

## **Las formas breves desde la perspectiva autorial de Raúl Brasca, Carlos Amézaga, Jacques Fuentealba y Ana García Bergua**

**PRÓLOGO DE ELENA GENEAU**  
*UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE*  
*ÉTUDES ROMANES – CRIIA / GRELPP*  
*elena\_geneau@yahoo.fr*

### **Prólogo**

---

1. Escribir desde los parámetros de las formas breves de la literatura suele exigir la maestría del trazo y la valentía del escritor. Maestría para estructurar la forma –adaptarse a ella, amoldarse a sus requisitos– y la valentía de deestructurarla para resistirse a las exigencias de esos mismos criterios y darle la forma y el estilo personal que el demiurgo literario concibe para sí mismo. En definitiva, lo que Ana García Bergua denomina en su texto «tratar de escribir desde una incomodidad perpetua, desde una sabia ignorancia». El ejercicio de reflexión de eminentes escritores sobre sus distintas experiencias de escritura de estas formas posibilita la percepción de la brevedad desde la perspectiva autorial para comprender mejor los retos del arte de escribir formas breves. En ese marco los cuatro autores que aceptaron este desafío, Raúl Brasca, Carlos Amézaga, Jacques Fuentealba y Ana García Bergua, intentarán precisar por qué estas formas han captado su atención y en qué medida sus trabajos se inscriben en una continuidad literaria. Aunque siempre poco (re)conocidas –en el ambiente literario del mundo grecolatino en particular y desde la Edad Antigua, figuran muchas veces en segundo plano, lo cual explica que también se ignore la importante diversidad de las mismas<sup>1</sup>– las formas breves de la literatura,

1 Alain Montandon hace un listado de algunas denominaciones clásicas y menos clásicas que dan cuenta de la evolución y la diversidad de las formas breves: « l'adage, l'aperçu, l'aphorisme, l'apophtegme, l'essai, l'axiome, l'énigme, l'emblème, l'épigramme, l'épigraphe, l'esquisse, l'exergue, l'historiette, l'impromptu, l'instantané, l'oracle, la bribe, la charade, la citation, la dédicace, la devinette, la définition, la devise, la gnomé, la maxime, la pensée, la parabole, la remarque, la sentence, la xénie, le bon mot, le cas, le concetto, le conseil, les crialleries, le dicton, le fragment, le madrigal, le monodistique, le proverbe, le slogan, la pointe, le Witz, etc., etc. » (Montandon, 2013)

con origen indiscutido en la oralidad<sup>2</sup>, siguen siendo el mejor medio para expresar, en prosa, lo indecible, lo que se deja en suspenso, lo abstracto, lo inasible, los «globos verdes<sup>3</sup>» (Cortázar b, cité par Prego, 1985 ; 123). No únicamente porque se han difundido y desarrollado en todo el mundo, sino porque su perennidad se debe a su sorprendente adaptabilidad que, conforme a la cultura y al soporte físico, les otorga la capacidad de evolucionar, actualizarse e incluso asimilarse, siendo un ejemplo típico el haiku japonés. De hecho, esta consideración se extiende más allá del dominio literario: «ocurre lo mismo en el campo de la información y la comunicación, con la multiplicación de los flashes de noticias, la invención de los cables de twitter, el intercambio de mensajes SMS y otros mensajes MMS, a menudo considerados más rápidos y prácticos que los medios de comunicación tradicionales.» (Meynard et Vernadakis, 2019) Sin dudas gracias a este amoldamiento y practicidad las formas breves posibilitan al autor la búsqueda de la llave que le permita al relato abrir la puerta «para ir a jugar<sup>4</sup>», como lo expresa Julio Cortázar en su breve «Historia»: «Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta (Cortázar a, 2018).

2. En este «cronopio», que funciona como una alegoría del proceso de escritura, el texto breve necesita una llave para salir a la calle. Esa llave, que el autor no siempre encuentra por mucho que la busque en su imaginación, a veces está en posesión del lector, quien participa de la obra creativa de manera activa<sup>5</sup>, entrando en el juego/creación en el preciso momento en

2 Por ejemplo: «La ficción breve, en cuanto a ella, tiene su origen en la tradición oral del mito, el cuento, la fábula; y a su turno, directa o indirectamente, da origen a las formas largas: la epopeya —compuesta por breves secuencias dispuestas en «cánticos» (odas) «cosidos entre ellos» en rapsodias— y la novela, que proviene de la epopeya.» [Todas las traducciones son de la autora] (Meynard et Vernadakis, 2019)

3 En alusión a los cronopios. Julio Cortázar explicó: «Yo estaba una noche en el teatro des Champs Elysées, [...] de golpe vi (aunque esto de ver no sé si hay que tomarlo en un sentido directamente sensorial o fue una visión de otro tipo, la visión que podés tener cuando cerrás los ojos o cuando evocás alguna cosa y la ves con la memoria) en el aire de la sala del teatro, vi flotar unos objetos cuyo color era verde, como si fueran globitos, globos verdes que se desplazaban en torno mío. Pero, insisto, eso no era una cosa tangible, no era que yo los estuviera “viendo” tal cual. Aunque de alguna manera sí los estaba viendo. Y junto con la aparición de esos objetos verdes, que parecían inflados como globitos o como sapos o algo así, vino la noción de que esos eran los cronopios. La palabra vino simultáneamente con la visión.» (Cortázar b, cité par Prego, 1985 ; 123).

4 Letra de la canción infantil: «Arroz con leche».

5 Jorge Luis Borges, en su poema «Lectores», subraya el alcance de los efectos de la lectura a través de la figura del Quijote: «La crónica puntual que sus empeños/ narra y sus tra-

que el cronopio/texto sale a la calle. Como en una rayuela, los jugadores intervienen por turnos y la partida se abre en el cuadro uno<sup>6</sup> y se cierra nada menos que en el cielo, el infinito, en función del bagaje enciclopédico de los jugadores. La o las llaves de la escritura y de las lecturas son parte inherente del ir y venir perpetuo del proceso creativo de las formas breves en particular, una oscilación permanente entre escritor/lector, interior/exterior, casa/cielo. El lector integra de esta forma la lista de los rasgos pragmáticos indisociables de las formas breves que David Roas enumera: «Necesario impacto sobre el lector» (Roas, 2010; 25) y «Exigencia de un lector activo» (Roas, 2010; 25). Deviene entonces parte integrante de las superestructuras, mantiene a su turno esa «maquinita de movimiento perpetuo que se pone en acción con cada lectura» (Shua, 2012). Tanto es así que Carlos Amézaga llega a reconocer aquí que gracias a los comentarios de los lectores decidió seguir escribiendo: «Entonces, hubo dos cosas sucesivas que indicaron que lo que hacía no estaba tan mal, que al menos le gustaba a alguien. Allí empecé a considerarme escritor.» Y Raúl Brasca admite: «Eso también me atrae: que la lectura esté tan cerca de la escritura, que haya que completar la microficción y esta sea mejor cuando mejor es su lector.» Si el lector no tuviera la llave de la puerta, proporcionará al menos la mirada externa que atribuirá al texto el final de la historia y a la vez un principio, el suyo. Se trata pues de una historia con y sin principio ni fin, porque este uróboro llamado «breve» se nutre lógicamente de y en sí mismo. Debido a las limitaciones de un estilo elíptico y conciso, el texto se convierte en modelo último y en inicio simultáneamente, a raíz del juego escritura/lectura. En virtud de ello, Ana María Shua sostiene que:

El escritor de minificciones, como todos, tiene sus ilusiones. Cree que hay un detalle del universo que lo explica y lo contiene: con su red y su lazo sale a la caza de ese ínfimo detalle esquivo. El universo, sin embargo, no tiene explicación ni tiene límites. De ese fracaso nace la minificación. (Shua, 2012)

3. La forma breve se inicia cuando el escritor fracasa en su intento de explicar y contener el universo en unas pocas líneas. Sin embargo, de ese final frustrado de la escritura surge el intento de explicación y contención por parte del lector. Allí donde el texto termina para el escritor empieza para el lector. A través de la lectura, el texto renace constantemente, ya que los lectores «crean» nuevos textos. En consecuencia habrá tantos textos

gicómicos desplantes/ fue soñada por él, no por Cervantes,/y no es más que una crónica de sueños.» (Borges, 2012 ; 201)

- 6 En este juego, el cuadrado donde cae la piedra o tejo se denomina «casa».

como como interpretaciones, ya que el universo mismo es una interpretación. De allí que el análisis del nacimiento de las formas breves, de su estructuración y deestructuración inicial sea capital. La percepción de la génesis de esa «ilusión» se llevará a cabo gracias a la observación del proceso previo de escritura. Los autores que aceptaron someterse a este ejercicio de reflexión sobre «ese ínfimo detalle esquivo», de tomar distancia de ese «detalle del universo que lo explica y lo contiene», se vieron confrontados paralelamente a una lectura introspectiva y a una exploración de la intimidad del proceso de escritura. Tanto Raúl Brasca (Argentina), como Carlos Amézaga (Perú) o Jacques Fuentealba (Francia), develan en cada rúbrica la preparación, las consignas, las guías y, sobre todo, la experiencia personal y profesional de cada uno dentro de lo que son las formas breves de la literatura. Ana García Bergua (México), por su parte, prefirió un acercamiento más íntimo incluso, dejando que el pensamiento fluya por los meandros de la reflexión propia. En su texto se pregunta cuál sería la especificidad de la novela corta desde el punto de vista de la creación propiamente dicha y analiza si es posible la escritura deliberada de la novela corta, los caminos por los que la autora la emprendería y los escollos y divergencias que la llevan a encontrarse con los géneros, a partir de un breve recuento de su propia obra.

4. Los cuatro autores ofrecen un panorama internacional de la escritura de las distintas formas breves, demostrando, a pequeña escala, no solo la diversidad, sino también la eficacia de la implantación de las mismas en uno u otro continente, en una u otra lengua, en una u otra forma de materialización que cimiente la construcción de los textos. En efecto, estos autores frecuentan espacios formales tan variados como los de la hiperbrevedad, la micronovela, el microrrelato, la minificción, la flashficción, las fábulas o la novela corta. Una pluralidad de denominaciones surgidas de las distintas prácticas que explicaría, en parte, la indefinición y las múltiples versiones del «dinosaurio<sup>7</sup>» –metonimia paradójica de brevedad en el mundo hispanofónico– dentro del abanico de definiciones y de calificativos de la crítica, que no logra dilucidar el «misterio» de cuán largo es lo breve<sup>8</sup>.

7 En referencia al microrrelato icónico del guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí.» Un texto que, según Caroline Lepage, «mediante un curioso proceso de proporcionalidad inversa habrá dado materia a una glosa interpretativa infinita...» (Lepage, 2014; 10).

8 «La taxonomía de estas formas breves (varias de las cuales pueden haberse constituido históricamente como género) es una tarea difícil porque la brevedad puede adoptar formas diversas, heterogéneas y numerosas.» [Todas las traducciones son de la autora]

5. Los ejes no exhaustivos en torno a los cuales giran las reflexiones se basan en la experiencia profesional de estos cuatro escritores. Revelan sus inclinaciones literarias y sus herramientas de trabajo; analizan los mecanismos de la creación literaria y se embarcan en un estudio en profundidad de las formas breves y sus engranajes, dando también premisas y valiosos consejos a los escritores principiantes.
6. Avocarse al «oficio» de las formas breves puede ser el resultado de un trabajo exclusivo como el de Raúl Brasca, considerado como uno de los grandes especialistas de las formas cortas en castellano, tanto en América Latina y los Estados Unidos como en Europa, o un trabajo al que se vuelve esporádicamente y a consciencia; por eso, cuando la creación del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, Ricardo Piglia declara: «Yo mismo he seguido escribiendo cuentos, porque sin duda alguna hace parte esencial de un oficio que no puede verse tan solo como un capricho de juventud» (Piglia, 2014). Aun cuando la novela «ha dominado el panorama literario» (Piglia, 2014), y esto es innegable, algunos escritores han perpetuado la tradición de seguir escribiendo bajo los parámetros de condensación que estas formas exigen. Max Aub, Jorge Luis Borges, René Char, Augusto Monterroso, Ana María Shua, Violeta Rojo, Javier Perucho... y tantísimos otros reconocidos autores que las practican o practicaron asiduamente, mantienen abierta la brecha en la que se van arraigando los nuevos escritores. Por otra parte, las publicaciones, gracias a internet, son tan variadas como numerosas. En tiempos interseculares, la materia se moldea de manera virtual y va adquiriendo tintes internacionales que la transportan, la renuevan y la enaltecen.
7. Las siguientes reflexiones de estos cuatro autores son un soporte epistémico que parte del cruce entre el saber y la práctica, tienen muy poco de epifanía y mucho de conocimiento. Así como las formas breves, al exigir elipsis y concisión, son propicias a la porosidad, la intermedialidad, la inventiva, lo son también a la libertad de creación, de allí la importancia de este, aunque somero, acercamiento a las rutinas empíricas del universo autorial de las formas breves.

Elena Geneau

(Montandon, 2013).

## Prologue

---

1. Écrire sous les contraintes des formes courtes de la littérature exige souvent à la fois la maîtrise du tracé et le courage de l'écrivain. La maîtrise pour structurer la forme – s'y adapter, se soumettre aux conditions requises – ; le courage de la déstructurer et de résister aux exigences de ces mêmes critères, en lui donnant la forme et le style personnel que le démiurge littéraire conçoit pour lui-même. En définitive, ce qu'Ana García Bergua évoque quand elle parle d'« essayer d'écrire à partir d'un inconfort perpétuel, d'une sage ignorance ». La réflexion d'éminents écrivains sur leurs expériences d'écriture de ces formes laisse percevoir la brièveté depuis la perspective auctoriale afin de mieux cerner les enjeux derrière l'art d'écrire des formes brèves. Les quatre auteurs, Raúl Brasca, Carlos Amézaga, Jacques Fuentealba et Ana García Bergua, ayant accepté de relever ce défi, tenteront de cerner pourquoi ces formes ont retenu leur attention et dans quelle mesure leur travail s'inscrit dans une continuité littéraire. Bien que peu (re)connues – dans le milieu des lettres du monde gréco-latin, en particulier, elles apparaissent souvent en arrière-plan, et ce depuis l'Antiquité ; raison supplémentaire pour expliquer que leur importante diversité<sup>9</sup> reste ignorée –, les formes courtes, dont l'origine est à situer dans l'oralité<sup>10</sup>, n'ont pas cessé d'être le meilleur moyen au moment d'exprimer en prose l'indicible, ce qui demeure en suspens, l'abstrait, l'insaisissable, les « bulles vertes<sup>11</sup> » (Cortázar b, cité par Prego, 1985 ; 123). Non seulement parce

9 Alain Montandon donne une liste de quelques dénominations classiques et moins classiques qui témoignent de l'évolution et de la diversité des formes brèves : « l'adage, l'aperçu, l'aphorisme, l'apophtegme, l'essai, l'axiome, l'énigme, l'emblème, l'épigramme, l'épigraphe, l'esquisse, l'exergue, l'historiette, l'impromptu, l'instantané, l'oracle, la bribe, la charade, la citation, la dédicace, la devinette, la définition, la devise, la *gnomé*, la maxime, la pensée, la parabole, la remarque, la sentence, la xénie, le bon mot, le cas, le *conchetto*, le conseil, les criailleries, le dicton, le fragment, le madrigal, le monodistique, le proverbe, le slogan, la pointe, le *Witz*, etc., etc. » (Montandon, 2013)

10 À titre d'exemple : « Pour ce qui est de la fiction brève, celle-ci trouve ses origines dans la tradition orale du mythe, du conte, de la fable et est, directement ou indirectement, à l'origine des formes longues : de l'épopée, qui se constitue de séquences brèves mises en « chants » (odes) « cousues ensemble » par des rhapsodes, et du roman – qui descend de l'épopée. » (Meynard et Vernadakis, 2019)

11 Concernant les « cronopios ». Julio Cortázar a expliqué : « Yo estaba una noche en el teatro des Champs Elysées, [...] de golpe vi (aunque esto de ver no sé si hay que tomarlo en un sentido directamente sensorial o fue una visión de otro tipo, la visión que podés tener cuando cerrás los ojos o cuando evocás alguna cosa y la ves con la memoria) en el aire de

qu'elles se sont développées dans le monde entier, mais aussi parce que leur pérennité s'explique par leur surprenante adaptabilité, qui, selon la culture et le support physique, leur donne la capacité d'évoluer, de se moderniser et même de s'assimiler – on pense ici à l'exemple du *haïku* japonais. D'ailleurs, cela s'étend bien au-delà du domaine littéraire : « il en va de même dans le domaine de l'information et de la communication, avec la multiplication des flashes d'information, l'invention des fils twitter, les échanges de SMS et autres MMS, souvent jugés plus rapides et pratiques que les moyens traditionnels de communication » (Meynard et Vernadakis, 2019). Sans doute cette adaptation et cette maniabilité des formes brèves autorisent-elles l'auteur à rechercher la clé qui ouvrira la porte au récit pour aller « jouer<sup>12</sup> » dehors, pour reprendre Julio Cortázar dans sa brève « Historia » : « Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta » (Cortázar a, 2018).

2. Dans ce « cronopio », qui fonctionne comme une allégorie du processus d'écriture, le texte court a besoin d'une clé pour sortir dans la rue ; une clé que l'auteur cherche généralement en vain dans son imagination alors qu'elle se trouve, parfois, en possession du lecteur, participant actif<sup>13</sup> du travail d'élaboration de l'œuvre, entrant dans le jeu/création au moment précis où le *cronopio*/texte sort, lui, dans la rue. Comme pour la marelle, les joueurs interviennent à tour de rôle et le jeu s'ouvre sur la première case<sup>14</sup> et se referme sur rien de moins que le ciel, l'infini, en fonction du bagage encyclopédique des joueurs. La ou les clés de l'écriture et de la lecture sont partie intégrante du va-et-vient perpétuel du processus de création des formes brèves en particulier, une oscillation permanente entre écrivain/lecteur, intérieur/extérieur, maison/ciel. Le lecteur intègre ainsi la liste des caracté-

la sala del teatro, vi flotar unos objetos cuyo color era verde, como si fueran globitos, globos verdes que se desplazaban en torno mío. Pero, insisto, eso no era una cosa tangible, no era que yo los estuviera “viendo” tal cual. Aunque de alguna manera sí los estaba viendo. Y junto con la aparición de esos objetos verdes, que parecían inflados como globitos o como sapos o algo así, vino la noción de que esos eran los cronopios. La palabra vino simultáneamente con la visión.» (Cortázar b, cité par Prego, 1985 ; 123)

12 Paroles de la comptine : « Riz à la crème ».

13 Dans son poème « Lectores » Jorge Luis Borges souligne la portée des effets de la lecture, à travers la figure du Quichotte : «La crónica puntual que sus empeños/ narra y sus tragicómicos desplantes/ fue soñada por él, no por Cervantes,/ y no es más que una crónica de sueños.» (Borges, 2012; 201)

14 En espagnol, dans ce jeu, la case où tombe le palet s'appelle « maison ».

ristiques pragmatiques indissociables des formes courtes énumérées par David Roas : « Necesario impacto sobre el lector » (Roas, 2010 ; 25) et « Exigencia de un lector activo » (Roas, 2010 ; 25). De là, il pénètre les superstructures et entretient à son tour cette « maquinita de movimiento perpetuo que se pone en acción con cada lectura » (Shua, 2012). Carlos Amézaga reconnaît ici avoir pris la décision de continuer à écrire après avoir lu les réactions de ses lecteurs : « Entonces, hubo dos cosas sucesivas que indicaron que lo que hacía no estaba tan mal, que al menos le gustaba a alguien. Allí empecé a considerarme escritor ». Pour sa part, Raúl Brasca a expliqué : « Eso también me atrae: que la lectura esté tan cerca de la escritura, que haya que completar la microficción y esta sea mejor cuando mejor es su lector. » Si le lecteur ne possède pas la clé de la porte, il livrera, au minimum, le regard extérieur nécessaire pour qu'existe la fin de l'histoire, et, en même temps, son commencement à lui. Une histoire avec et sans début ni fin à la fois dès lors que le soi-disant ouroboros qu'est le texte bref se nourrit logiquement de lui-même et en lui-même. Les contraintes d'un style elliptique et concis ont pour conséquence que le texte devient modèle ultime et origine simultanément par le biais du jeu de l'écriture et de la lecture. Sur ce point, Ana María Shua affirme :

El escritor de minificciones, como todos, tiene sus ilusiones. Cree que hay un detalle del universo que lo explica y lo contiene: con su red y su lazo sale a la caza de ese ínfimo detalle esquivo. El universo, sin embargo, no tiene explicación ni tiene límites. De ese fracaso nace la minificación. (Shua, 2012)

3. La forme courte commence lorsque l'écrivain échoue dans sa tentative d'expliquer et de contenir l'univers en quelques lignes à peine. Cependant, de cette fin frustrée de l'écriture naît la tentative du lecteur de l'expliquer et de l'englober à son tour. Là où le texte se termine pour l'écrivain, il commence pour le lecteur. *Via* la lecture, le texte renaît perpétuellement, les lecteurs « créant » de nouveaux textes. Par conséquent, il y aura autant de textes que d'interprétations ; l'univers lui-même se résume à une interprétation. Raison pour laquelle l'analyse de la naissance des formes brèves, de leur structuration et déstructuration initiales est d'une importance capitale. La perception de la genèse de cette « illusion » se fera grâce à l'observation du processus d'écriture préalable. Les auteurs ayant accepté de se soumettre à cet exercice de réflexion sur « ce petit détail insaisissable », à prendre de la distance par rapport à ce « détail de l'univers qui l'explique et le contient », ont parallèlement été obligés de faire une lecture introspective, une exploration dans l'intimité du processus d'écriture. Tous, Raúl



Brasca (Argentine), Carlos Amézaga (Pérou) et Jacques Fuen-tealba (France), évoquent et détaillent, dans chaque rubrique, la prépara-tion, les consignes, les modes d'emploi et, surtout, leur expérience person-nelle et professionnelle dans le domaine des formes brèves de la littérature. Ana García Bergua (Mexique) a, elle, préféré une approche encore plus intime. Dans son texte, elle s'interroge sur la spécificité du roman court du point de vue de la création elle-même, et essaie de voir s'il est possible d'écrire, délibérément, un roman court ; le cas échéant, elle s'interroge sur les chemins qu'emprunterait l'autrice, quels écueils elle rencontrerait quelles et divergences la conduirait à rencontrer les différents genres, tout cela, à partir d'un bref compte rendu de son œuvre.

4. Les auteurs offrent un panorama international de l'écriture des diffé-rentes formes courtes, démontrant, à petite échelle, non seulement la diver-sité, mais aussi l'incidence de leur implantation sur tel ou tel continent, dans telle ou telle langue, dans telle ou telle forme de matérialisation qui sous-tend la structuration et la construction des textes. Il se trouve qu'ils fréquentent des espaces formels aussi variés que ceux de l'hyperbrièveté, du microroman, du microconte, de la microfiction, du flash-fiction, des fables ou du roman court. Une pluralité de dénominations issues des différentes pratiques qui expliqueraient, en partie, l'indéfinition et les multiples ver-sions du « dinosaure<sup>15</sup> » – métonymie paradoxale de la brièveté dans le monde hispanophone –, parmi la palette des définitions et des qualificatifs hérités de la critique, encore incapable d'élucider le « mystère » de la lon-gueur de la brièveté<sup>16</sup>.
5. Les auteurs dévoilent leurs préférences littéraires et parlent de leurs outils de travail ; ils analysent ainsi les mécanismes de la création littéraire, dispensant aussi de précieux conseils aux écrivains débutants.
6. Se consacrer à l'« artisanat » des formes courtes peut être le résultat d'un travail exclusif, comme dans le cas de Raúl Brasca, considéré comme l'un des grands spécialistes des formes courtes en espagnol, aussi bien en Amérique latine qu'en Europe. Or, l'écrivain peut aussi s'en éloigner et

15 En rapport au microrécit emblématique du Guatémaltèque Augusto Monterroso: « Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí. » Un texte qui, selon Caroline Le-page, « par un curieux processus de proportionnalité inversée, aura donné la matière d'une glose interprétative infinie... » (Lepage, 2014; 9)

16 « La taxinomie de ces formes brèves (dont un certain nombre a pu historiquement se constituer comme genre) est une tâche difficile tant la brièveté peut prendre des formes diverses, hétérogènes et nombreuses. » (Montandon, 2013)

revenir sporadiquement et consciemment vers elles ; lors de la création du Prix Gabriel García Márquez de la nouvelle hispano-américaine, Ricardo Piglia a ainsi déclaré : « Yo mismo he seguido escribiendo cuentos, porque sin duda alguna hace parte esencial de un oficio que no puede verse tan solo como un capricho de juventud » (Piglia, 2014). Même si le roman « ha dominado el panorama literario » (Piglia, 2014), incontestablement, certains écrivains ont perpétué la tradition consistant à écrire depuis les paramètres de condensation que ces formes exigent. Max Aub, Jorge Luis Borges, René Char, Augusto Monterroso, Ana María Shua, Violeta Rojo, Javier Perucho..., et tant d'autres auteurs de renom, qui les pratiquent ou les ont pratiquées assidûment, entretiennent la béance d'une brèche dans laquelle les nouveaux écrivains s'engouffrent. D'autre part, grâce à Internet, les publications sont aussi variées que nombreuses. Sans compter que durant cette période interséculaire, la matière littéraire se trouve façonnée virtuellement et acquiert des teintes internationales qui la transportent, la renouvellent et l'ennoblissent.

7. La réflexion de ces quatre auteurs bâtit un support épistémique dont le point de départ est à situer au carrefour entre savoir et pratique ; elles relèvent très peu de l'épiphanie et beaucoup de la connaissance. Tout comme les formes courtes sont propices à la porosité, eu égard à leur exigence d'ellipse et de concision, à l'intermédialité, à l'inventivité, elles sont également propices à la liberté de création ; d'où l'importance de cette approche – succincte – des routines empiriques de l'univers auctorial des formes brèves.

Elena Geneau

## **Bibliographie**

---

BORGES Jorge Luis, «El otro, el mismo» [1964], in *Poesía completa*, Kindle store, 2012.

CORTÁZAR Julio, *Cuentos completos 1: (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 2018. [Libro electrónico]

\_\_\_\_\_, in PREGO Omar, *La Fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik, 1985.

LEPAGE Caroline (de.), *Le Livre d'Or de Monsieur Dinosaur* / *El libro de Oro de don Dinosaurio*, 2014 [En ligne : <https://fr.calameo.com/read/0026177994dff822e4216>]. Consulté le 5 septembre 2020.

MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel, « Formes brèves – Introduction : Formes brèves. Au croisement des pratiques et des savoirs - Presses universitaires de Rennes », 2019. [En ligne : <https://books.openedition.org/pur/140163?lang=fr>]. Consulté le 29 août 2020.

MONTANDON Alain, « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa*, 14 | 2013, mis en ligne le 06 mars 2016. [En ligne : <https://journals.openedition.org/framespa/2481>]. Consulté le 29 août 2020.

PIGLIA Ricardo, «Premio Hispanoamericano de cuento Gabriel García Márquez», 2014. [En ligne : <http://www.premiohispanoamericanodecuentogm.gov.co/noticias/Ricardo-Piglia-exalta-la-creaci%C3%B3n-del-Premio-Hispanoamericano-de-Cuento-Gabriel-Garc%C3%ADa-M%C3%A1rquez>]. Consulté le 9 juillet 2020.

ROAS David, «Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato», *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010.

SHUA Ana María, «La brevedad, técnica y misterio», *Revista Dossier*, 2012. [En ligne : <https://www.revistadossier.cl/la-brevedad-tecnica-y-misterio/>]. Consulté le 12 juillet 2020.

## **1. Raúl Brasca (Argentina, 1948)**

---

1. Raúl Brasca es narrador, antólogo, crítico y ensayista, publicó varios libros de sus formas breves. Entre 1996 y 2017 compiló doce antologías de piezas brevísimas, algunas en colaboración, que se publicaron en Argentina, España y México. Fue ponente y conferencista en congresos internacionales, dictó clases magistrales, talleres y seminarios en universidades europeas y americanas y es jurado habitual en certámenes literarios internacionales. Su obra ficcional y ensayística fue publicada en antologías, revistas y suplementos literarios de Argentina, Alemania, Brasil, Colombia, España, Honduras, Inglaterra, Italia, México, Perú, Portugal, Serbia, Suiza, USA y Venezuela. Desde 2009, organiza y conduce la «Jornada Ferial de Microficción» en la Feria del Libro de Buenos Aires. Recibió, entre otros, los premios del Fondo Nacional de las Artes y de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. La Universidad de Carabobo (Venezuela) le confirió la Orden de Alejo Zuloaga como personalidad de la cultura y, como microficcionalista, fue premiado dos veces por la recordada revista mexicana *El Cuento*. En 2017, un jurado internacional le otorgó el «Premio Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola» con que la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y el Seminario de Cultura Mexicana reconocen a las personalidades más destacadas de esta especialidad.

### *Algunas publicaciones:*

- 1994: *Las aguas madres* (Sudamericana, Buenos Aires). Libro de cuentos.  
2004: *Todo tiempo futuro fue peor* (Thule Ediciones, Barcelona). Microficciones.  
2005: *Últimos juegos* (Páginas de Espuma, Madrid). Libro de cuentos.  
2012: *Las gemas del falsario* (Cuadernos de Vigía, Granada). Microficciones.  
2017: *Minificciones. Antología personal* (Ficticia, México)  
2018: *Microficción: cuando el silencio toma la palabra* (Micrópolis, Lima). Reflexiones sobre el tema, aparecidas originalmente en prólogos, artículos, ensayos y notas periodísticas.

### 1.1 FORMAS BREVES: INICIOS DE LA ESCRITURA

2. Comencé a escribirlas sin saberlo. Allá por la década del '80, en un intervalo en la corrección de un cuento largo, escribí mi primera microficción.

ción, «Salmónidos». El éxito que tuvo entre los escritores amigos me convenció de que ese era mi modo natural de expresión así que escribí otras. Poco después gané el «Certamen de cuento brevísimo» (así se llamaba entonces) de la mítica revista mexicana *El Cuento* y desde entonces me volví adicto a estas piezas mínimas. Leí todo lo que pude, las busqué en cuanto libro supuse que podía hallarlas. En 1996 publiqué la primera de mis doce antologías del género. En 2000 mi primer ensayo. El resto sucedió con una fluidez asombrosa que no ha tenido altibajos hasta hoy.

3. De la microficción me atrae su sutileza, expresada como levedad en la forma y concentración de significado. Me atrae que esa levedad parezca inocente, que aunque se cuente la historia del universo en diez líneas no aparezca comprimida; es más, que el lector sienta que esa extensión es la adecuada. Terminada la lectura, la microficción se expandirá en su mente y la historia del universo resultará tan vasta y compleja como su enciclopedia lo permita. Hay microficciones que contienen toda una teoría filosófica. Cuando Macedonio Fernández escribe: «Morimos, se dice. No, es que el mundo dura poco», está ficcionalizando el idealismo de Berkeley. El lector puede advertirlo o disfrutar solo el evidente ingenio del texto. Eso también me atrae: que la lectura esté tan cerca de la escritura, que haya que completar la microficción y esta sea mejor cuando mejor es su lector. Y también me atrae que a pesar de que se cuente una enormidad como el universo o se signifique una teoría filosófica compleja, el texto fluya con holgura, que su música sea serena y su respiración pausada y natural.

#### 1.2 A LA MANERA DE HORACIO QUIROGA, EL DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA

4. Tengo un decálogo, publicado en el número 25, primavera de 2012, de la revista electrónica *El cuento en red*. Lo incluí también en el libro de ensayos *Microficción: Cuando el silencio toma la palabra* que presenté el 22 de junio en el «X Congreso Internacional de Minificción», en San Gallen, Suiza. En beneficio de la claridad, antes del decálogo, conviene que precise, someramente, mi concepto de microficción. Obviamente es una composición breve en prosa. Pero no cualquiera. Las palabras, cuidadosamente elegidas por el autor, deben formar un tejido firme pero abierto, que ocluya silencio. Tampoco se trata de cualquier silencio, va mucho más allá de la elipsis, es un silencio activo, un silencio que significa y que, entre otras, suele asumir la forma de la ironía. En sus mejores ejemplos, podría decirse que las palabras son la estructura portante y el diseño audible de la micro-

ficción, mientras que el silencio que late entre ellas, es apuesta de sentido, dinamismo, pura energía que la lectura libera.

*Decálogo del buen microficcionista*

- No te ajustes a definición alguna, la microficción no ha sido aún domesticada, pero lee mucho y bueno para vislumbrar de qué se trata.
- Dispones sólo de dos materiales: las palabras y el silencio, y debes lograr que ambos sean igualmente significativos.
- Esfuérzate por escribir con la menor cantidad de palabras y la mayor cantidad de silencio, pero asegúrate de que tu microficción contiene las claves imprescindibles para ser comprendida. Si has logrado eso, detente: considera al lector tan inteligente como tú.
- Cuida la calidad de tus palabras, la arquitectura y la música de tu microficción. Mucho más que la novela y el cuento, y casi tanto como el poema, la microficción alcanza su potencia por medio de la forma.
- Cuida la calidad de tu silencio, si es elemental y falto de sustancia, tu microficción será una pieza menor que decepcionará a los buenos lectores.
- Si has cumplido con los puntos anteriores, despreocúpate del final pero preocúpate por la última línea. El final es el sentido y lo produce el lector, pero la última línea debe habilitarlo para que lo haga.
- Si tu microficción contiene una historia, cuídate del resumen. Ninguna buena microficción es el esquema de una historia, ni siquiera lo esencial de ella. Un detalle objetivamente trivial pero cargado de significado por el autor, dice más y mejor que la prolija enumeración de los hechos.
- Si tu microficción es humorística, cuídate de la simpleza del chiste. El silencio del chiste es elemental: se agota en permitir el equívoco y tiene como única finalidad esconder un sentido de efecto risible. El silencio de la microficción humorística no tiene por qué ser menos sustancioso y complejo que el de las que no lo son.
- Confía en tu impulso creador. Todas las microficciones hijas de un mismo impulso creador, por heterogéneas que parezcan, pertenecerán a una misma familia. No dejes que te las impugnen, porque en la variedad está su riqueza.
- Desconfía de los sabihondos que escriben decálogos. En general, los decálogos sirven solamente para publicitar la poética de quienes los escribieron.

### 1.3 INFLUENCIAS LITERARIAS

5. No siempre se es consciente de las influencias y, además, a lo largo de varias décadas, las influencias cambian. A mis diecisiete años quería escribir como Cortázar, y Borges me parecía un aburrido erudito. A los 50, Cortázar me parecía un escritor para adolescentes y Borges el dueño de una escritura deslumbrante y de una ironía y un humor tan sutiles como irresistibles: realmente muy divertido. Cierta vez, andaría por los 20, estaba por cruzar las vías del tren leyendo *El túnel* de Sábato y si una mano oportuna no me hubiese tomado por atrás para detenerme, ahora no lo estaría contando. Leí toda la obra de Sábato con devoción. Sin embargo, hoy releo a Cortázar y a Borges, no a Sábato. Pero seguramente los tres me influyeron. Por razones puramente afectivas, querría que mi escritura provocara la fascinación que a mí me produjo *Cuatro años en las Orcadas del Sur*, de un marino argentino de apellido Moneta, que relata cuatro campañas antárticas, en la época en la que los hombres eran dejados en las islas en la primavera, cuando el hielo lo permitía, y permanecían aislados allí todo un año. Lo debo de haber leído cuando rondaba los doce años. Fue el primero de decenas de libros de aventuras, literalmente devorados, que culminó con el descubrimiento de Stevenson, que es como decir con el descubrimiento de la literatura. Stevenson me atrapaba con la historia y me seducía con su escritura; me interesaba y me proporcionaba un placer que desconocía. Creo que las influencias, las que reconozco y las que han quedado en mí sin que yo lo sepa, son muy numerosas. Algunas: Buzzati, Rulfo, Arreola, Montaigne, Chéjov, Kipling, Browne, Nabokov, Pàvic y un largo etcétera. La lista es deliberadamente desordenada y heterogénea: como las influencias.

### 1.4 TRES TEXTOS BREVES

6. Me gusta «El sueño de Chuang Tzu», porque su silencio mantiene una ambigüedad indecible y es un prodigio de concisión y belleza. Lo elijo también porque es un recorte o una paráfrasis (según las versiones) de pertenencia tan indiscutible al género, que obliga a los críticos legistas que impugnan estas formas de composición a desentenderse de su origen. La versión que ofrecen Borges y Bioy Casares en sus *Cuentos breves y extraordinarios* es:

«El sueño de Chuang Tzu»

Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Herbert Allen Giles (1889), *Chuang Tzu*, ed. Santiago Rueda, 1967, p. 20.

7. Nótese que Chuang Tzu y la mariposa son intercambiables sin que se altere la ambigüedad.
8. Otra micro que me gusta es:

«Francisco de Aldana»  
No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo.  
Juan José Arreola, *Palíndroma*, México, J. Mortiz, 1971, p. 69.
9. Esta micro carece de los elementos de la narración, es solo una frase que interpela, exige reconocimiento. Sin embargo, hay una historia, aunque esté totalmente silenciada: la fragorosa noche de sexo entre quien habla y la mujer a la que se dirige. El título refuerza esta interpretación.
10. La tercera elegida, la tomé de la revista *El Cuento*:

«Después de todo, nada»  
Este cuento no fue escrito. Jules dio marcha atrás a su máquina del tiempo. Y llegó al Paraíso terrenal.  
Jules disputó con Adán por la manzana y lo mató.  
Jules era estéril.  
Alejandro Rodríguez Hanzik, *El Cuento n° 40*, 1970, p. 176.
11. Es obvio que se cuenta una historia, pero el interés del autor (y del lector) no está centrado en la historia misma sino en el procedimiento lógico que permite la negación del propio texto. El final de la historia es «lo mató», pero no es el final del texto ni el de la microficción y, si lo fuera, no sería satisfactorio en absoluto. La última línea (Jules era estéril) funciona solo como clave para la interpretación. A partir de ella el lector lee lo silenciado: si Jules era estéril, no procreó con Eva, por lo que forzosamente la humanidad no existe, con lo que el texto no pudo haber sido escrito porque no había nadie que lo escribiera. La frase «Este cuento no fue escrito» es a la vez principio y final de la microficción. Es principio durante la lectura, porque funciona como tesis a demostrar. Es final después de la relectura irónica, porque entonces, funciona como conclusión.
12. Las tres piezas elegidas, muestran de diferentes modos la autonomía de la microficción respecto de otras formas brevísimas y del cuento.



13. La primera, incluida en el cuerpo textual del que fue extraída, tiene un sentido filosófico asociado a «la transformación de las cosas». Aislada y titulada, pierde ese sentido original y es la bella microficción que transcribí. Ejemplifica muy bien el uso de la apocrifidad en la composición de estas piezas.
14. La segunda, muestra que «la historia», exigida con tanto fervor por algunos teóricos, puede estar totalmente fuera del texto; es decir, pertenecer al silencio de la microficción.
15. En la tercera, el esquema narrativo es apenas el soporte de un argumento silenciado y, lo que interesa, no es lo que se narra sino la conclusión a la que se arriba. La independencia de esta microficción respecto del cuento, está evidenciada por el hecho de que no se le pueden aplicar ninguna de sus teorías.
16. Las tres tienen en común un silencio cuya constatación y eventual revelación permite al lector producir sentido.

#### 1.5 UN RELATO PERSONAL: MECANISMOS Y ETAPAS DE SU ESCRITURA

17. Ya que mencioné «Salmónidos», mi primera microficción, me ocuparé de ella. Sobre todo porque recuerdo muy bien el momento de su escritura. Yo llevaba dos horas corrigiendo «El hedonista», un cuento largo que está en mi libro *Las aguas madres*. Corregir exige concentración, no solamente hay que descubrir qué no funciona en el cuento y por qué, sino que además hay que encontrar cómo resolverlo. Estaba cansado y decidí hacer un intervalo. Me estiré sobre el diván que tenía al lado de la mesa de trabajo y sin que yo lo convocara surgió en mi cabeza uno de los tantos documentales que reiteraban en la TV que los salmones siempre vuelven a desovar al mismo lugar donde nacieron. Inmediatamente me puse a divagar sobre las tonterías que se dicen y se repiten hasta el hartazgo sin que sus repetidores reparen en que son falsas o, al menos, no del todo verdaderas. Inventarié algunas y, de golpe, me deslumbró la imagen de un hervidero de reflejos plateados: eran todos los salmones de la Tierra luchando por desovar simultáneamente en el mismo paraje del mismo río, como si un ciego mandato les impidiera hacerlo un poco corriente arriba o corriente abajo de ese lugar. Salté del diván a la mesa de trabajo y escribí:

«Salmónidos»

Es universalmente reconocido que los salmones concurren a desovar al lugar donde nacieron. Para ello recorren enormes distancias en el mar y luego remontan el río hasta la naciente. Allí depositan sus huevos, en el mismo sitio donde sus padres depositaron los suyos; y también sus abuelos. Me gusta pensar que hay un único lugar en el mundo, bajo las aguas de un río que no conozco, hacia donde concurren todos los salmones de la Tierra en la época de la procreación. Allí Dios depositó el huevo del primer salmón.

*Las aguas madres*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994, p. 85.

18. La única duda que tuve fue si debía poner «remontan el río» o «remontan los ríos», lo primero es un llamado de atención, frena decididamente la lectura; lo segundo mantiene la fluidez, pero es inconsistente con lo que se narra. No fue difícil elegir. El microrrelato me pareció el prólogo que conducía a la visión exasperada que yo había tenido y quería compartir con el lector. Sin embargo, la imagen debía producirla él, el texto simplemente tenía que habilitarlo para eso. En rigor, el verdadero silencio de esta microficción, ahora lo sé, radica en su ironía; es decir, en la muda exigencia a quien la lee de que, con una media sonrisa cómplice, rechace el muy improbable sentido literal para adoptar otro más acorde con las posibilidades reales de los salmones y los ríos. La ironía, esa forma de dar a entender lo contrario de lo que se dice, es la forma más corriente que asume el silencio en la microficción.

#### 1.6 LOS DESAFÍOS DEL GÉNERO: JUEGOS ESTÉTICOS, HIBRIDACIÓN, PARADOJAS, MECANISMOS

19. Las mayores virtudes de la microficción son también sus debilidades. Como consiste en una composición brevísima perfecta donde todo es austeridad, su diseño y el mecanismo de su eficacia, están tan expuestos que son fácilmente copiables. Esto ha hecho que por cada microrrelato exitoso hayan aparecido mil remedos que no le agregan nada y que, generalmente, son malos o, por lo menos, no alcanzan su excelencia.
20. La paradoja conviene al género brevísimo al punto de que se han señalado los «finales paradójicos» como una de sus características. El riesgo es que la sobreabundancia de «finales paradójicos» haga que el lector los espere, con lo que pierden buena parte de su eficacia.
21. Los juegos estéticos suelen ser interesantes. Los idiomas permiten bellas arquitecturas verbales, casi siempre intraducibles. Hay microficciones que son principalmente eso, aunque tengan un esquema narrativo subalterno. El silencio en estos textos deriva muchas veces de subrepticias

ambigüedades constitutivas de la lengua en que están escritos. Otras veces, los juegos consisten en repeticiones vocálicas, sustracciones o reemplazos de letras que van, casi siempre, asociados al humor. Hay pocos ejemplos de los primeros, en cambio los segundos han proliferado mucho aunque no se registren mayores aciertos.

22. No creo que la microficción sea un híbrido. Ya he expresado mi convicción de que se trata de una forma autónoma con características propias que la hacen reconocible. Otra cosa es que pueda y acostumbre travestirse y parecer un microensayo, un instructivo, una crítica literaria, un aviso clasificado, etc. Pero no es simbiosis, es simplemente la apariencia que elige la ironía para mostrarse mejor.
23. El desafío mayor de la microficción es no agotarse en el efecto y prolongarse en la mente del lector, incluso dejarlo pensando después que produjo sentido o alternativas de sentido.

#### 1.7 CONSEJOS A UN ESCRITOR DE FORMAS BREVES PRINCIPIANTE

24. Le diría que primero hay que aprender a escribir y luego aprender a escribir formas breves. La microficción no es el punto de partida sino el punto de llegada. Su precisión implica un manejo virtuoso de las palabras y su exigencia formal es comparable con la del poema. Si no se han desarrollado las capacidades necesarias, las ideas más brillantes se verán malogradas cuando se trasladen al papel.

## **2. Carlos Amézaga (Perú, 1958)**

---

1. Carlos Germán Amézaga es un diplomático y escritor peruano. Estudió letras y derecho en la Universidad Católica de Lima y Relaciones Internacionales en las Academias Diplomáticas del Perú y de Viena, así como en la Webster University de Viena. Cursó un posgrado en Gestión Cultural y Comunicaciones, en FLACSO, Buenos Aires. Durante su carrera profesional, ha servido o vivido en Bruselas, Viena, Belgrado, Praga, Buenos Aires y París. Como funcionario del área cultural de la Cancillería peruana, integró y coordinó las comisiones organizadoras de la presencia del Perú como invitado de honor en distintas ferias del libro desde 2004 (Bogotá, Guadalajara, Santiago, LIBER-Barcelona, Santo Domingo, Montevideo). En Buenos Aires, fue coordinador y director del «Mes Cultural del Perú en Buenos Aires», PerúBA, cada mes de julio desde 2009 a 2013. En el año 2003, ganó el primer premio del concurso «Cuento de las 2000 palabras» de la revista

*Caretas* de Lima con «Ventanas Opuestas». Desde febrero de 2012 fue columnista de la «Bitácora de *El Hablador*» (<http://www.elhablador.com/blog/>)

*Algunas publicaciones:*

2003: Relato «Diplomacia» (Edinexus, España).

2007: *Ventanas opuestas y otras ficciones verdaderas* (San Marcos, Lima). Microrrelatos.

2011: *Fábulas de JJ y Ben-Yí*. (Dunken, Buenos Aires) Novela infantil.

2011 y 2013: textos suyos fueron incluidos en las antologías *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*, de Elton Honores & Gonzalo Portals y *Circo de Pulgas, Minificción Peruana*, de Rony Vásquez Guevara (Micrópolis, Lima).

2015: *Ars brevis, vita longa. Microrrelatos* (Caja Negra, Lima). 50 microrrelatos de cien palabras

2016: *Por las salas oscuras. 50 años entre butacas de cine, crónicas de cine* (Caja Negra, Lima)

2018: *Itinerario* (Caja Negra, Lima)

Han aparecido colaboraciones tuyas en las revistas literarias virtuales *Atramentum*, de Granada, España; *Versiones*, de Vila Nova de Gaia, Portugal; *El Hablador*, de Lima, Perú; *Gambito de Peón*, de Burdeos, Francia y *FIX100*, de Lima, Perú.

## 2.1 FORMAS BREVES: INICIOS DE LA ESCRITURA

2. En realidad esto viene un poco de casualidad. Mi carrera literaria, se puede decir, nació cuando gané el «Cuento de las 2000 palabras» de la revista *Caretas*, de Lima, con un cuento que escribí estando en Praga. Y a los dos meses, me publicaron en España un cuento llamado «Diplomacia». Entonces, hubo dos cosas sucesivas que indicaron que lo que hacía no estaba tan mal, que al menos le gustaba a alguien. Allí empecé a considerarme escritor. Un amigo que vivía en Portugal me dijo que en ese tiempo tenía una página web que se llamaba *Versiones*, donde publicaba versos, cuentos, aforismos, de todo, y él tenía otra donde publicaba textos de exactamente 100 palabras, y me dijo: «Si te interesa, manda algo». Y yo me dije: «A ver... habrá que probar. Pero, ¿sobre qué puedo escribir?». Y fue ahí que me surgió la idea de las fábulas.

3. A mí siempre me han gustado las fábulas. Quizás el primer libro que leí fueron las *Fábulas* de Esopo. Siempre las he tenido presentes. Y empecé a tomar las fábulas y condensarlas en cien palabras pero dándoles un giro, un cambio. Entonces, empecé a enviarle a este amigo textos de cien pala-

bras que eran estas fábulas. En ese entonces, yo no tenía la menor idea de lo que se llamaba «microficción» o «minificción» o «flashfiction» o «microcuento». Fue recién cuando volví a Lima, el año 2014, que me enteré que me habían antologado en un libro que se llama *Circo de pulgas* de Rony Vásquez Guevara, que publicó la editorial Micropolis, de Beto Benza, donde había una antología de cerca de 300 autores peruanos, y uno de esos cuentos era mío, un cuento que había enviado a la revista digital *El Hablador*. Entonces, ahí me enteré de que había toda una corriente de literatura mínima. Y empecé a buscar, a leer. Me empecé a relacionar un poco con ellos y se me ocurrió, ya que yo tenía estos textos de cien palabras, armar un buen grupo y juntarlas y las publiqué como colofón en mi primer libro de relatos el año 2007.

4. Continué escribiendo textos de 100 palabras, los cuales terminé de escribir en Buenos Aires en el año 2013 y los fui afinando y concluyendo en Lima hasta su publicación en el 2015, con el título de *Ars brevis, vita longa*. Desde entonces he participado en diferentes espacios de minificción en mi país y si bien últimamente me he dedicado a otro tipo de narrativa, no he dejado de seguir intentando crear estos microtextos. Lo que me atrae es fundamentalmente la brevedad, la posibilidad de decir lo más posible en menos palabras. Poder llevar una historia hasta su mínima expresión, despojándola de todo aquello que resulte inútil o inservible para la propia historia. Y sí, de alguna manera puedo decir que mientras más breve, mejor.

## 2.2 A LA MANERA DE HORACIO QUIROGA, EL PENTÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA

5. Parafraseando un poco a Quiroga podríamos decir que mi propio pentálogo sería el siguiente:
  - Cree en un maestro, pero sigue tu propio camino.
  - No empieces a escribir sin saber hasta dónde vas, especialmente en la microficción, donde cada palabra tiene su propio valor.
  - Reduce el texto hasta donde más puedas, siempre menos será más.
  - No adjetivos, halla solo el sustantivo preciso.
  - Si puedes emocionarte al final de tu texto, has llegado en arte a la mitad del camino.

### 2.3 INFLUENCIAS LITERARIAS

6. Bueno, como lo dije al comienzo yo empecé a escribir minificción casi de casualidad, sin tener poca o ninguna influencia. Fue luego, al descubrir que existía un mundo que yo desconocía, el de los textos mínimos, es que yo empecé a leer y a enterarme más. Entre los autores nacionales que más he leído puedo mencionar a Fernando Iwasaki, Luis Loayza, Ricardo Sumalavia, Harry Beleván, Rony Vásquez, Alberto Benza. Entre los extranjeros, me encanta Ana María Shua, a quien tuve el gusto de conocer en Lima, además de Arreola, Monterroso, Millas y muchos otros.

### 2.4 TRES TEXTOS BREVES

«Plegaria»

Señor de los trabajadores, bendice hoy mis manos.

Que no tiemblen ellas al ejecutar la faena.

Que no flaquee el corazón por más ruda que ésta sea.

Dame, Señor, el espíritu pronto a la obediencia, la desinteresada potencia de tus criaturas animadas, la precisión del gesto, la persistencia en el esfuerzo y la clara mirada de los hombres honestos.

Da, sobre todo, Señor, el pan para mis hijos y quita la vergüenza de sus frentes.

Así confortado salió el verdugo de su casa.

Carlos Herrera

7. Este texto me gusta mucho porque cumple con todas las características de la microficción, es decir, hiperbrevedad, narratividad y ficcionalidad. En otras palabras: Es breve, cuenta una historia y la cuenta de una manera en que no podría ser contada de otra forma. Es cierto que son muchísimas las historias que cumplen con estas características, pero ésta en especial me gusta mucho por su intensidad y el delicado humor con el que remata la historia.

«El Unicornio»

El caballo, al mirarse en el espejo, decidió averiguar en qué momento la yegua le fue (parcialmente) infiel.

Ítalo Morales

8. Este texto, además del humor, contiene ciertos elementos que son esenciales también a la microficción, por ejemplo, contar con la complicidad del lector, el cual debe saber por lo menos qué cosa es un unicornio. Pero también algo que me parece importante y que se desprende de la característica de la ficcionalidad, el hecho que el autor tenga la convicción

de que está escribiendo un relato de ficción, y que no puede ser contado de una forma distinta.

¡Que moda esta! Imposible respirar con la ropa tan ajustada: el pañuelo sobre la boca, la corbata alrededor de las muñecas, el cinturón, sobre todo, apretándose tan ferozmente a mi cuello.

Texto tomado de *La Sueñera*, de Ana María Shua

9. Además de los elementos que ya hemos reseñado que deben tener las microhistorias, este texto demuestra cómo se puede llegar a tocar todos los temas en tan pequeño espacio, sin dejar el humor, pero marcando en el fondo lo que puede ser un secuestro, un maltrato o quizás un crimen.

## 2.5 UN RELATO PERSONAL: MECANISMOS Y ETAPAS DE SU ESCRITURA

«Fábula del Lobo»

¡El Lobo, el Lobo!!, aullaba el joven pastor, aburrido, sentado en una piedra, sin más ocupación que ver retozar a sus ovejas. Las dos veces anteriores en que gritó, los pastores amigos y algunos vecinos habían acudido presurosos a su llamado y se fueron frustrados por lo que pensaron era una broma pesada. Esta vez, el día de luna llena, ya no aparecieron. Empezó entonces su transformación: pelos, dientes afilados y poderosas garras. Totalmente alterado, arremetió contra las ovejas, mató a tres y dejó los restos a las aves carroñeras. Despertó al lado del río, confundido, desolado.

10. Como he señalado anteriormente uno de los temas que escogí al inicio de mis pequeños relatos fueron las fábulas. Me pareció que estas traían siempre algo más que una simple historia o una anécdota. Pero no se trataba solo de reducir el tamaño de la historia a los niveles de un microrrelato, sino de modificar un poco también el sentido de lo que se cuenta. En esta pequeña fábula, es claro que si bien se toma como base la vieja anécdota del pastor mentiroso, el resultado es totalmente distinto, creo que nadie espera que sea el propio pastor el que se convierte en el lobo que mata a sus ovejas. Ese es un factor de sorpresa que también resulta parte de muchos microrrelatos.

## 2.6 LOS DESAFÍOS DEL GÉNERO: JUEGOS ESTÉTICOS, HIBRIDACIÓN, PARADOJAS, MECANISMOS

11. Creo que todo es posible, como en la propia literatura. La microficción no hace sino recoger los elementos de la literatura y colocarlos, aunque en pequeño estado, de allí que todos los desafíos son posibles.

## 2.7 CONSEJOS A UN ESCRITOR DE FORMAS BREVES PRINCIPIANTE

12. El consejo que siempre se da es el de escribir, escribir y escribir. Las formas grandes o pequeñas se dan en base a lo que uno escribe, cometiendo errores, corrigiendo, volviendo a escribir, etc. Uno mismo va encontrando su propio camino en base a lo que sale cuando escribe, que casi siempre es distinto a lo que uno piensa que puede escribir. Por eso hay que llevar al papel lo que uno desea, mejor si son formas breves, y continuar hasta que uno quede contento y ese será el final.



### **3. Jacques Fuentealba (France, 1977)**

---

1. Auteur, éditeur et traducteur. L'univers littéraire de Jacques Fuentealba est un mélange détonnant de lectures d'enfance où l'on retrouve les grands noms de l'imaginaire anglo-saxon (R.E. Howard, Lovecraft, Zelazny, Moorcock), d'un intérêt certain pour le réalisme magique et le fantastique hispanophone (dont il est désormais un promoteur reconnu en France) et d'une passion pour la micronouvelle à la française (genre où se sont illustrés avant lui Jacques Sternberg ou Jean-Pierre Andrevon). Il a publié de nombreuses nouvelles dans les revues *Galaxies*, *Black Mamba*, *Lunatique* ou *Borderline*. Après avoir publié un certain nombre de nouvelles dans des anthologies, des revues et des fanzines, il voit son premier roman édité en numérique, *Émile Delcroix et l'ombre sur Paris*, aux éditions Walrus et son deuxième roman (en papier), *Le cortège des fous*, chez Malpertuis, tous deux fin 2011. Il a également écrit plusieurs centaines de micronouvelles, dont une bonne quantité sur la *Fabrique de Littérature Microscopique* qu'il anime avec Benoît Giuseppin et Karim Berrouka et d'autres sous forme de recueils : *Scribuscules* (aux éditions Clef d'Argent et chez ActuSF en numérique), *Tout feu tout flamme* (chez Outworld) ou *Le Syndrome de la page noire* (éditions Walrus). Ce dernier éditeur a aussi réuni, en 2012, une vingtaine de ses nouvelles dans la saison 2 de *La Boîte de Schrödinger*.

*Quelques publications :*

2008 : publication du recueil *Invocations et autres élucubrations*, en espagnol et en français.

2009-2010 : sélection et traduction de recueils de micronouvelles : *Contes de Gramm et autres (mini)contes populaires d'Alfredo Álamo* (Les Perséides) ; *Lambeaux de ténèbres de Santiago Eximeno* (Kymera/Outworld), *Petits Chaperons rouges* (Kymera/Outworld).

2011 : Animation du blog *La Fabrique de Littérature Microscopique* (<http://fablimi.wordpress.com>), au départ avec deux autres microauteurs, Karim Berrouka et Benoît Guiseppin. Initiateur du blog *La Microphéméride* avec Vincent Corlaix (<http://microphemeride.surlebout.net/>), blog de *short short stories*.

Séries de l'auteur :

*Retour à Salem* (2 livres)

*Sunset Circus* (2 livres)

2014 : *L'Antre du diable* (roman)

2011 *Le Cortège des fous* (roman)

2013 : *Émile Delcroix et l'ombre sur Paris* (roman)

2012 *Les Formidables Aventures de Jason et Robur* (roman)

2016 : *Micronomicon : Peurs d'enfance* (recueil de nouvelles)

2012 : *L'Ordalie* (roman)

2016 : *Retour à Salem* (roman)

2011 : *Scribuscules. 365 micronouvelles* (recueil de nouvelles)

*Anthologiste* :

2010 : *Légendes !* (anthologie)

2012 : *Monstres !* (anthologie)

2007 : *Trafiquants de cauchemars* (anthologie)

### 3.1 FORMES BRÈVES ET ÉCRITURE

2. C'est au cours de l'année scolaire 2000-2001 que j'ai véritablement commencé à écrire mes premières micronouvelles sous forme, le plus souvent, d'exercices d'écriture ne portant même pas ce nom, lors d'un atelier d'écriture mis en place par l'Université de la Sorbonne. Mais c'est bien plus tard, en travaillant sur la correction d'un recueil de micronouvelles de Santiago Eximeno, *Éphémères*, que ce dernier avait fait traduire au français, que je me suis moi-même retrouvé à en écrire de façon plus ou moins compulsive. De cette première période de microécriture frénétique est née mon recueil *Invocations et autres élucubrations*, publié en numérique en espagnol et en français, en 2008. Dans le même temps, j'ai travaillé sur la sélection et la traduction vers le français de plusieurs recueils de micronouvelles d'autres auteurs de littérature brève (*Contes de Gramm et autres (mini)contes populaires d'Alfredo Álamo*, éditions Les Perséides, 2009 ; *Lambeaux de ténèbres* de Santiago Eximeno ou encore *Petits Chaperons rouges*, tous deux aux éditions Kymera/Outworld, 2010).
3. Par la suite, à partir de mai 2011, j'ai animé avec, au départ, deux autres microauteurs Karim Berrouka et Benoît Guiseppin, le blog littéraire *La Fabrique de Littérature Microscopique* (fablimi.wordpress.com) où on a quotidiennement jeté en pâture aux lecteurs des micronouvelles suivant des thèmes que l'on choisissait chaque mois.

4. J'ai également été l'initiateur avec Vincent Corlaix, de la *Microphéméride* (<http://microphemeride.surlebout.net/>), un autre blog de *short short stories* dont la spécificité était de proposer chaque jour pendant une année une nouvelle courte en rapport avec la date du jour en question. Pour mener à bien ce projet, qui s'est étendu sur plusieurs années et a ensuite changé de mains, nous avons invité des dizaines d'auteurs à nous rejoindre.
5. L'attraction que j'éprouve pour cette forme s'exprime à différents niveaux : littéraire et linguistique, tout d'abord. La micronouvelle permet de s'arrêter sur la langue et les figures de style, de réfléchir à la meilleure façon de faire passer une information en peu de mots, ou bien de la coder pour ne le rendre vraiment compréhensible qu'une fois le dernier mot lu ou qu'à travers une certaine référence intertextuelle. Mais en regardant mon parcours, je ne peux que reconnaître que l'attrait pour cette forme est également logistique : il est plus facile de se lancer sur un projet avec plusieurs auteurs pendant une période parfois assez longue (quelques années) en produisant des textes courts, car l'organisation est plus souple que pour des projets plus lourds et il est plus facile de trouver des auteurs prêts à s'engager sur ce type de chantiers.
6. Dans mon cas, l'écriture de micronouvelles se fait par vagues de dizaines de petits textes sur des périodes plus ou moins longues. Pendant ma période « FabLiMi », j'écrivais énormément de narrations de ce format, depuis que le site est en sommeil et que la *Microphéméride* s'est arrêtée, j'essaie de me concentrer principalement sur l'écriture de romans, même si j'ai encore quelques projets de recueils de textes très brefs...

### 3.2 LE PENTALOGUE DU PARFAIT ÉCRIVAIN DE FORMES BRÈVES

- Soigne tout particulièrement tes toutes premières phrases pour happer ton lecteur.
- Les premières phrases sont celles qui vont permettre d'arracher le lecteur à son quotidien pour le plonger dans ton univers. Il faut donc les travailler tout particulièrement en donnant envie au lecteur de s'enfoncer plus avant dans le texte. Cela s'obtient notamment par un bon dosage de la tension dramatique qui le poussera à essayer de savoir ce qui se trame exactement dans ce qu'il est en train de lire, tout en lui fournissant assez d'éléments pour qu'il s'installe confortablement dans ton monde. Dans le cas d'une micronouvelle, il faut soigner chaque phrase : cela revient à éle-

ver un château de cartes, à maintenir chaque mot en équilibre pour construire quelque chose censé tenir debout et séduire l'œil et l'esprit.

- Travaille la cohérence de ton récit. Si tu perds la suspension consentie de la crédulité, tu risques de perdre ton lecteur. Même le plus fantastique des récits repose sur une cohérence interne, un univers avec des règles qui, si elles sont dépaysantes pour le lecteur, doivent être expliquées ou possiblement déduites de la lecture de ton texte, voire simplement suggérées. Et ce, même si les explications fournies sont très succinctes, de l'ordre du TGCM (Ta Gueule C'est Magique), pour comprendre pourquoi, par exemple, il y a des dragons qui volent dans le ciel du monde que tu as développé, les habitants respirent de l'azote et non de l'oxygène ou encore des personnages de la Renaissance côtoient des néandertaliens, etc. C'est notamment l'un des enjeux de la littérature fantastique. Savoir à quel moment donner les clés suffisantes au lecteur pour lui permettre de comprendre ce qu'il se passe réellement dans le récit et, éventuellement, de déterminer si les événements racontés relèvent de l'intervention du surnaturel ou sont déformés à cause du prisme de la folie du narrateur. Le contre-exemple qui invaliderait ce conseil d'écriture pourrait être la littérature de l'absurde ou certains textes complètement expérimentaux. Mais pour parvenir à produire ce type de nouvelles, pour arriver à se défaire de ces contingences, il faut à mon humble avis déjà les maîtriser.
- Choisis le mot juste, qui te permettra d'avoir la meilleure concision et ainsi l'impact le plus fort sur ton lecteur. Ne pas hésiter, par exemple, à avoir recours à un dictionnaire des synonymes comme celui en ligne de l'université de Caen, afin d'avoir un éventail de termes pour exprimer une idée qui semble délicate à mettre en mots.
- Dans la mesure du possible, pense en plusieurs dimensions/à plusieurs niveaux et travaille tes références. En général, une nouvelle qui n'a pas plusieurs niveaux de lecture n'est pas très intéressante ou du moins, elle peut sembler manquer de contenu. Je prendrais là l'exemple du parcours de ma nouvelle « La Troisième Voie », qui a su séduire le rédacteur en chef de la revue *Borderline* au moment où il l'a lue et sélectionnée, sans qu'il parvienne à déterminer ce qui l'interpelait exactement dans cette histoire qui, en apparence, s'arrêtait à présenter une fête d'un groupe d'amis amateurs d'une drogue particulière, baptisée le mercure, au tournant du millénaire. Ce n'est qu'après publication que je lui ai indiqué que

la nouvelle était une réécriture de la Cène. Avoir plusieurs niveaux de lecture dans une nouvelle peut consister à intégrer dans le texte des sous-thèmes, des thèmes souterrains qui vont venir apporter une couleur particulière au récit et au propos. Mais ce n'est pas une règle absolue. Tu peux avoir des nouvelles centrées sur les émotions, des moments forts, par exemple, sans plusieurs niveaux de lecture, qui fonctionnent très bien. C'est en tout cas un mécanisme très fréquent en micronouvelle, où un récit de quelques mots ou quelques phrases, en apparence anodin, prend un tout autre sens, si on se penche sur l'intertexte ou le connoté.

- Vis. Pour avoir quelque chose à raconter, il faut vivre, lire de tout, voir ou lire ce que d'autres auteurs/réalisateurs ont déjà raconté sur le sujet abordé, être curieux, fréquenter des gens, si possible de tous les milieux, échanger des idées. Voyager si possible. Beaucoup observer, beaucoup écouter. Dépasser ses goûts en s'intéressant à des choses pour lesquelles on n'a pas *a priori* d'atomes crochus. Et il faut aussi s'offrir des moments de solitude, d'isolement, pour digérer ou ruminer tout ce que le monde extérieur nous apporte. L'inspiration est une fleur qui éclot à un point de Lagrange entre ton monde intérieur et le monde extérieur.

### 3.3 INFLUENCES LITTÉRAIRES

7. Roger Zelazny, Philip José Farmer et Neil Gaiman pour la démesure épique. Richard Matheson, pour la maîtrise de la forme courte. Éric Chevillard, pour la maîtrise de la forme très courte et cette capacité à construire des micronouvelles hallucinantes à partir d'événements de la vie quotidienne. Javier Tomeo pour la forme très courte également et son goût pour l'expérimentation. H.P. Lovecraft, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar pour le traitement du fantastique. Clive Barker pour cette capacité à mêler merveilleux et horreur. Pour le sens de la transgression et la puissance de ses univers hallucinés.

### 3.4 TROIS TEXTES BREFS

Nous nous rendîmes à Hugton pour voir la magie de Houdini, qui se contenta de fumer un cigare. Nous revînmes, déconcertés, jusqu'à ce que nous sûmes que Hugton n'avait jamais existé.

(Fuimos a Hugton a ver la magia de Houdini que sólo se fumó un cigarro. Regresamos, desconcertados, hasta que supimos que nunca existió Hugton.)

José Luis Zárate, « Magiciens, Merveilles et Miroirs », série de micronouvelles publiée dans le fanzine *Borderline* n°16, mai 2010.

8. Ce texte m'a particulièrement plu au moment où je l'ai découvert, puis traduit, car la chute est à mon avis complètement inattendue. L'auteur joue aussi avec les codes de la prestidigitation, où la surprise la plus grande se produit pour le spectateur à la fin du tour. Là, le tour ne semble pas extraordinaire du tout, et il se poursuit jusqu'à ce qu'il apprenne la non-existence de la ville d'Hugton.

« Zélateurs »

Vous voulez voir le Cruciforme.

Quand un petit enfant pleure, quand un mendiant baisse le regard, quand un chien fuit la queue entre les jambes, le Cruciforme était là.

Quand ton chef te reproche en public une erreur que tu n'as pas commise, rien que pour se justifier devant ses supérieurs, quand dans un magasin on te lorgne avec mépris et on s'occupe de toi en prenant des pincettes comme si ta tête ne leur revenait pas, quand quelqu'un tombe par terre et que la foule continue à marcher, sans l'aider, le Cruciforme était là.

Comme spectateur, comme acteur, comme une simple rumeur, le Cruciforme marche à tes côtés à chaque heure de la journée. Te souviens-tu quand tu avais peur du noir et que tu pensais qu'un monstre se cachait dans les ombres ? Tu avais raison, c'était le Cruciforme. Te souviens-tu quand tu as perdu ce merveilleux souvenir que t'a offert la personne que tu aimais le plus au monde ? Oui, c'est bien cela, il se trouve désormais entre les griffes du Cruciforme.

Tous ceux qui ont commis quelque mauvaise action dans leur vie ont vu le Cruciforme, même s'ils ne le savent point.

Tous ceux qui ont fait quelque bonne action dans leur vie l'ont également vu, car le Cruciforme ne distingue pas le bien du mal.

Le Cruciforme est sans attaches, sans entraves. Le Cruciforme fait ce qu'il désire, et il ne craint pas les conséquences de ses actes. Pour le Cruciforme, le principe de causalité n'existe pas.

Et toi ? As-tu déjà vu le Cruciforme ?

Tapi derrière les pupilles de ton chef, à l'affût dans le dos de cet enfant qui te frappait au collège, caché dans la ceinture en cuir de ton père. Il est bien possible que durant un instant tu aies été conscient de sa présence.

Et à cet instant, à ce terrible instant, dis-moi, n'aie crainte, je ne le dirai à personne, à cet instant...

As-tu voulu être le Cruciforme ?

Santiago Eximeno, « Zélateurs », *Qui est le Cruciforme ?*, Paris, Walrus, 2017.  
[Livre électronique]

9. Cette micronouvelle clôt selon moi magistralement le recueil de micronouvelles qui suivaient toutes un fil rouge et se lisaient chronologiquement de « A à Z », en suivant le destin de personnages dans le prénom commençait par A, B, C, etc. et qui interagissaient d'une façon ou d'une autre avec l'entité monstrueuse et cosmique appelée le Cruciforme. Elle s'avère faire partie intégrante de l'être humain, du lecteur lui-même. Sa souillure touche la Création tout entière.

– Juliette, tu es en vie ? s'écria un Roméo honteux, en remontant son caleçon.  
(—¡Julieta! ¡Estás viva! —exclamó un avergonzado Romeo, subiéndose las  
mallas.)

Alfredo Álamo, *Contes de Grimm et autres (mini)contes populaires*, Rennes,  
Les Perséides, 2009.

10. L'une des grandes forces de la micronouvelle est le détournement. Elle convoque en quelques mots, en une expression figée, tout un pan de l'imaginaire du lecteur, qui peut reposer sur les mythes et légendes, sur sa culture cinématographique ou encore sur un intertexte connu et joue avec cet imaginaire, en proposant des variations, des itérations, des réinterprétations ou des réécritures d'une histoire familière, qui pour le coup, le surprend et le dérouté. Là, l'auteur s'attaque au mythe de Roméo et Juliette, réécrit la fin pour en faire quelque chose de complètement graveleux. Il détourne, mais en même temps, il pousse à l'extrême une interprétation que l'on donne souvent de cette dernière scène de la pièce de Shakespeare, à savoir que le baiser que Roméo donne à Juliette au moment de se suicider est nécrophile.

### 3.5 LES MÉCANISMES ET LES ÉTAPES DE L'ÉCRITURE D'UN TEXTE BREF

Finalement devenue chauve (et la risée des dieux et héros grecs), la Méduse était partie en pèlerinage en Inde. Grand bien lui en avait pris, une fois arrivée au temple des serpents, à Kerala, elle avait décro(ché la )t(imb)ale.

Jacques Fuentealba, *Le Syndrome de la page noire*, Paris, Walrus,  
2012. [Livre électronique]

11. Cette micronouvelle appartient à une série intitulée (*Entre parenthèses*) et fait écho à une brève précédente, de cette même partie, dans laquelle Méduse perd ses cheveux. Elle constitue donc une sorte de suite, même si elle peut être lue indépendamment. À la différence d'autres *short short stories* que j'ai pu écrire, celle-ci naît d'un « déclenchement volontaire d'inspiration ». C'est à travers une recherche active que son squelette a pu se constituer. Pour écrire les textes d'(*Entre parenthèses*), je me suis attaché à travailler à partir d'expressions plus ou moins courantes de la langue française, des métaphores et autres expressions lexicalisées. J'arrêtai alors mon choix sur une expression quand je constatais qu'en plaçant en certains endroits des parenthèses, je pouvais obtenir une autre expression avec un autre sens, si on lisait le passage sans prendre en compte les lettres et/ou mots entre parenthèses.

12. À partir du moment où je me suis rendu compte qu'avec l'expression « Décrocher la timbale », on pouvait obtenir « Des crotales », je me suis dit qu'il devait être possible de construire une histoire autour de Méduse. Je réfléchis alors à la façon d'agencer des événements impliquant cette figure mythologique afin de finir mon microrécit avec cette chute-là.

(Décrocher la timbale :  
figuré : triompher d'un obstacle ; remporter un prix.  
ironique : s'attirer les pires désagréments.)

### 3.6 ENJEUX IMPOSÉS PAR LA FORME BRÈVE : JEUX D'ESTHÉTIQUE, HYBRIDATIONS, PARADOXES, MÉCANISMES

13. La micronouvelle est l'un des genres les plus polymorphes et un de ceux offrant l'un des champs d'expérimentation les plus vastes. Le défi qui est au cœur même de la littérature brève reste le fait de devoir justement s'affranchir des contraintes de cette brièveté en arrivant à faire passer un maximum d'informations, d'émotions et/ou d'intensité dramatique en un minimum de mots. Elle vise une concision percutante. L'hybridation et les paradoxes font partie de son ADN : l'écriture de séries de micronouvelles sur un même thème entraîne en tout cas souvent une mise à l'épreuve des limites du thème, de ses personnages récurrents. Une fois que l'on a l'impression d'avoir fait le tour de son sujet, on serait tenté, par exemple, en écrivant une *short short story* sur le joueur de flûte de Hamelin, d'introduire des éléments anachroniques en rapport avec la musique : Ingres et son violon, par exemple, Orphée et sa harpe, ou d'autres personnages pouvant entretenir un rapport plus ou moins lointain avec les rats du conte original : la petite souris, les personnages de Ratatouille ou encore Mickey. Dans un deuxième temps, seulement, l'auteur se pose parfois la question du *copyright* concernant des personnages déjà existants.
14. Les paradoxes naissent de la forme comme du fond, et imbriquent souvent ces deux aspects d'une *flash fiction*. Paradoxes quant aux ambiances mises en place dans un même texte, quant à des thèmes en apparence inconciliables, lorsque l'auteur mélangent allègrement humour et horreur ou lorsqu'il ne donne pas suffisamment d'informations pour une compréhension immédiate de l'histoire et que l'on est réduit à une gymnastique mentale nous faisant sortir des sentiers battus pour essayer de comprendre le texte en question. Cela peut déboucher sur diverses interpréta-



tions et des lectures qui vont jusqu'à s'affronter, se contredire au moment où l'on cherche à remplir les ellipses narratives.

15. Les mécanismes sont très nombreux, qui vont de la polysémie à l'ellipse en passant par la métaphore filée, et le microauteur s'appuie sur de nombreuses figures de style pour obtenir les effets souhaités<sup>17</sup>.

### 3.7 DES CONSEILS À UN JEUNE ÉCRIVAIN DE FORMES BRÈVES

16. Expérimente, avant tout. La forme brève est parfaite pour se mettre en danger, tant au niveau de la forme que du fond, et c'est un excellent moyen pour affiner son style et trouver sa voix littéraire.

17 Je recense de façon non exhaustive ces mécanismes dans cet article « De la Micronouvelle et de ses techniques de rédaction » : <http://espacescomprises.com/micronouvelle01/>

#### **4. Ana García Bergua (México, 1960)**

---

1. Ana García Bergua es narradora y cronista. Estudió Letras Francesas en la FFYL de la UNAM y Escenografía Teatral en el CUT. Colaboradora de *El Obelisco*, *El Semanario Cultural*, *Este País*, *La Orquesta*, *Letras Libres*. Publica cuentos, artículos y crónicas literarias en revistas y suplementos culturales, especialmente su columna «Y ahora paso a retirarme» en *La Jornada Semanal*. Becaria del FONCA en 1992, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del mismo. Miembro del SNCA desde 2001. Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2013 por la novela *La bomba de San José*. Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada 2016 por *La tormenta hindú y otras historias*, editado por Textofilia. Muchos de sus cuentos figuran en antologías de México, Estados Unidos, Francia, Eslovenia, Cuba, España y Panamá. Imparte la clase de Novela en la escuela de la Sociedad General de Escritores de México, así como talleres de narrativa en otras instituciones mexicanas. Sus fuentes de inspiración en su literatura incluyen: Jorge Ibarguengotía, Henry James, Marcel Proust, Chesterton, Charles Dickens y Margaret Atwood.

##### *Algunas publicaciones:*

1993: *El umbral* (Ediciones ERA)

1999: *Púrpura* (Ediciones ERA)

2012: *La bomba de San José* (Ediciones ERA)

2014: *Isla de bobos* (Ediciones ERA)

2015: *Rosas negras* (Ediciones ERA)

2017: *Fuego 20* (Ediciones ERA)

##### Antologías de cuentos:

1996: *El imaginador* (Ediciones ERA)

2002: *La confianza en los extraños* (Debate)

2004: *Otra oportunidad para el señor Balmand* (Conaculta)

2009: *Edificio* (Páginas de espuma)

2013: *El limbo bajo la lluvia* (Textofilia)

2015: *La tormenta hindú y otras historias* (Textofilia). Premio Bellas Artes de narrativa Colima para obra publicada (2015)

#### 4.1 A LO LARGO DE UNA NOVELA CORTA

2. La novela corta es un género que disfruto desde que leí *La metamorfosis* de Franz Kafka o *El extranjero* de Camus, el del relato largo de una sola historia que se empeña, como un tronco obstinado, en su propio asunto, como aquellos árboles vertiginosos y esbeltos de las montañas de clima frío, de ramaje corto, que concentran toda su energía en llegar al sol en lo más alto. La novela corta, literalmente, no anda por las ramas. Como el cuento, va a lo suyo aunque se extienda un poco más, bastante más en realidad, como esos espectadores que, terminada a película, siguen sacando infinitas conclusiones respecto a la historia contada.
3. Debo decir, sin embargo, que nunca he intentado deliberadamente la novela corta, así como muchas veces no sé exactamente qué tipo de narración es aquella que comienzo a escribir. En realidad, siempre he sentido que son las historias y los personajes los que piden el cuento, el relato o la novela, los que según su naturaleza buscan una forma que les permita mostrar lo que tienen que mostrar. La extensión de un relato, por lo menos desde el punto de vista de la escritura, me parece hasta ahora algo aleatorio, algo que, en rigor, no depende de mí: eso que comienza como un cuento puede terminar como una novela, una historia pretendidamente novelesca puede terminar perfectamente expresada en una concentrada greguería. En realidad no importa. Incluso la elección del narrador, las voces, los puntos de vista, a mi modo de ver, están más al servicio de la obra o de lo que yo llamaría «hacer que explote» la historia, es decir, que la historia desarrolle sus posibilidades, sus alcances, de la mejor manera posible. Así, cuando las circunstancias me fuerzan a especificar qué tipo de obra estoy escribiendo o voy a escribir, si una novela o una serie de relatos sobre esto y lo otro, siempre advierto que todo eso puede cambiar: uno no sabe lo que puede aparecer en el camino de la escritura, ese es el chiste. Y si ya lo sabe, quiere decir que está perdido: escribir así es como hacer turismo, ir siempre al mismo lugar, parar en el mismo hotel, tomar el tren o el autobús que todos sabemos. Al final, elogiamos la ruta y los servicios de transporte sin haber visto el lugar que pisamos. Mucha novela policiaca está escrita de manera turística y los lectores lo agradecemos pues sabemos qué esperar, como cuando compras un paquete vacacional.

4. Sin embargo, me cuesta escribir así. Varias novelas y cuentos de mi autoría han comenzado escritos de cierta manera y pasaron por una reescritura en ocasiones radical, en la que no sólo cambiaron los elementos tradicionales que los constituían, sino la época en que estaban narrados, los personajes e incluso la propia historia. Hay algo que estamos buscando, algo incluso más allá de la escritura como materia, cuya búsqueda, en un momento dado, transforma a la propia escritura en arcilla, en algo que puede perder su forma para cobrar otra, la que realmente le pertenecía. Una vez leí que el gran Philip Roth contaba que tenía que escribir cien páginas para saber de qué trataba su novela antes de comenzar a escribirla. Esa frase me inspiró. No siempre escribo cien páginas antes de empezar una novela, desde luego, pero tampoco pienso que escribir cien páginas y luego tirarlas para comenzar de nuevo sea un desperdicio de tiempo o señal de impericia; por el contrario, esas cien páginas desechadas fueron necesarias para escribir las que siguieron. Quedan, por así decirlo, como un pasado fantasma, un fondo rico y oscuro detrás de la obra; al final, de alguna manera estarán ahí y la página perfecta de Flaubert no sufrirá ninguna merma por ello.
5. Admiro mucho a los escritores capaces de concebir todo un andamiaje y una estructura de principio a fin antes de ponerse a escribir, pues son algo así como grandes cartógrafos o grandes arquitectos. De hecho, cuando damos talleres de novela es inevitable no plantear, como cuestión de método, que se escriba una primera estructura de la novela antes de comenzar. Sin embargo, yo prefiero escribir un poco a ciegas, tener eso sí, un punto de vista y una idea vaga de hacia dónde me dirijo (un momento, el encuentro entre unos personajes, un lugar) pues saber todo lo que sucederá me desanima, me apaga el entusiasmo como cuando a uno le cuentan el final de la película. Al cabo de un tiempo de escribir a ciegas descubro el camino que debo seguir para encontrar aquello que estaba en el fondo de toda esa búsqueda, lo que me inquietaba realmente, pues en general escribo para saber; saber qué se trae entre manos esa historia que por alguna razón me interesa contar, ese gesto, esos personajes. Saber de qué se trata mi novela o mi relato, soltar la sopa en serio. Hay ocasiones en las que uno habla de ciertas cosas creyendo que habla de otras, y la escritura es también, un poco como la poesía, una manera de descubrimiento interior. Prefiero descubrir eso que voy a contar a través de las palabras y después pienso en la estructura, las voces, los tiempos, los personajes, el punto de

vista, el ritmo y el orden de los capítulos, pues gran parte de la escritura se trata de corregir: primero parimos al niño, después lo vestiremos. Sé que es un pésimo método para construir puentes o edificios; afortunadamente, una novela no es un puente ni un edificio, aunque en ocasiones pueda parecerse a ellos.

6. Escribí un libro de relatos que se llama Edificio, por cierto, y algunos personajes se colaron en varios de ellos, como si fuera una pequeña novela. Por eso, Edificio es un libro un poco híbrido, sin género definido, ni una novela, ni un libro de cuentos estrictamente. Quizá, sí, Edificio es un edificio, construido desde las voces y las historias, esos ecos que uno escucha en el cubo de las escaleras en su cabeza. Nunca pensé en lo que sería; tenía, como siempre, una idea general, el mínimo necesario para echarse a andar.
7. Creo que he escrito un par de novelas cortas. No tanto *El umbral*, como podría suponerse por su longitud un poco engañosa, pues posee muchas pequeñas tramas y personajes, sino quizá *Púrpura*, escrita desde un solo punto de vista, siguiendo una sola línea narrativa. En su origen, *Púrpura* era un cuento, un ejercicio. Trataba de un muchacho de pueblo chico que visita a su primo en una ciudad. El juego consistía en que el testimonio admirado del muchacho nos diera a entender, bajo su grandilocuencia, que la vida del primo era perfectamente banal y pequeña, agrandada sólo por la admiración del narrador. Quería jugar con la mirada de Artemio y sus tendencias románticas, sus lecturas y sus deseos, como una especie de *Bovary* en hombre. El asunto fue que la voz de Artemio me sedujo, tanto como los encantos de su primo Mauro, y me dejé llevar. ¿Debería haber planeado una estructura perfecta del ascenso y caída de Artemio en la gran ciudad? No hubiera escrito *Púrpura*, por lo menos hubiera perdido ese encanto que, considero humildemente, es lo que la puede sostener como novela.
8. Debo confesar que escribí *Púrpura* un poco como posesa, tratando de escuchar la voz de Artemio González, su protagonista y narrador, que imponiéndole cosa ninguna. Claro que detrás de Artemio hay un narrador malicioso que transparenta sus contradicciones y sus falsas inocencias (ese juego del que hablaba), pero sin tenerlas presentes hubiera sido imposible hacerlas. Me gustó tanto Artemio que me concentré en su historia y hasta le otorgué una especie de happy ending fuera de las convenciones del melodrama romántico en las que él vive. Lo escuché a él y solamente a él como, toda proporción guardada, Camus escuchó a Mersault, y el resultado fue

una novela corta. En un encuentro de escritores, alguien dijo como crítica, que escribir así era hacerlo como si Dios te hablara, y yo admito que en realidad sí, Dios le habla a uno cuando escribe narrativa. Literalmente escuchamos voces, esa voz que tanto se ha dicho que es la del narrador y que es una voz que no es la voz del escritor. Desde luego esa voz se puede analizar como una impostura, una construcción, un anacronismo, un viejo sostén de deseos más bien flotantes y una serie muy larga de teóricos etcéteras, pero pienso que la experiencia del que escribe o por lo menos la mía es, literalmente, la de un escucha. Un escucha interesado, desde luego, un escucha morbosos y truculentos, algo tramposos, pero un escucha. Así, si alguna técnica tengo y he tratado de perfeccionar, es la de escuchar a los personajes, a las voces narrativas y saber cuándo mienten o no a partir de su identidad. También saber cuándo uno mismo miente, creo que es importante, o cuándo uno se acomoda en algo que conoce, como los turistas en el autobús preferido. De eso hay que saber escapar para ir un poco más profundo, tratar de escribir desde una incomodidad perpetua, desde una sabia ignorancia donde las cosas se revelan de una manera desconocida. El trabajo en la forma llega después.

9. Pero hablamos de la novela corta. ¿Qué es la novela corta?, ¿cómo escribimos novelas cortas? En mi caso, es escribiendo cuentos que se alargan o novelas a las que les recortamos tramas innecesarias. A la novela corta, como al cuento, como a la novela gorda y detallada, en mi caso, se llega. El punto de partida será siempre la escritura como invención.