nueve miniaturas nos invita a explorar los procedimientos que microficción y ciencia ficción consiguen poner en común para funcionar juntas.

### **Ciencia ficción y microficción : la complementariedad**

Cada texto se parece a un mecanismo que combina las piezas respectivas de dos géneros hechos cómplices. La microficción, por su estructura, permite a la ciencia ficción funcionar en un espacio textual diminuto : se desquita de una extensión limitada encontrando modos de compensar, de ganar tiempo. Pero se trata de una colaboración, y la ciencia ficción también facilita algunos de sus recursos a la microficción.

Empecemos por considerar las miniaturas como unidades autónomas, a las que la microficción proporciona su densidad, y la ciencia ficción sus recursos didácticos<sup>50</sup>. Cargar los textos de la densidad propia de la microficción permite a los autores reservar el espacio

---

<sup>48</sup> R. Brasca, entrevista inédita del 10.03.2008.

<sup>49</sup> Algunos textos de R. Avilés Fabila, entre otros.

<sup>50</sup> I. Langlet es quien habla de « ressorts didactiques » (*Lecture et poétique de la science-fiction, op. cit.*, p. 38).



necesario para el desarrollo de la ciencia ficción. Casi antes de que aparezca el nudo del relato, el *incipit* de la miniatura, lleno de vivacidad, desencadena esa tensión narrativa que describe Raphaël Baroni, ese efecto poético que estructura el relato<sup>51</sup>. Cada microficción – excepto la « ramonería » – construye un vaivén entre su título y el cuerpo del texto : las palabras titulares se repiten – exacta e inmediatamente en « De noche, sin anteojos », de manera parcial y levemente diferida en « Una máquina curiosa » – o se declinan – el verbo « crear » en « Creación III », el sustantivo « aventura » en « Espíritu aventurero ». La mayoría de las miniaturas empiezan *in medias res*, y la presencia de un artículo definido (en « Creación I », « Walt ») o de un adjetivo demostrativo (en « Creación IV ») entre las primeras palabras concede a los textos cierta profundidad, mediante la referencia a un antetexto ficticio. Las aperturas de « Creación III », « De noche, sin anteojos » y « Espíritu aventurero » proyectan al lector en el corazón de la subjetividad de un Yo. La elección de este narrador protagonista confiere a los relatos la inmediatez del testimonio, y hace facultativa la contextualización, la definición del marco espaciotemporal. Tales procedimientos dotan a las microficciones de una gran vivacidad que se combina con una fuerte estructuración. Conforme a los consejos de Borges en su famoso prólogo a *La invención de Morel*, prima la trama<sup>52</sup>. Para Berti, « una trama bien construida (una trama “lógica”) obedece a una serie de preguntas que se interconectan de modo eficaz. Es la conexión entre las preguntas lo que constituye, justamente, la trama<sup>53</sup> ». En los nueve textos están las tres preguntas clave – los hilos de la trama – que se trata de esclarecer o no. La trama de « Walt » explica el « quién », el « por qué » y el « qué », mientras que la de « Creación IV » deja el « quién » sin aclarar, acercándose al esquema del enigma. En cuanto a la « ramonería », invita al lector a completar su significado contestando la pregunta del « por qué ». Si nos referimos a R. Baroni, estos dos

---

<sup>51</sup> R. Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 18 : « la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la “force” de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. »

<sup>52</sup> Recordemos que Borges aboga por el « riguroso argumento » e insiste : « si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas » (Jorge Luis Borges, « Prólogo » a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza / Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 8).

<sup>53</sup> E. Berti, « Las palabras contadas », art. cit., p. 20.

textos seguirían una estrategia de la curiosidad, cuando el primero se orientaría más bien hacia la creación de suspense<sup>54</sup>.

De hecho, no decirlo todo, sugerir es otra tendencia característica de la escritura microficcional. De ahí las numerosas elipsis y los frecuentes finales abiertos, verdaderas llamadas a la participación del lector. Berti recuerda que a veces, la microficción lleva a tal extremo unos procedimientos como la « omisión deliberada », relacionada con la « teoría del iceberg » de Hemingway, o la « tesis de los dos relatos simultáneos » de Piglia, que « [todo] está [...] “fuera” del texto. O “fuera de campo”, como dicen los directores de cine cuando la acción no es registrada por la cámara<sup>55</sup> ». « [Oí] el lento gorgoteo de los líquidos invisibles », leemos en « Espíritu aventurero ». En lugar de una descripción extensa, las aliteraciones son las que crean un mimetismo capaz de evocar una imagen. En cuanto a la última frase de « Creación IV », deja el sujeto del verbo « crecer » sin explicitar, pero se entiende que remite a un creador principiante, un Dios niño<sup>56</sup>. Destacamos también el papel sugestivo de la puntuación, en « Walt », por ejemplo, donde el punto final abandona al protagonista en el umbral de la muerte. De la misma manera, los giros negativos de la última frase de « Espíritu aventurero », multiplicándose, ponen de manifiesto la ironía de un destino que condena a ese « espíritu aventurero » a una ausencia de acontecimientos : ya no experimentará ninguna aventura (del latín *advenire*, « llegar, suceder »). Tanto el punto final como el blanco tipográfico ilustran y concretan este vacío temporal en que « nada puede ocurrir ».

*Incipit* veloces, tramas primordiales y sugerencias son los elementos propios de la microficción puestos al servicio de la ciencia ficción. Recíprocamente, las miniaturas revelan que ésta facilita técnicas suyas al género microficcional. Como la ciencia ficción se caracteriza por la articulación del « *novum* » con su explicación, maneja varios medios eficaces para entregar su información. En el caso de nuestros textos, desde luego, se trata de esbozos, de gérmenes de explicación, pues el formato « micro » impide extensos desarrollos explicativos. I. Langlet habla de recursos didácticos, entre los cuales destaca la caracterización mediante la comparación : « La comparaison, par exemple, peut typiquement définir le *novum* par illusoire complémentation (alors que le mot à compléter est vide, a

---

<sup>54</sup> R. Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 124 : « la mise en intrigue visant la production de *suspense* tendra à faire réagir l'interprète en l'amenant à se demander : “Que va-t-il arriver ?” [...] À l'inverse, [...] le récit suit une stratégie de la *curiosité* si les questions que l'on peut se pose [...] prennent les formes suivantes : “Que se passe-t-il ?” “Qui est-il ?” “Que fait-il ?” [...] etc. ».

<sup>55</sup> E. Berti, « Las palabras contadas », art. cit., p. 21.

<sup>56</sup> « Maravilloso para su edad [...]. Ya le saldrán mejores cuando *crezca*. » (subrayamos).

*priori*) : l'écriture désigne "par en-dessous", comme on le dirait à la belote<sup>57</sup> ». Brasca utiliza este procedimiento en « Walt » : « se enfriaba el cuerpo [...] y se mantenía así, en delicada latencia, cuanto se quisiera ; era un largo sueño, como un coma prolongado ». La comparación, acentuada por la proximidad fónica entre el adverbio y el término comparativo, prolonga la metáfora. La descripción motivada es otro recurso que permite aportar información. Escribe I. Langlet :

La description [...] rend plus claire encore la convention tacite qui rend nécessaire une *motivation*, c'est-à-dire une logique minimale, pour son apparition [...]. Dans la logique de l'écriture, si un paysage doit être décrit, il faut trouver le moyen d'y faire arriver un personnage : et c'est donc moins le récit qui détermine la description que la description qui détermine le récit<sup>58</sup>.

En « Espíritu aventurero », la mirada del explorador universal que va enumerando las cosas que descubrió, con gran cantidad de verbos de percepción (conocer, ver, oír), justifica el carácter descriptivo de ciertos fragmentos muy reducidos, como la evocación de los « seres gelatinosos y transparentes de los planetas cercanos ». Una tercera manera de explicar el *novum* es practicar la analepsis<sup>59</sup>, según las dos modalidades que distingue I. Langlet. Primer tipo : « [le] "segment didactique" massif, [...] implique une attitude cognitive de déduction : face à l'étrangeté, le texte développe une description explicative qui en expose la loi générale »<sup>60</sup>. Si la microficción no tiene el espacio suficiente para desarrollar una explicación masiva, basta que esboce una descripción del marco en que se manifieste el *novum*. La segunda frase de « Creación II » funciona así, aclarando la mención de ese « universo verdadero » : « El nuestro es sólo un proyecto, la maqueta a escala que el gran arquitecto armó en una semana para presentar a los inversores ». Pero quizás el otro tipo de analepsis corresponda mejor al formato hiperbreve :

[Une] analepse peut revenir sur un moment de l'histoire sans se doubler d'une description [...]. [Un] détail [...] est expliqué au sein d'une vaste étrangeté encore à définir précisément ; l'explication du détail [...] crée les conditions *préalables* d'une élaboration mentale indirecte du *novum* majeur [...], en donnant l'impression inverse de *compléter* ce dernier<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, op. cit., p. 40.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>59</sup> « L'analepse, ou retour en arrière, inscrit dans la progression temporelle du récit l'articulation du *novum* et de son explication », aclara I. Langlet (*ibid.*, p. 44).

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 45.

Sólo que en el caso de las microficciones, no habrá desarrollo textual ulterior de un *novum* que no tiene por qué extenderse a un universo entero. « Sabía que era posible », leemos en « Walt » antes de enterarnos del procedimiento que permite al protagonista conocer el futuro, cumpliendo un deseo realizable. Pero el texto no dice nada más del « tiempo » de Walt, o de las otras innovaciones técnicas. Este déficit informativo se observa también en « Creación IV », la única miniatura en estilo directo. Ahora bien, I. Langlet considera el diálogo otro recurso didáctico :

C'est [...] un moyen élémentaire de motiver l'apport d'informations, pour peu que le récit se débrouille pour mettre en présence un personnage savant et un autre qui l'est moins. [...] [Le] flux d'informations passe d'un personnage à l'autre, sans accrocs, et le lecteur engrange les données en même temps que ce dernier<sup>62</sup>.

La microficción de Shua consta de muy pocos elementos explicativos, cuyo carácter elíptico predomina, pero la naturalidad de la conversación y la fluidez del breve intercambio compensan, invitando al lector a aceptar – ¿ a entender ? – lo que se le cuenta. Destacamos entonces dos tipos de miniaturas : los textos que respetan la exigencia de verosimilitud propia de la ciencia ficción insistiendo en la « posibilidad » de lo que cuentan, como las dos microficciones de Brasca<sup>63</sup>, y los demás textos, que ahorran esta precisión, apostando por una naturalidad de tono capaz de contrapesar la carencia informativa. Se plantea entonces la cuestión del « Yo » ciencia ficcional. Como señala I. Langlet, la familiaridad del personaje narrador con los componentes de su historia deja prever su negligencia a la hora de explicarlos. Pero esta dificultad se convierte en recurso : « l'étrangeté science-fictionnelle [...] est mise en valeur par le décalage entre le point de vue du lecteur et celui du personnage, et son explication trouve dans ce décalage une manière possible de souplesse narrative »<sup>64</sup>. La presencia de un narrador personal en « Espíritu aventurero », « Creación II », « Creación III » y « De noche, sin anteojos », suscitando más extrapolación por parte del lector, permite integrar más *novum*.

Por su formato reducido, la mayor parte de las miniaturas utilizan los recursos didácticos de la ciencia ficción de forma puntual. Tal vez la complementariedad de las dos lecturas que exige la microficción como pieza textual incluida en una colección – una lectura

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>63</sup> Se declina la noción : « las posibilidades técnicas », « era posible » (« Walt »), « el espacio posible para la aventura » (« Espíritu aventurero »).

<sup>64</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction, op. cit.*, p. 68.

« separadora », que aísla cada pieza del contexto, y una lectura « combinatoria », que sitúa cada pieza respecto a las demás – invita a buscar la complicidad entre ciencia ficción y microficción más allá de las fronteras textuales. « Une des principales modalités de la brièveté et de sa relativité pourrait bien être *l'inclusion* », señala Michel Lafon<sup>65</sup>. Esta inclusión o *mise en recueil* conlleva un intertexto *de facto*, en primer grado<sup>66</sup>. Como se puede suponer, parte de los efectos de continuidad entre las piezas de una colección pasan por el paratexto que las reúne<sup>67</sup>. Cada una de las tres colecciones que incluyen las miniaturas tiene un título – elemento paratextual clave si los hay – que orienta la lectura. Tanto *La vida imposible* como *Los pequeños espejos* o *Todo tiempo futuro fue peor* inscriben los textos en la literatura de lo extraño. Los primeros dos remiten más bien al género fantástico, pero el tercero tiene otro alcance<sup>68</sup>. *Todo tiempo futuro fue peor* dice la paradoja de un futuro ya pasado a la vez que sugiere la eventualidad de un marco temporal futuro. Frente a un título tan enigmático, el lector sólo sabe una cosa : en las historias de esta colección, la lógica común va a dejar de funcionar. Los textos de Shua forman parte de *Botánica del caos*. El título de la colección, claramente oximorónico, anuncia él también la paradoja, promete una especie de caos ordenado, clasificado. Pero hay más. Entre las cinco microficciones se desarrolla una serie de cuatro relatos que tienen en común su temática y parte de su título. No cambia la palabra clave – « Creación » – sino la cifra romana asociada. El orden creciente refuerza la dependencia recíproca de las miniaturas e invita a pensarlas como un conjunto : cuatro episodios del Génesis revisitado por la ciencia ficción. En las primeras dos microficciones, la creación del universo corresponde a la realización de un proyecto impulsado por misteriosos inversores. Particularmente llamativa, la continuidad entre estos textos se manifiesta a través

---

<sup>65</sup> M. Lafon, « Pour une poétique de la forme brève », *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, Cahiers du CRICCAL, n° 18, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 14.

<sup>66</sup> « En découle l'instauration d'un précis intertexte, à la fois minimal et obligatoire », escribe también M. Lafon (« Introduction », *Tigre 4, La Nouvelle (I)*, Grenoble, CERHIUS, mai 1988, p. 8).

<sup>67</sup> Y en particular por el peritexto, según la distinción de Genette. « Le paratexte est [...] ce par quoi un texte se fait livre [...] Un élément de paratexte [...] a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour de texte, dans l'espace du même volume [...] ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale » (G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7-11).

<sup>68</sup> De las nueve microficciones que conforman nuestro corpus, « Una máquina curiosa » es la que más tiende a lo fantástico. Precisamente, el título de la colección no anuncia que se respete la exigencia de verosimilitud de la ciencia ficción, sino que pone de manifiesto la anomalía que nace de lo cotidiano, la extrañeza que se insmicuye en lo trivial.

de la recurrencia de varios elementos (el proyecto, la maqueta, la semana de trabajo, los inversores). En « Creación III » – y posiblemente en « Creación IV » –, crear el universo es la prueba de un concurso.

De ahí una pregunta : ¿ pueden estas cuatro microficciones pertenecer al campo de la ciencia ficción como piezas independientes, o necesitan encadenarse, formar parte de un conjunto ? Relacionarlas les aporta una coherencia que parece reforzar su anclaje en la ciencia ficción. Sin embargo, excepto el blanco tipográfico más importante antes de « Creación I », nada separa ni diferencia estas cuatro miniaturas del resto de los textos de la colección de Shua. Es decir que como cualquier microficción de *Botánica del caos*, cada miniatura de la serie puede funcionar a solas. Las cuatro consiguen entonces inscribirse en la ciencia ficción, incluso la microficción más breve, ya que un simple demostrativo basta para suponer la existencia de otro(s) mundo(s)<sup>69</sup>. En cuanto al orden de aparición de las microficciones, suscita interrogaciones. Ahora bien, contemplar otra organización posible ya significa relativizar la interdependencia de los elementos de la serie<sup>70</sup>. Pero lo que nos autoriza a matizar la importancia del papel del paratexto en la dimensión ciencia ficcional de las microficciones es sobre todo la diversidad de las ediciones. De hecho, algunas de estas miniaturas reaparecen en varias colecciones de Shua, a veces bajo otros títulos, o en un orden diferente, a veces incluidas en series cuyo título también cambia<sup>71</sup>... En la edición que

---

<sup>69</sup> Pensamos en « este mundo » en « Creación IV ». Shua utiliza el mismo recurso en « Creación III » (« mi mundo ») y « Creación II » (« Siete millones de eones tardó en construirse el universo verdadero. El nuestro es sólo un proyecto »).

<sup>70</sup> Se podría empezar por la primera miniatura (que cuenta el rechazo del primer proyecto), seguir con las últimas dos (la reflexión del concursante, el comentario probable del jurado), y terminar la serie con la segunda (la insatisfacción de los inversores tras la realización del proyecto que aceptaron).

<sup>71</sup> En la primera edición (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000), la sección « Variaciones » incluye « Creación I » así como el texto que corresponde a « Creación III », titulado « Creación II ». Cuatro años más tarde aparece la edición especial que hizo *Página/12*, para vender a precio muy bajo con el ejemplar del diario del domingo. La preocupación económica explica el orden diferente de los textos, la ausencia de división del libro en secciones o en series. En esta segunda edición (Buenos Aires, Editorial La página, 2004, « Colección Literatura Fantástica y Ciencia Ficción ») encontramos los cuatro « Creación », enlazados por sus títulos respectivos (p. 45-46), y también « De noche, sin anteojos » (p. 94). El mismo año se publica una colección que reúne textos de *Botánica del caos* y textos inéditos : *Temporada de fantasmas* (Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2004). La serie número 4, « Capricho divino », incluye la segunda y la tercera microficción. Los textos están separados, y tienen nuevos títulos : « Creación I : la construcción del universo » (p. 49) y « Creación II : el concurso » (p. 52) (« Creación II » y « Creación III » en nuestro corpus, respectivamente). « De noche, sin anteojos » integra la novena y última serie, « El desorden sobrenatural de las cosas » (p. 116).

utilizamos aquí, los cuatro textos riman, a la vez que siguen siendo unidades textuales distintas. Contestándose, aclarándose mutuamente, desarrollan una especie de sinergia que les permite desquitarse de la reducción del formato « micro », pero conservan cierta independencia. A la hora de valorar la participación de las miniaturas en la ciencia ficción, leerlos como partes de un conjunto y como piezas autónomas parece más necesario que nunca. Quizás la exigencia de explicación pseudocientífica propia del género privilegie la lectura que enlaza los cuatro textos y así genere más espacio textual.

Otro recurso de la microficción para compensar una extensión limitada es la intertextualidad. Aquí no nos referimos al concepto en el sentido restringido que propone Genette<sup>72</sup> sino a la noción mucho más extensa que elabora Michaël Riffaterre en los años 80 : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »<sup>73</sup>. Las miniaturas de Berti, Brasca y Shua no sólo dialogan entre sí – a través de los temas del tiempo, del viaje en el espacio, del contacto con los extraterrestres, etc. –, sino que recuerdan otros textos. Reunir estas nueve microficciones supone cruzar las fronteras del corpus, dar un paso al que nos invita, en cierta medida, la misma ciencia ficción. Destacamos el intertexto bíblico que anuncian los títulos de las cuatro miniaturas « en serie » de Shua. « Durante seis días se encerró para trabajar en la maqueta sin ayuda », leemos en « Creación I ». La mención de estos seis días confirma la referencia implícita al Génesis. Y nace el humor, tanto de lo trivial del diseñador « el gran arquitecto » como de las precisiones sobre las condiciones en que se construye el mundo : el conjunto aparenta cierto realismo en desfase con la dimensión mítica del tema. « Creación II » marca cierta degradación : se desvanece la alusión al episodio bíblico, y el acto creativo no pasa de una mera chapuza<sup>74</sup>. La imagen de la Tierra como prototipo burdo condensa el trabajo de reescritura paródica que genera una versión « económica » y descentrada del Génesis. Puntualmente, « Espíritu aventurero » también convoca el primer libro de la Biblia, refiriéndose al episodio de la destrucción de Sodoma. « Vi a Sodoma hundirse entre nubes de azufre », cuenta el narrador homodiegético. Durante su viaje por el tiempo de la Historia, fue testigo ocular de varios acontecimientos bíblicos e históricos, desde la prehistoria de la época glaciaria hasta la Antigüedad, pasando por el Génesis, desde el incendio de la biblioteca de Alejandría hasta la

---

<sup>72</sup> Véase *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

<sup>73</sup> M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 9.

<sup>74</sup> « El nuestro es sólo [...] la maqueta a escala que el gran arquitecto armó en una semana ».

muerte de Cleopatra. Las alusiones a unos episodios clave de la Historia son otra modalidad de una intertextualidad que va más allá de la presencia de la Biblia en la miniatura de Brasca.

En « Creación I », el motivo del juego (« el ingenioso, bellísimo juguete ») y la imagen de la Tierra como pelota (« pateó la maqueta con tal fuerza que todavía permanece en el espacio, girando sobre sí misma ») pueden atestiguar una relación intertextual con otra microficción, más antigua. Pensamos en un texto de J. Torri – uno más –, « Los dioses jugaban a la pelota » (*Tres libros*, 1964), donde según Brasca se desarrolla la idea de que nuestro universo es parte de otro que supera nuestro entendimiento, « agregándole el elemento casual como fina burla de las pretensiones geocéntricas y homocéntricas sostenidas por la vanidad humana<sup>75</sup>. » Ésta es la microficción de J. Torri :

El sol, rubio y apoplético, y el soberbio y magnífico Júpiter jugaban, por sobre la red de los asteroides, a la pelota, que era pequeñita, verdemar, y zumbaba gloriosamente en los espacios luminosos. ¡ Ah, se me olvidaba: la diminuta pelota que llamáis la Tierra había caído de este lado de los asteroides, y el sol iba a recogerla para proseguir ! Este instante, no más largo que la sonrisa de una diosa, los mortales lo llamaríais varios millares de trillones de siglos. Así sois de ampulosos, vosotros los seres de un momento. Pues bien... ¿ pero a qué continuar si ignoráis las reglas del juego<sup>76</sup> ?

En « Creación I », Shua parece apropiarse de la metáfora para evocar la vanidad de unos seres irrisorios que se « [afanan] inútilmente en [la] superficie » del planeta-pelota, como en un verdadero homenaje al escritor mexicano. Queremos señalar otro eco posible, esta vez entre el microrrelato de Berti, « Una máquina curiosa », y *La invención de Morel* de Bioy. A veces clasificada como novela de ciencia ficción, esta obra forma parte de las « obras de imaginación razonada » según las define Borges<sup>77</sup>. La última frase de la microficción de Berti recuerda raramente la novela : « Resultado de esta máquina curiosa, los muertos pueden congregarse sin perder la juventud mientras los vivos quedan abrazando por la espalda un espacio vacío : el aire que antes ocupaba un ser humano. » Mientras la primera parte de la frase hace pensar en el funcionamiento de la máquina inmortalizadora de Morel, que proyecta eternamente las imágenes grabadas, la segunda evoca el esfuerzo del protagonista de la novela

---

<sup>75</sup> R. Brasca, « El microcientista demiurgo », art. cit.

<sup>76</sup> J. Torri, « Los dioses jugaban a la pelota », citado por R. Brasca en « El microcientista demiurgo » (art. cit.).

<sup>77</sup> J. L. Borges, « Prólogo » a *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 10.



en representar un papel que le permita integrar el mundo de Faustine<sup>78</sup>. Añadimos que « Una máquina curiosa » convoca otra referencia, cinematográfica, que lamentablemente permanece borrosa. Durante una entrevista, Berti nos explica que el microrrelato encuentra su punto de partida en una película cuyo título no recuerda pero que forma parte de la primera época de Kieslowski. El « film polaco » a que alude el texto existe realmente, aunque el invento de la máquina fantástica no aparece, está más bien sugerido.

Al evocar textos (o películas) anteriores, las miniaturas no trabajan en la longitud sino en la profundidad. El lector de microficciones tiene que ser capaz de descifrar las referencias intertextuales que permiten al autor condensar. Convocando una especie de fondo cultural común, el lector participa en la circulación de ciertos códigos, claves, referencias, mitos que garantizan la comprensión de las microficciones. Y lo mismo ocurre con la ciencia ficción. Recordemos la dimensión colectiva de un género en que los textos remiten al stock de referencias de la « cultura CF ». Para I. Langlet,

On touche [...] à une opération de lecture spécifique de la science-fiction (et peut-être de tous les genres paralittéraires) : les connaissances nécessaires à la compréhension du roman ne sont pas toutes à construire, pas à pas, au fil des aventures du personnage, mais elles sont aussi à puiser dans un stock identifié. [...] Bien au-delà des thèmes favoris d'un genre, on observe [...] la mise en commun des imaginaires [...] <sup>79</sup>.

Los textos de ciencia ficción utilizan y hacen variar elementos sacados del fondo común que se fue constituyendo. Aquí, se trata de los temas y motivos que inventariamos, como los viajes espaciotemporales, el encuentro del hombre con extraterrestres, la existencia de universos paralelos, o el invento de un objeto tecnológico. En torno a la noción de variación, precisamente, G. Klein relaciona teología y ciencia ficción :

Or quel domaine offre plus que la théologie un champ vaste et définitif à l'interrogation, à la spéculation et à l'interprétation. Si l'on admet un instant que la théologie a *raison*, qu'elle est une science naturelle un peu particulière qui se donne pour objet un aspect simplement plus élué que d'autres de la réalité, la possibilité apparaît de *variations* fascinantes. Or la Science-Fiction, c'est cela : l'exploration des variations qui ne sont pas interdites par les contraintes imposées par l'état supposé des connaissances et par la nécessité d'une certaine cohérence interne<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> « Muchas veces intercalo con habilidad alguna frase ; parece que Faustine me contesta », leemos en las últimas páginas de la novela (A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, *op. cit.*, p. 127).

<sup>79</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>80</sup> G. Klein, préface à *Histoires divines*, *op. cit.*

Pero también la forma hiperbreve se vale de variaciones... ¿ Será otro punto de contacto entre ciencia ficción y microficción? La variación, posible figura de la intertextualidad *a minima* entre las piezas de una colección, puede representar también los juegos intertextuales *a maxima*, las reescrituras. De hecho, « Variaciones », ya lo señalamos, es el título de la sección de la primera edición de *Botánica del caos* donde aparecen « Creación I » y « Creación III ». Asimismo, la *mise en recueil* de los cuatro « Creación » hace de cada miniatura una variación paródica del relato bíblico de la Creación del universo. Pero volvamos a la intertextualidad, recurso doblemente necesario en el caso de nuestros textos : si su carácter microficcional supone una revancha sobre la reducción, para que ganen espesura y volumen, su dimensión ciencia ficcional necesita la llamada al imaginario común que fue forjando el género.

Todos los procedimientos – intra e intertextuales – que acabamos de señalar ponen de manifiesto la aportación recíproca de los dos géneros. Precisamente, los nueve textos que elegimos estudiar nacen de esta colaboración entre ciencia ficción y microficción. Y si las dos funcionan juntas, compartiendo los mismos procedimientos, es porque se corresponden.

### **Una correspondencia de alcance metaliterario**

Lo que muchas veces se dice de lo fantástico, cuyos temas y motivos encuentran una traducción especialmente relevante en el carácter huidizo de las formas hiperbreves, se puede transferir a la ciencia ficción. En cierta medida, las temáticas propias del género reflejan, reproducen el funcionamiento microficcional. Tal correspondencia llama la atención porque en ella encontramos las huellas de una reflexión sobre la literatura.

Si inventar otros mundos es una característica de la literatura de ciencia ficción, ésta confluye con una de las exigencias de la microficción. Cuando la densidad logra compensar la reducción, el texto es un mundo autónomo, un pequeño universo. « Cada uno representa una cosmogonía diferente, con leyes y mecanismos propios », escribe Augusto Munaro a propósito de los microrrelatos de Brasca<sup>81</sup>. En su blog, Berti cita esas palabras de Shua : « La única limitación del microrrelato es que no permite el desarrollo de personajes. Por lo demás,

---

<sup>81</sup> A. Munaro, « Los mundos imaginarios de Raúl Brasca » [en línea], disponible en : <<http://diarionco.com/blog/index.php/nacionales/2007/12/26/p12197>> (consultado el 19.09.2008).

un cosmos de quince líneas puede contenerlo todo<sup>82</sup>. » La perfección de la escritura es la condición. De la misma manera, nos parece que la preocupación de los autores de ciencia ficción por la explicación del *novum* supone cierto rigor que recuerda la trama implacable y la sintaxis impecable de cualquier microficción.

Luisa Valenzuela, comentando una propuesta de microrrelato que incluye en un artículo sobre la microficción, escribe : « El espacio por lo tanto es acotadísimo aunque, al igual que en el microrrelato, se desdobra en universos de múltiples dimensiones<sup>83</sup> ». En las nueve microficciones, precisamente, la realidad se desdobra, a imagen del mismo texto. Al decir de los microrrelatos de Shua que « revelan universos oníricos, realidades multiformes, mundos secretos que tienen la difícil coherencia del absurdo, la informulable lógica de la imaginación<sup>84</sup> », Brasca los acerca a lo fantástico, pero también sugiere que *otras* reglas rigen estos universos. Sin escándolo, se niegan nuestras leyes constantes, se socavan nuestras categorías. La « máquina curiosa » de Berti juega con las esferas de la vida y de la muerte, mientras el tiempo se vuelve flexible y reversible en las microficciones de Brasca, relativo en las de Shua. En « Creación I », los « siete millones de eones » necesarios para la construcción del « universo verdadero » hacen irrisorios los seis días de la Creación según el Génesis. Pero incluso esta otra realidad enseña diferentes caras. Tomemos el ejemplo de « Espíritu aventurero ». La posibilidad de un tiempo que se puede explorar transgrede las leyes que rigen nuestra realidad. Admitida esta nueva regla, descubrimos que esconde algo más : la posibilidad de un tiempo tan « puro » que deja de transcurrir. Por segunda vez, se trata de ir más allá de las apariencias.

A pesar de su sencillez aparente, las microficciones cultivan una ambigüedad que duplica las posibilidades de la ciencia ficción. Así, el lugar en que se encuentra el protagonista de « De noche, sin anteojos » queda sin aclarar. El giro posesivo « mi raza » tampoco permite decidir de la identidad – terrestre o no – del Yo, y la nostalgia del personaje que mira hacia la Tierra no basta para hablar de vértigo del ser humano frente al cosmos. Desde las primeras palabras, hasta la función de los anteojos parece invertida : pantalla más que instrumento óptico, ocultan en vez de revelar. « Cuando me pongo los anteojos, las lunas fantasma

---

<sup>82</sup> « Shua y lo breve », *Bertigo* [en línea], 28.01.2008, disponible en : <[http://eduardoberti.blogspot.com/2008\\_01\\_01\\_archive.html](http://eduardoberti.blogspot.com/2008_01_01_archive.html)> (consultado el 19.09.2008).

<sup>83</sup> L. Valenzuela, « Intensidad en pocas líneas », *La Nación (Suplemento Cultura)*, 02.02.2008, [en línea], disponible en : <<http://adncultura.lanacion.com.ar/982849>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>84</sup> R. Brasca, « Si breve, dos veces bueno », *La Nación (Suplemento Cultura)*, 19.07.2000 [en línea], disponible en : <[http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=216093](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=216093)> (consultado el 19.09.2008).

desaparecen de mi vista y supongo, con la típica soberbia de mi raza, que desaparecen también de la realidad ». Pero a la vez, son otra forma de ver la realidad, y quizás el único modo de distinguir la Tierra. Tanta ambigüedad genera un texto muy « borroso », a imagen del planeta que amenaza con desaparecer. En « Creación IV », vacila la identidad de las voces que dialogan. El tuteo no es un índice, pero las otras microficciones de la serie parecen confirmar que no se trata de voces humanas sino que pertenecen a seres superiores.

Con estos textos, Berti, Brasca y Shua inventan mundos posibles como indagan las posibilidades narrativas. Las realidades descritas, otras y ambiguas, muchas veces esconden algún secreto. Intuimos que esta serie de correspondencias entre ciencia ficción y microficción dice algo de la literatura, como si se insinuara una reflexión metaliteraria solapada. Situémonos del lado del lector. Queda claro que la misma forma de la microficción estriba en una relación muy fuerte entre la economía verbal y la imaginación, como manera de compensar. Si la ciencia ficción es el campo donde más se solicita la imaginación del lector, la microficción ofrece el formato más propicio para la práctica ciencia ficcional. Según Miguel Gomes, la « negación del acto de narrar » es la principal característica de los microrrelatos de Brasca (y de la microficción en general)<sup>85</sup>. Los silencios, las elipsis, las alusiones son medios para *no* contar. ¿ Qué tiene que ver tal parquedad con la ciencia ficción ? Ésta, al contrario de lo que parece, funciona a través de una escritura lacunaria. Desarrollando el concepto de « paradigme absent » inventado por Marc Angenot<sup>86</sup>, escribe I. Langlet : « le monde fictif n'est jamais décrit, mais offert à la description imaginaire, mentale, *possible* du lecteur, grâce à des effets de sens apportés par les syntagmes : la mise en relation des paradigmes présents et absents, les phrases, le récit<sup>87</sup>. » A partir de ahí, la noción de « xéno-encyclopédie » le permite describir el mecanismo ciencia ficcional :

[La] construction mentale d'univers autres se greffe sur l'encyclopédie ordinaire, et [...] la xéno-encyclopédie reste toujours partielle,

---

<sup>85</sup> M. Gomes, « Contra la “Mengua del afecto” : los microrrelatos de Raúl Brasca », *Revista Aleph* [en línea], disponible en : <[http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id\\_article=109](http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id_article=109)> (consultado el 19.09.2008) : « [El] microrrelato se caracteriza, ante todo, por el protagonismo del silencio en comparación con lo que esperamos del cuento usual – que es el género que le sirve de “marco” contra el cual medimos su efectividad – ; el microrrelato se caracteriza, en otras palabras, por dejar de relatar, por sólo dar a entender con una ascética economía (la “ausencia” de lo contado, por cierto, otorga a la lectura un papel más urgente : los textos mejor logrados suscitan anécdotas en potencia). »

<sup>86</sup> M. Angenot, « Le paradigme absent. Éléments pour une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 78 : « L'irradiation systématique produit le mirage du paradigme absent ».

<sup>87</sup> I. Langlet, *Lecture et poétique de la science-fiction, op. cit.*, p. 25.

éminemment lacunaire [...] la lecture de science-fiction articule en permanence le *novum* et les éléments de son intégration (illusoire) à la xéno-encyclopédie. [...] ce qui se produit effectivement, ce n'est pas l'entrée dans un monde imaginaire, mais son esquisse très parcellaire à partir des données du monde actuel, qui servent de « rampe de lancement » à l'élaboration de l'encyclopédie (imaginaire aussi) de ce monde<sup>88</sup>.

Así que las novelas de ciencia ficción engañan : ningún mundo imaginario, ninguna sociedad futura puede ser completa – como tampoco puede serlo ninguna sociedad « realista ». « Ne devrait-on pas alors parler de mondes où les vérités logiquement nécessaires ne tiennent plus ? », pregunta Eco a propósito de los mundos alternativos de la literatura de ciencia ficción<sup>89</sup>. Contesta que no, estableciendo la distinción entre « construir » y « nombrar » : « Nous pensons, nous, qu'il s'agit d'une singulière illusion narrative. De tels mondes ne sont pas “construits”, ils sont simplement “nommés”<sup>90</sup>. » La sensación de descubrir un universo entero nace del trabajo de la imaginación, pues ésta colma los huecos, llena los vacíos sin que nos enteremos<sup>91</sup>. Las microficciones, donde rige la economía de medios, no dejan de utilizar este mecanismo. Sugieren más que dicen, solicitando la imaginación de un lector que convoca referencias, saberes... « Trabajar con los conocimientos de lector, que sabe más de lo que cree », aconseja Shua a los « escritores de Cuentos Brevísimos »<sup>92</sup>. Si la lectura de un texto de ciencia ficción – incluso de una novela de varias centenas de páginas – supone recurrir a algo que está fuera del texto, se parece a la lectura de una microficción. Al final, leer una microficción de ciencia ficción no significaría más que la

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>89</sup> U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 191.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>91</sup> Y sigue I. Langlet (*ibid.*, p. 200) : « ce que les sémioticiens comme Umberto Eco ont bien montré, c'est l'interaction permanente entre, d'une part, un texte qui sélectionne toujours ses objets et, d'autre part, les savoirs (“encyclopédiques”) du lecteur, mis à contribution pour élaborer mentalement le référent de la fiction. Ce que la science-fiction change à l'activité encyclopédique du lecteur, c'est, si l'on peut dire, qu'elle lui fait “passer la surmultipliée” : en insérant de temps à autre un détail étrange, inexistant dans l'encyclopédie actuelle, neuf – un *novum*, donc – elle déclenche la construction mentale d'un cadre encyclopédique étranger (une xéno-encyclopédie) où ce *novum* va prendre place. Ce cadre imaginaire n'est pas pour autant complètement autre : le “principe d'écart minimal” qui en règle la construction amène le lecteur à ne déclencher son imagination que lorsqu'il ne peut plus faire autrement. [...] cette impression de “monde complet” tient non pas tant à la profusion des détails qu'à leur fonctionnement science-fictionnel. »

<sup>92</sup> A. M. Shua, « Diez consejos para escritores de Cuentos Brevísimos » (« Shua y lo breve », art. cit.).

radicalización de este proceso... ¿ Qué ocurre con la « ramonería » de Berti ? Convoca el imaginario del lector sugiriendo unos elementos que le permiten entender el chiste (a partir de la relación abejas/astronautas) y otros para que capte la dimensión ciencia ficcional del germen de trama (se insinúa el mito de la existencia de vida en Marte). La reticencia del texto evocada por Eco funciona por completo, hasta doblemente, en las nueve miniaturas, de modo que se comprueba esta afirmación : « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »<sup>93</sup>.

La literatura, a través de estos textos, se hace doble llamada a la imaginación. Ambiciosa, aparece además como una literatura del desafío. Por escapar de los encasillamientos, las miniaturas son emblemáticas de los dos géneros en que se inscriben. Ciencia ficción y microficción, ambas difíciles de definir, superan las categorías : su presunta incompatibilidad se convierte en complementariedad, y asistimos a la colaboración de dos géneros « libres » de funcionar juntos. Hasta los textos rebosan de sus límites, gracias a la intertextualidad que practican y por el recurso al stock de referencias « CF » que suponen. Al cruzar las fronteras genéricas y textuales, las miniaturas invitan a una como doble transgresión. Desafían también al mismo lector, solicitando su colaboración, denegándole la cómoda ilusión de dejarse llevar por el texto de una novela de ciencia ficción. Elipsis y ambigüedad, lo hemos visto, son las manifestaciones de esta apuesta de las miniaturas por una lectura activa. Son textos que enseñan a leer. Hasta tal punto que si todo está sugerido o por completar, lo único que sabemos, como señala Brasca a propósito de las miniaturas de Shua, es que estamos leyendo, porque los textos nos solicitan doblemente : « Sin embargo, existe una certeza, el lector, aunque sólo sea durante el acto de lectura : “...usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo” »<sup>94</sup>.

Si la escritura que se practica en estos textos y la lectura que generan son apuestas ambiciosas, no sólo se desprende la visión de una literatura del desafío, sino que también asoma lo que puede considerarse una literatura « del futuro ». Si damos fe a P. Capanna, la ciencia ficción « cumplió su ciclo. Sobrevive como categoría comercial pero ha perdido empuje<sup>95</sup>. » El género se habría agotado, en parte porque la realidad tiende a alcanzar la

---

<sup>93</sup> U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>94</sup> R. Brasca, « Si breve, dos veces bueno », art. cit.

<sup>95</sup> P. Capanna, « Qué nos dejó la ciencia ficción », art. cit.

ficción. Pero si « todo » ha sido imaginado y contado, si no queda nada nuevo por relatar, quizás la microficción pueda garantizar un porvenir a la ciencia ficción. Por su carácter lacunario, las microficciones « existen » realmente por la lectura, es decir en el « futuro » de la escritura. Otra correspondencia entre forma hiperbreve y temática ciencia ficcional, que ilustra, por casualidad, lo que intentamos demostrar.

Una característica de este tipo de textos es que son capaces de circular. Su formato les permite desplazarse de una edición a otra, como las microficciones de Shua, que ya evocamos, o las dos miniaturas de Brasca. Están en la primera colección del escritor, *Las aguas madres*<sup>96</sup>, y reaparecen en las dos ediciones de *Todo tiempo futuro fue peor*. « Walt » también forma parte de una antología que mencionamos<sup>97</sup>. Pero esta circulación cobra otro alcance con Internet, donde se van multiplicando los sitios sobre ciencia ficción y los que se dedican a la microficción, cuyo formato se adapta muy bien a la lectura en pantalla. Ambos objetos se reúnen en *Axxón* o en *Ficticia* (la página web mexicana de la microficción) y hasta se organizan concursos de relatos breves de ciencia ficción<sup>98</sup>... Así, cuatro de las nueve microficciones están en la red. « Espíritu aventurero » aparece en la página de Brasca<sup>99</sup> y en la serie de « Microcuentos » publicados por la revista *Bestiario*<sup>100</sup>. Junto con « Walt », también forma parte de las 23 microficciones de Brasca citadas en un blog<sup>101</sup>. « Una máquina curiosa » viene incluida en la página que *Sololiteratura* dedica a Berti<sup>102</sup>, y si « De noche, sin anteojos », « Creación I », « Creación III », « Creación IV » no aparecen (¿ todavía ?) en

---

<sup>96</sup> *Las aguas madres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

<sup>97</sup> *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, op. cit., p. 288.

<sup>98</sup> Para el Primer Concurso Twitter de relatos breves de ciencia ficción, por ejemplo, hacía falta enviar un relato de ciencia ficción de 140 caracteres como máximo. (*Twitter*, disponible en : <<http://twitter.com/scifitwit>>, consultado el 19.09.2008).

<sup>99</sup> « Microcuentos : de “Las aguas madres” » [en línea], disponible en : <<http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/micaguas.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>100</sup> *Bestiario. Revista de contos* [en línea], disponible en : <[http://www.bestiario.com.br/4\\_arquivos/Microcuentos.html](http://www.bestiario.com.br/4_arquivos/Microcuentos.html)> (consultado el 19.09.2008).

<sup>101</sup> « El prodigioso fabulador que es Raúl Brasca », *Máquina de coser palabras. Microcuentos, cuentos veloces, ficción crítica de la vida cotidiana*, por Juan Yanes [en línea], 22.09.2007, disponible en : <<http://máquinadecoserpalabras.blogspot.com/2007/09/ral-brasca.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>102</sup> « Selección de relatos », *Sololiteratura* [en línea], disponible en : <<http://sololiteratura.com/berti/bertiseleccion.htm>> (consultado el 19.09.2008).

Internet, « Creación II », en cambio, se deja ver en varios sitios, bajo otro título : « La construcción del universo »<sup>103</sup>.

Ahora bien, la circulación de los textos significa más que su difusión en direcciones múltiples. Como es « interactiva » y « posee la liviana concisión de los medios electrónicos », la microficción « es la forma más apropiada para contar la contemporaneidad », deduce Brasca<sup>104</sup> :

Creo que el auge de la microficción se debe a que las cualidades de la microficción son muy acordes a las cualidades del lector de hoy. Hay una especie de afinidad muy grande entre la ironía que generalmente despliega la microficción y la ironía que necesitamos para ver el mundo. [...] Incluso el modo fragmentario de la microficción es afín con lo fragmentario de la percepción de la realidad por el hombre de hoy, que lee un poquito de diario acá, mira un poquito de televisión allá, que hace su totalidad, se arma de fragmentos. Ya no ve el mundo leyendo la Biblia desde el Génesis hasta el Apocalipsis ni tiene un relato totalizador que lo explica todo. Ni siquiera alguna filosofía de la realidad. Lo arma todo de fragmentos, y la microficción es un poco eso<sup>105</sup>.

Las formas hiperbreves tienen las características de la época y corresponden a una visión actual del mundo. Fragmentarismo, escepticismo e ironía, desconfianza y duda hacia los relatos totalizadores son los elementos que la microficción comparte con la contemporaneidad. A modo de ejemplo, el tono irónico de la voz narradora de la « ramonería » puede hacer pensar en el escepticismo que se manifiesta en cuanto a la exploración de la luna. Poniendo « en crisis la verdad novelesca »<sup>106</sup>, la microficción hasta parece convertirse en la única forma de poder contar historias.

---

<sup>103</sup> Aparece en estas dos páginas, consultadas el 19.09.2008 : A. M. Shua, « Hiperbreves (inéditos) », *Monográfico del relato hiperbreve*, disponible en : <<http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002AMShua.htm>> ; « Cuentos y Ficción de Zona Espacial. Cuentos del aire y del espacio, ciencia-ficción y arte de volar... », *Ficticia*, disponible en : <<http://www.ficticia.com/cuentos/amshuaconstruccion.html>>. Se encuentra también en varios blogs, consultados el 19.09.2008, disponibles en : <<http://nisu.blogia.com/2005/032401--strong-font-size-4-la-construccion-del-universo-...-strong-font-.php>>, <[http://elyazul.blogspot.com/2006\\_07\\_01\\_archive.html](http://elyazul.blogspot.com/2006_07_01_archive.html)>.

<sup>104</sup> R. Brasca, « La microficción es una subversión », entrevista con Silvina Frieria para *Página/12*, 23.01.2007 [en línea], disponible en : <<http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/Frieria.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>105</sup> R. Brasca, entrevista inédita del 10.03.2008.

<sup>106</sup> R. Brasca, « La microficción no es sólo literatura de gente apurada », entrevista con Máximo Soto para *Ambito Financiero*, 31.01.2007 [en línea], disponible en : <<http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/Soto.html>> (consultado el 19.09.2008).



Hay un algo magnético entre microficción y ciencia ficción. Funcionan como dos imanes que cuando se enfrentan por una cara, desarrollan la repulsión, y por la cara opuesta, la atracción. Los nueve textos de nuestro corpus muestran que microficción y ciencia ficción son capaces de superar una supuesta incompatibilidad para rimar y convergir. La coexistencia se hace complementariedad, y la complicidad nace de cierta correspondencia secreta. Descubrimos un verdadero juego de reflejos que respeta la integridad de los dos géneros.

Microficción y ciencia ficción encuentran maneras de funcionar juntas : los textos de Berti, Brasca y Shua sugieren mucho, tejen vínculos intertextuales, y llaman a la imaginación. Tales modalidades acaban por ser una apuesta por la potencia de la microficción, y más allá, un desafío a los géneros. Los tres escritores exploran los posibles imaginarios y textuales, y la ciencia ficción, en cierta medida, se hace imagen de la microficción. Recíprocamente, la miniaturización que opera como proceso de escritura recuerda el microscopio que sirve para observar objetos mínimos. En el caso de las microficciones de Shua que hablan del universo, el vaivén entre miniatura y cosmos puede evocar los parecidos entre lo infinitamente pequeño (a escala del átomo) y lo infinitamente grande (a escala del sistema solar, por ejemplo) que ponen de manifiesto las observaciones científicas.

En el marco de la reflexión en acto sobre la literatura favorecida por la reunión de los dos géneros, la ciencia ficción reconquista cierta literaridad. « [La] science-fiction serait le support d'un discours et non une suite de textes. Voilà pourquoi elle échapperait à la littérature ! », exclama R. Bozzetto antes de derribar este prejuicio : « la science-fiction, en tant que genre, n'est pas figée dans un canon stylistique, elle évolue en fonction de paramètres divers comme l'ensemble de la littérature<sup>107</sup>. » Las nueve microficciones de nuestro corpus traen la prueba de esta libertad.

El mutuo refuerzo que construyen ciencia ficción y microficción, las conexiones entre ciencia y microficción, y el potencial que ofrecen las miniaturas para desarrollarse mediante Internet – por su adaptación a la contemporaneidad –, permiten a estos textos enseñarnos algo : la reunión de dos géneros « secundarios », a la vez prometedores y desafiantes, quizás sea lo que más perspectivas abra para el porvenir de la literatura. « [La] ciencia ficción ha entrado en un período de cierta decadencia. Se ha visto superada por el presente », declara

---

<sup>107</sup> R. Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, op. cit., p. 233-234.

Leonardo Moledo<sup>108</sup>. Ahora bien, algunos textos, entre los cuales nuestras nueve miniaturas, demuestran que la ciencia ficción tiene futuro. Si su porvenir está en la microficción, y si ésta tiene futuro en la literatura, ¿ por qué no pensar la microficción de ciencia ficción como la vía para seguir contando historias ? De ser así, hasta coincidiríamos con esta afirmación de L. Moledo : « La ciencia es un relato sobre el universo que se hace el hombre<sup>109</sup> »...

---

<sup>108</sup> L. Moledo, « Las ciencias no tan exactas », entrevista con Facundo García para *Página/12*, 02.06.2008 [en línea], disponible en : <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10234-2008-06-02.html>> (consultado el 19.09.2008).

<sup>109</sup> *Idem.*

## Bibliografía citada y consultada

### CORPUS

- BERTI Eduardo, *La vida imposible*, Barcelona, Emecé Editores, 2002.
- , *Les Petits Miroirs/Los pequeños espejos*, Saint-Nazaire, Meet, 2007, « Les bilingues ».
- BRASCA Raúl, *Las aguas madres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.
- , *Todo tiempo futuro fue peor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.
- SHUA Ana María, *Botánica del caos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- , *Botánica del caos*, Buenos Aires, Editorial La página, 2004, « Colección Literatura Fantástica y Ciencia Ficción ».
- , *Temporada de fantasmas*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2004.

### A PROPÓSITO DE CIENCIA FICCIÓN

- ANGENOT Marc, « Le paradigme absent. Éléments pour une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 74-89.
- BAUDOU Jacques, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 2003.
- BIOY CASARES Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza / Buenos Aires, Emecé, 2001.
- BOZZETTO Roger, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1992.
- , « Écrits sur la Science-Fiction », *Quarante-Deux* [en ligne], disponible sur : <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html> (consulté le 19.09.2008).
- CAPANNA Pablo, « Qué nos dejó la ciencia ficción », *Clarín (Revista Ñ)* [en línea], 02.02.2008, disponible en : <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/02/02/01598619.html> (consultado el 19.09.2008).
- COHEN MARCELO, « Como si empezáramos de nuevo. Apuntes sobre un realismo inseguro », *¡ Realmente fantástico ! y otros ensayos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 129-155.
- , *Impureza*, Bogotá, Editorial Norma, 2007.

KLEIN Gérard, preface à *Histoires divines*, anthologie composée par Jacques Goimard, Demètre Ioakimidis et Gérard Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1983. Disponible sur : <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lpa3782.html>> (consulté le 19.09.2008).

LANGLET Irène, *Lecture et poétique de la science-fiction*, Armand Colin, Paris, 2006.

MOLEDO Leonardo, « Las ciencias no tan exactas », entrevista con Facundo García para *Página/12*, 02.06.2008 [en línea], disponible en : <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10234-2008-06-02.html>> (consultado el 19.09.2008).

SHUA Ana María, « Ciencia Ficción : el Desembarco », *Libros prohibidos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003, p. 55-58.

TORRI Julio, « La conquista de la luna », *Códigos urbanos* [en línea], disponible en : <[http://www.codigosurbanos.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=266&Itemid=1&rid=1009&topico=5](http://www.codigosurbanos.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=266&Itemid=1&rid=1009&topico=5)> (consultado el 19.09.2008).

*Histoires de voyages dans le temps*, anthologie présentée par Jacques Goimard, Demètre Ioakimidis et Gérard Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1975.

## A PROPÓSITO DE MICROFICCIÓN

BERTI Eduardo, « Las palabras contadas », *Página/12 (Radar)*, 15.04.2007, p. 20-21.

BOCCANERA Jorge, « La grandeza del relato breve », *Clarín (Revista Ñ)* [en línea], 27.11.2004, disponible en : <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/11/27/u-875695.htm>> (consultado el 19.09.2008).

BRASCA Raúl, « Los mecanismos de la brevedad : constantes y tendencias en el microcuento », *El cuento en red* [en línea], 2000, disponible en : <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_1/pdf/no1\\_brasca.pdf](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_brasca.pdf)> (consultado el 26.05.2008).

—, « Si breve, dos veces bueno », *La Nación (Suplemento Cultura)*, 19.07.2000 [en línea], disponible en : <[http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=216093](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=216093)> (consultado el 19.09.2008).

—, « El microcuentista demiurgo », revista *Quimera*, nº 211-212, febrero 2002, Barcelona. También disponible en : <<http://webs.uolsinetis.com.ar/rbrasca/Demiurgo.html#principio>> (consultado el 19.09.2008).

- , « Criterio de selección y concepto de minificción : un derrotero de seis años y cuatro antologías » [en línea], noviembre de 2002, disponible en : <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/Salamanca.html> (consultado el 19.09.2008).
- , « Microficción y pacto de lectura », *Brújula*, n° 1, enero-junio de 2004, Cali, Colombia. También disponible en : <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/brujula1.html> (consultado el 19.09.2008).
- , « La microficción es una subversión », entrevista con Silvina Frieria para *Página/12*, 23.01.2007 [en línea], disponible en : <http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/Frieria.html> (consultado el 19.09.2008).
- , « La microficción no es sólo literatura de gente apurada », entrevista con Máximo Soto para *Ambito Financiero*, 31.01.2007 [en línea], disponible en : <http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/Soto.html> (consultado el 19.09.2008).
- GOMES Miguel, « Contra la “Mengua del afecto” : los micronarrativa de Raúl Brasca », *Revista Aleph* [en línea], disponible en : [http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id\\_article=109](http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id_article=109) (consultado el 19.09.2008).
- LAFON Michel, « Introduction », *Tigre 4, La Nouvelle (I)*, Grenoble, CERHIUS, mai 1988, p. 3-13.
- , « Pour une poétique de la forme brève », *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours, Cahiers du CRICCAL*, n° 18, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 13-18.
- MUNARO Augusto, « Los mundos imaginarios de Raúl Brasca » [en línea], disponible en : <http://diarionco.com/blog/index.php/nacionales/2007/12/26/p12197> (consultado el 19.09.2008).
- SILES Guillermo, *El microrrelato hispanoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- VALENZUELA Luisa, « Intensidad en pocas líneas », *La Nación (Suplemento Cultura)*, 02.02.2008, [en línea], disponible en : <http://adncultura.lanacion.com.ar/982849> (consultado el 19.09.2008).
- La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, edición de David Lagmanovich, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2005.
- El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, edición de Laura Pollastri, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2007.

## OTROS TEXTOS DE TEORÍA Y CRÍTICA

ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BORGES Jorge Luis, « Prólogo » a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza / Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 7-10.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

PROPP Vadimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

## ENTREVISTAS INÉDITAS

Entrevista inédita de Eduardo Berti, el 06.03.2008 en Buenos Aires.

Entrevista inédita de Raúl Brasca, el 10.03.2008 en Buenos Aires.

## SITIOS WEB

AXXÓN (Ciencia Ficción en Bits), disponible en : <<http://axxon.com.ar/axxon.htm>> (consultado el 19.09.2008).

BERTIGO (Blog del escritor Eduardo Berti), disponible en : <[http://eduardoberti.blogspot.com/2008\\_01\\_01\\_archive.html](http://eduardoberti.blogspot.com/2008_01_01_archive.html)> (consultado el 19.09.2008).

FICTICIA (Ciudad de cuentos e historias), disponible en : <<http://www.ficticia.com/index.html>>(consultado el 19.09.2008).

LITERATURAS.COM (Monográfico relato hiperbreve), disponible en : <<http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002Sumario.htm>> (consultado el 19.09.2008).

PÁGINA DE RAÚL BRASCA, disponible en : <<http://webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca/index.html>> (consultado el 19.09.2008).

QUARANTE-DEUX (quelques pages sur la science-fiction), disponible sur :  
<<http://www.quarante-deux.org/index.html>> (consultado el 19.09.2008).

SOLOLITERATURA.COM (literatura hispanoamericana), disponible en :  
<<http://www.sololiteratura.com/php/>> (consultado el 19.09.2008).

WIRED, disponible en : <<http://www.wired.com/>> (consultado el 19.09.2008).

## **CORPUS : nueve microficciones de ciencia ficción**

### **Una máquina curiosa**

En un film polaco de hace algunos años, el protagonista oye hablar de una máquina fantástica que, con sólo examinar una fotografía, determina si los individuos allí retratados están hoy vivos o muertos. Como la realidad imita al arte, un matrimonio de científicos suizos ha anunciado la invención de un artefacto de propiedades análogas : una máquina copiadora de fotos que, según cómo se emplea, aparta lo que ya no existe de lo presente. Así, de una foto tomada hace treinta años y en la que se ve un grupo de seis personas, el aparato proporciona dos fotos diferentes: una con quienes aún permanecen vivos, otra con los que están muertos. En ambos casos los ausentes han sido reemplazados por más paisaje de fondo, como si una grúa infalible los hubiese arrancado sin dejar rastros. Resultado de esta máquina curiosa, los muertos pueden congregarse sin perder la juventud mientras los vivos quedan abrazando por la espalda un espacio vacío : el aire que antes ocupaba un ser humano.

BERTI Eduardo, *La vida imposible*,  
Barcelona, Emecé Editores, 2002, p. 34.

### **« ramonería » 198**

Las abejas vieron a los astronautas mucho antes que los marcianos.

BERTI Eduardo, *Les Petits Miroirs/Los pequeños espejos*,  
Saint-Nazaire, Meet, 2007, p. 136.



## **Espíritu aventurero**

*A Miguel Gomes*

Conocí todas las selvas, los desiertos y los hielos de la Tierra. Solo, en el fondo de la caverna más profunda, vi las flores que mueren cuando se las ilumina y oí el lento gorgoteo de los líquidos invisibles, la continua digestión del mundo. Ni los monstruos de las fosas abisales, ni los seres gelatinosos y transparentes de los planetas cercanos me son extraños.

Estaba en la plenitud de mis fuerzas cuando agoté el espacio posible para la aventura. Entonces conocí el aburrimiento, la desesperación de haberlo visto todo. Por eso me lancé a navegar en el mar del tiempo. Vi a Sodoma hundirse entre nubes de azufre y quemarse la biblioteca de Alejandría, vi a un hombre que inauguraba el fuego cuando los glaciares demolían el paisaje. Había notado que, casi insensiblemente, las cosas ocurrían cada vez con mayor lentitud, pero al principio no le di importancia. Primero la barba no me crecía, luego el áspid no terminaba de picar a Cleopatra, después podía seguir el recorrido del relámpago como había seguido en mi casa el crecimiento de un ciruelo.

Ahora estoy atrapado en el vértice del remolino : en el puro tiempo. Es terrible para un espíritu como el mío, este estado en que nada puede ocurrir : ni mi fuga, ni mi muerte.

BRASCA Raúl, *Todo tiempo futuro fue peor*,  
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, p. 95.

## **Walt**

Deslumbrado por las posibilidades técnicas de su tiempo, Walt quiso ver cómo sería el mundo pasados cien años. Sabía que era posible : se enfriaba el cuerpo lentamente hasta el mínimo de actividad vital y se mantenía así, en delicada latencia, cuanto se quisiera; era un largo sueño, como un coma prolongado. No pensó que en la frontera con la muerte la memoria colapsa y la vida entera bulle anárquica en su cárcel de huesos. Nadie vuelve del coma el que era, y la huella es tanto mayor cuanto más se permanece en ese estado. Walt permaneció un siglo. Su primer signo de vida cuando volvió fueron dos gruesas lágrimas, luego un gemido, después un llanto. Finalmente balbuceó : déjenme morir.

BRASCA Raúl, *Todo tiempo futuro fue peor*,  
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, p. 127.

## **Creación I**

El gran arquitecto despidió a su equipo. Durante seis días se encerró para trabajar en la maqueta sin ayuda. Pero el ingenioso, bellísimo juguete, no persuadió a los inversores. Furioso, el gran arquitecto pateó la maqueta con tal fuerza que todavía permanece en el espacio, girando sobre sí misma, mientras nos afanamos inútilmente sobre su superficie, modelos perfectos de un proyecto inviable.

## **Creación II**

Siete millones de eones tardó en construirse el universo verdadero. El nuestro es sólo un proyecto, la maqueta a escala que el gran arquitecto armó en una semana para presentar a los inversores.

Estuve allí.

El universo terminado es muchísimo más grande, por supuesto, y más prolijo. En lugar de esta representación torpe, hay una infinita perfección en el detalle.

Y sin embargo, como siempre, los inversores se sienten engañados. Como siempre, realizar el proyecto llevó más tiempo, más esfuerzo, más inversión de lo que se había calculado. Como siempre, recuerdan con nostalgia esa torpe gracia indefinible de la maqueta que usaron para engañarlos.

No deberíamos quejarnos.

## **Creación III**

No puedo entender por qué sigue dudando el jurado. Se me acusa de producir en demasía, como si la cantidad y variedad atentara contra la calidad de las especies que pueblan mi mundo. Seres efímeros, lo admito, pero capaces de reproducirse en lugar de permanecer monótonamente vivos para toda la eternidad, como los que han creado, torpemente, otros concursantes menos ingeniosos.

## **Creación IV**

- Este mundo es maravilloso.
- Estás diciendo pavadas.
- Maravilloso para su edad, no seas exigente. Ya le saldrán mejores cuando crezca.

SHUA Ana María, *Botánica del caos*, Buenos Aires, Editorial La Página, 2004, p. 45-46.

## **De noche, sin anteojos**

De noche, sin anteojos, veo varias lunas. Esto sucede en particular cuando el satélite está en cuarto creciente o menguante. Cuando me pongo los anteojos, las lunas fantasma desaparecen de mi vista y supongo, con la típica soberbia de mi raza, que desaparecen también de la realidad, doy por supuesto, incluso, que nunca han existido. Después miro hacia el planeta Tierra, siempre borroso, siempre en duda. A veces me pongo los anteojos sólo para no llorar.

SHUA Ana María, *Botánica del caos*, Buenos Aires, Editorial La Página, 2004, p. 94.