

Breve paseo microficcional por la literatura uruguaya

PABLO SILVA OLAZÁBAL

ÉCRIVAIN, CRITIQUE LITTÉRAIRE ET JOURNALISTE (URUGUAY)

xilbar@gmail.com

1. Antes de empezar, aclaremos

1. El panorama de la *microficción*¹ (Perucho, 2009; 14) uruguaya no es desértico. En el país hay antecedentes y actividades que vale la pena enumerar: 1) el concurso «T Cuento Q» (2007-2013), un certamen de minicuentos enviados a través de SMS, auspiciado por la Biblioteca Nacional y Radio Uruguay organizado por quien esto escribe junto a ANTEL (Compañía estatal de telefonía) durante siete años y que recibió más de 150.000 microtextos con una extensión de 160 caracteres (la máxima de un mensaje de texto); 2) hubo tres encuentros de «Literatura Breve y Nuevas Tecnologías» (2011, 2012 y 2013), una iniciativa que reunió críticos y escritores en torno a la microficción y que estuvo destinada a dar consistencia cultural al concurso antes mencionado; 3) la edición de *El libro de Oro del T Cuento Q* (2011), primer libro uruguayo de SMS, con prólogo de Lauro Zavala, que recogió 500 minicuentos y que fue traducido al francés en 2017 (*Lectures d'Uruguay 2*); 4) la aparición de *Pequeñas grandezas: Antología de microrrelatos uruguayos del siglo XXI* (2011), la primera antología de microficción, compilada por el poeta y narrador Rafael Courtoisie; 5) el Concurso de cuentos breves «Tertulia de los viernes» del programa radial *En Perspectiva* (2012 hasta el presente), con participación a través de correo electrónico y con una extensión máxima de mil caracteres; 6) el libro *Relatos ganadores del concurso de cuentos breves de la «Tertulia de los viernes»*. *En Perspectiva* (2014), editado por Banda Oriental, que recoge

1 Usaremos el término *microficción* siguiendo el criterio y la fundamentación establecida por Javier Perucho, en *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, en el sentido de que esta denominación engloba «las diversas nociones de minirrelato, minicuento o microcuento y las más de media docena de términos que se le han endilgado a esta clase de textos».

los textos ganadores de los dos años anteriores. También se podrían agregar una serie de (escasos) títulos de microficción publicados a partir del 2000.

2. Es importante aclarar que no he realizado una exhaustiva investigación entre, por ejemplo, las tesis de las licenciaturas de Letras de las Universidades; desconozco si hay alguna investigación dedicada a la microficción. Mi conocimiento es eminentemente práctico y deviene de mi experiencia como periodista cultural (más de doce años en programas radiales entrevistando de lunes a viernes —una hora diaria— a escritores y críticos, mayormente de la literatura uruguaya) y de mi interés personal como escritor y autor de microficciones. Reitero que el paisaje de la microficción no es desértico; hay una gran tarea pendiente para empezar a cartografiarlo —aunque en la previa parezca, a semejanza del propio Uruguay, tener muy poca densidad por kilómetro cuadrado².

2. Miniaturas del más grande

3. En la década del sesenta, Juan Carlos Onetti ya estaba consolidado como el máximo narrador de la literatura uruguaya. Además de su estilo inconfundible, que se plasmaba en una visión escéptica y por momentos sórdida de la vida (una visión empapada en tango, si se permite el facilismo (Hamed), lo que más destacaba de su obra era la extensión de sus libros. Él mismo se refería a ellos como «novelones» (Galeano). Y era verdad: en el panorama de las novelas uruguayas había escasos antecedentes de tamaña longitud. Sobre todo a partir de *La vida breve* (1950), sus novelas fueron por mucho tiempo —hasta fines de los ochenta— las más extensas de la literatura uruguaya. Esta es una verdad sabida pero lo que nadie menciona es que en medio de su exilio madrileño y en la última década de su vida, el viejo Onetti escribió microficción. Estos textos aparecen en el tercer volumen de las *Obras Completas* editadas bajo el cuidado de Hortensia Campanella (2009).
4. Fue el investigador Paul Jordan, cuando lo entrevisté en 2009, quien me dejó intrigado diciéndome que «El cerdito» (Onetti, 1982), un cuento tardío y poco conocido de Onetti, concentraba toda la visión literaria del

2 Con tres millones y medio de habitantes, Uruguay tiene una densidad de 19 habitantes por kilómetro cuadrado.

maestro uruguayo. Se trataba de un texto muy breve, de 505 palabras, publicado en 1982 en México, en *Revista de Bellas Artes*.

5. Antes de seguir, es necesario despejar un equívoco frecuente: la microficción no se define por el cómputo de palabras. Hemos mencionado una cifra, 505 palabras, a efectos meramente ilustrativos. Porque si bien es cierto que la brevedad es una de sus claves —hay otras— la microficción no puede reducirse a una cantidad exacta de caracteres. El criterio es cualitativo, no cuantitativo, por la sencilla razón de que la brevedad es una cuestión de percepción. Como afirma David Lagmanovich: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso» (en Cutillas, 2017); y también: «Las nociones de extensión y de brevedad son relativas, ello implica que no se pueden definir en función de un número dado de palabras» (Lagmanovich, en Cutillas, 2017). Esta percepción varía constantemente de acuerdo a una serie de condicionamientos sociales, económicos, tecnológicos, vitales y hasta civilizatorios. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea en la lectura.

6. Solo en el mundo de la lírica tiene sentido atenerse a cifras más o menos exactas de longitud para distinguir variantes formales como, por ejemplo, el soneto, terceto, cuarteta, lira, décima, etc. En los géneros prosísticos las limitaciones cuantitativas, al menos las señaladas por cifras exactas, carecen de sentido. Javier Perucho sostiene que

el número de palabras que debe contener un cuento no es un elemento primordial para su clasificación, menos aún para su estudio [...]. La extensión considerada en palabras o en cuartillas, al menos en Latinoamérica, no es un criterio válido en sí mismo para la identificación y clasificación de un microcuento, menos aún para su traza (Perucho, 2009; 230-231).

7. ¿Cómo se define la microficción? Y sobre todo ¿cuál es —aproximadamente— su límite, puesto que todos sabemos que lo tiene?

8. Perucho arriesga una definición (provisoria, como todas):

una obra de ficción cuyo soporte más idóneo se acoge a la prosa, que tiene como cometido inmediato, sometido a ciertas normas de composición, plantear un conflicto humano del que, por efecto epifánico, un lector extrae de la realidad literaria el sustento que reafirma su verdad y condición. [...] la lectura de un microrrelato debe ocupar un corto período de tiempo, regido por la ansiedad de nuestra vida cotidiana (Perucho, 2009; 230).

9. Volvamos a Onetti. En su artículo *Jordan* —basándose en lo conocido hasta el momento, la edición de Alfaguara de los *Cuentos Completos*— afirma que es «el segundo más breve de Onetti» (2001; 87-93). Pero el tercer volumen de las *Obras Completas*, de Galaxia Gutenberg, ofrece muchos más ejemplos.
 10. Escrito en 1982, «El cerdito» se adelanta a su tiempo exhibiendo una fractura social que, transcurridas más de tres décadas, no ha hecho más que profundizarse y cristalizar: la incompatibilidad (¿cognitiva?) entre los adultos integrados y los jóvenes —en este caso, niños— excluidos. En su resolución Onetti hace explícita la alienación que el capitalismo ejerce sobre la mentalidad de los más desfavorecidos.
 11. El texto cumple con las características formales del microcuento reseñadas por Perucho: «un mismo personaje, una sola circunstancia, una progresión cronológica, un efecto único y, por supuesto, un exclusivo punto de vista» (Perucho, 2009; 231)³.
 12. La trama de «El cerdito» es engañosamente simple: una anciana acoge a varios niños de la calle y les da una merienda. Viéndolos, recuerda a su nieto y piensa en adoptar uno de ellos. Una reacción inesperada demostrará —en un rasgo típico de Onetti, donde dualidades como «fantasía/realidad» o «presente/pasado» o «ensoñación/fuga» son constantes— el contraste entre las visiones de los personajes.
 13. A modo de inventario, habría que agregar a «El cerdito» otros textos que no superan la página y media como «La escopeta», «Mañana será otro día», «Las tres de la mañana», «El impostor», «La mano» (centrada en la masturbación femenina de un personaje que sufre alergias en piel, un malestar que recuerda a la poeta Idea Vilariño, uno de los grandes amores de Onetti), «Ida y vuelta» y «El mercado» (Onetti, 2009).
 14. Hay dos miniaturas más que, curiosamente, aluden al mismo tema a través de distintas estrategias poéticas; son «Los besos» y «La visita». Transcribo el primero:

Los besos
Los había conocido y extrañado de su madre. Besaba en las dos mejillas o en la mano a toda mujer indiferente que le presentaran, había respetado el rito prostibulario que prohibía unir las bocas; novias, mujeres le habían besado con
- 3 Por las dudas no hay que confundir «efecto único» con «única interpretación»: la polisemia de Onetti es invariable.

lenguas en la garganta y se habían detenido sabias y escrupulosas para besarle el miembro. Saliva, calor y deslices, como debe ser.

Después la sorpresiva entrada de la mujer, desconocida, atravesando la heradura de dolientes, esposa e hijos, amigos llorones suspirantes.

Se acercó, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de las tres arrugas una pequeña mancha carmín (Onetti, 2009; 285).

15. Se cumple aquí la economía del género, el final epifánico —no necesariamente inesperado—, la unidad temporal y espacial pero sobre todo se da cuenta de un argumento que desestabiliza al lector y lo remite al inicio del texto y también a sus profundidades, porque debe cerrar el misterio.
16. Al final de su vida, Salvador Dalí dibujó con pulso tembloroso mínimos caballos y unicornios; Onetti, el Maestro de los novelones y cuentos largos, se hizo de un espacio para ensayar miniaturas que también condensaron su universo literario. Podría decirse que fue uno de los escritores más sensibles e inteligentes del país si no tuviéramos en cuenta al grupo de artistas y pensadores que se reunió en la llamada Generación del 900. A continuación, abordaremos una obra particular de uno de sus integrantes más sagaces y lúcidos.

3. Un dilema violento y absurdo

17. En 1908, Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), integrante de la generación más brillante del país y uno de los mayores pensadores uruguayos (creador de una prolífica obra donde sobresalen, entre muchos trabajos, *Lógica viva*⁴ y *Moral para intelectuales*⁵) publicó un fascículo que daba a conocer una concepción textual nueva que pretendía rebelarse contra los límites habituales que el libro tradicional impone a los escritores. Aunque la imaginó para el terreno de la filosofía y el pensamiento, se aplica perfectamente a la idea que impulsa la microficción desde, por lo menos, los inicios del siglo XX: rebelarse contra los formatos preestablecidos. Esta rebeldía se

4 Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva*, Montevideo, Tip. de la escuela N. de Artes y Oficios, 1910. Primera edición en versión taquigráfica de su curso de lógica, una serie de conferencias impartidas en 1909, en la «Sociedad de Enseñaza Secundaria» de la Universidad de Montevideo.

5 Carlos Vaz Ferreira, *Moral para intelectuales*, Montevideo, Imprenta «El siglo ilustrado», 1920. Primera edición en versión taquigráfica de su curso de moral, una serie de conferencias impartidas en 1908, en la «Sociedad de Enseñaza Secundaria» de la Universidad de Montevideo.

expresa frecuentemente mediante la parodia: de ahí su tendencia a disparar ironías hacia todo, incluso hacia ella misma. Como bien sostiene Lauro Zavala: «la minificción es el género más irónico, experimental y lúdico de la literatura, que dialoga con la escritura literaria y extraliteraria» (Zavala, 2011).

18. Debieron pasar treinta años para que en 1938 viera la luz un libro de pequeñas dimensiones que su autor tituló *Fermentario* (Vaz Ferreira, 1938). Vaz Ferreira lo imaginó, por su contenido fragmentario y misceláneo, destinado a *fermentar* en la mente del lector para generar un diálogo y por qué no, nuevas ideas.
19. Al explicarlo en el prefacio, desarrolló su concepción:

Los hábitos literarios actuales mantienen un dilema en verdad violento y absurdo. Con cada cosa que se piensa hay que hacer un libro (o algo concluido y de ciertas dimensiones: folleto, artículo...) (o buscarle colocación en algún libro); o, si no, no hacer nada (Vaz Ferreira, 1938; 4).
20. La microficción también se rebela contra el corsé de la extensión del libro, que plantea un dilema violento y absurdo. Y aunque su victoria sea parcial puesto que los editores —salvo que sean de poesía— siguen imponiendo tamaños y formatos mínimos que tienden a igualar todo con el tamaño de una novela corta, en el siglo XXI ha logrado salirse con la suya igual que la poesía: a través de Internet.
21. Frente a los límites que suelen confundirse con la gran Literatura, la microficción se ríe porque nunca será grande: desde su pequeñez y su ironía renuncia —y denuncia— la autoproclamada trascendencia de la Alta Cultura.
22. Vaz Ferreira lo vio con toda la lucidez y el sentido común que impregna su obra: propuso una manera alternativa de pensar *la letra impresa*, de luchar para que el continente (el libro) no condicionara el contenido. Oigámoslo:

Tendencia, así, a evitar lo concluido artificialmente, lo forzado, lo simetrizado: los rellenos (el alargamiento inútil, a veces hasta es debido sólo a la costumbre, o a la sugestión de las dimensiones habituales de los libros) y la publicación de muchas cosas que se escriben o se publican para formar libro con las que espontáneamente nacieron (Vaz Ferreira, 1938; 4).
23. Nuestro pensador planteó rescatar los pensamientos mínimos, que ameritaran una difusión, para compartirlos sin alargamientos inútiles.

Sobre todo se deslindó de la «obligación» de pensar sistemáticamente, esto es, artificialmente. Reivindicó lo fragmentario y lo asistemático, la necesidad de pensar el texto como un trabajo «en construcción», siempre plausible de correcciones en el próximo libro. Denunció el criterio comercial del editor⁶, que es el mismo que rige en la actualidad: se prefiere publicar algo poco intenso pero con el largo adecuado, a «algo que no llega a cubrir lo mínimo exigido». Agrega en el «Prefacio» de 1938: «Nótese bien que el sistema actual tiende, por un lado, a estimular la producción o la publicación de muchas cosas secundarias o forzadas, mientras que por otro lado sustrae a la publicación muchísimas de más valor, que el mío no dejaría perder» (Vaz Ferreira, 1938; 4). Es absurdo, sostiene, esperar «para comunicar un pensamiento, un proyecto, un estado de espíritu, a que hayamos podido pensarlo del todo, dominarlo en todas sus proyecciones» (Vaz Ferreira, 1938; 4). Su pensamiento, alérgico a dogmas, se regía por el lema «no en lugar de, sino además de». Es decir, no debemos caer en falsas oposiciones entre lo extenso y sistemático y lo breve y fragmentario.

El pensamiento, al cristalizar, puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y, muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde. Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear (Vaz Ferreira, «Prefacio», 1938; 5).

24. Su deseo era «que madure todo lo que pueda madurar; pero que no sea forzoso reservarlo entre tanto. De nuestros pensamientos, sólo unos pocos podrán eventualmente recibir una forma definitiva» (Vaz Ferreira, 1938; 4). Porque lo incompleto es *fermental* y por eso mismo puede crear puentes de diálogo; puentes similares a los que requiere la microficción, que no puede existir sin un lector avezado que complete lo «no dicho» en un microtexto. Se aleja, eso sí, de la voluntad estilística que existe en ella, donde no puede haber una palabra de más (lo que la emparenta fuertemente con la poesía). Este trabajo de orfebrería con el verbo es más afín al otro gran filósofo uruguayo de la Generación del 900, José Enrique Rodó (cuyos *Motivos de Proteo* [1909] también podrían ser analizados bajo el prisma microfictional).

6 Un amigo, el veterano cineasta uruguayo Ferruccio Musitelli (1927-2013) me contó en una ocasión que conversó en Milán con un editor vinculado al oficio por su familia, desde varias generaciones atrás que sintetizó su trabajo con una frase memorable «yo no hago libros, yo vendo papel impreso».

25. En oposición al espíritu de «cincelar la forma» que imperaba en su tiempo, Vaz Ferreira elogia el bosquejo y el boceto que se encuentra más cerca de lo espontáneo, o de lo menos elaborado: «mientras continuemos trabajándolos, [deberíamos] anticiparlos a la colaboración» (Vaz Ferreira, 1938; 5). Este elogio a lo no acabado junto a una aguda conciencia de que el pensamiento tiene una dimensión colectiva que pocas veces se nota ¿no adelanta al mundo global de Internet? El que las redes sociales frecuentemente sean mal utilizadas no desdice para nada la formidable herramienta para pensar y elaborar colectivamente que son. Vaz Ferreira parece intuir el poderío de volcar al ágora pensamientos esbozados, sin terminar, para que sean enriquecidos y «amasados» por otros, por la mente colectiva.
26. Por lo demás, la búsqueda del *feedback*, que impone ser completado por el lector, es común a la microficción.
27. Todo esto, agregamos, siempre que se trate de una necesidad expresiva del autor. No se trata de elegir un formato y luego ponerse a escribir. O tal vez sí, porque no hay reglas permanentes en el terreno artístico; lo que se trata es de combatir los «vetos» de la idea habitual del libro o del concepto tradicional de lo que es Literatura. Todo, para, como concluye el propio Vaz Ferreira: «no morirse con tantas cosas adentro...» (Vaz Ferreira, 1938; 5).
28. ¿Puede tomarse el *Fermentario* como un ejercicio de microficción? Según Ana Calvo Revilla (1997) —citado por Alejandro Susti (*Extrañas criaturas...*, 2018; 32)— la narratividad es esencial para distinguir la microtextualidad del microrrelato: «[...] formas como el haiku, el aforismo, las greguerías o las sentencias son formas microtextuales que carecen, sin embargo, de la narratividad que es condición *sine qua non* de la existencia del microrrelato».
29. Está claro que en el libro más personal de Carlos Vaz Ferreira no hay ficcionalidad ni narratividad, dos componentes claves de la microficción (que también es híbrida, capaz de asimilar otras formas genéricas no narrativas como el ensayo o aforismo, pero *con intención narrativa*). En él hay esbozos, bosquejos y fragmentos de pensamientos o reflexiones.
30. Veamos algunos microtextos —entre los más breves, los hay más extensos— de la obra más personal de un pensador que con su prolongado

magisterio y actividad pública, sobre todo en la Enseñanza, contribuyó a moldear el talante democrático del país:

Fermentario

A pesar de las apariencias, hay muchos hombres que tienen condiciones para desempeñar los puestos públicos. Lo que hay es que las condiciones que se necesitan para desempeñarlos no son las mismas que las que necesitan para conseguirlos (V. F., 1938; 110).

Llaman los mecánicos prensa hidráulica a un aparato por cuyo medio pueden obtenerse los resultados más desproporcionados a las fuerzas del que lo usa. Un niño puede realizar trabajos enormes: levantar las más pesadas moles, o hacerlas polvo...

¿Quién no piensa en la otra prensa, en la que permite a cualquiera producir los más formidables efectos: levantar una reputación o triturarla? —La analogía es notable; hasta por la homonimia, que me salió por casualidad. Hasta por lo de los niños (V. F., 1938; 109).

Si te gusta una cita, no procures conocer el libro. Si te gusta un libro, no procures conocer las obras completas. Si te gustan las obras —éste es el consejo más prudente de todos— no procures conocer al autor (V. F., 1938; 109).

Un argumento en favor de utopías que parezcan irrealizables, es que la organización social actual parece una utopía; de absurdo, de sufrimiento, de desigualdad, tan irracional e inverosímil; y, sin embargo, ¡hasta eso ha podido realizarse! (V. F., 1938; 96)

31. Un detalle no menor, y muy expresivo de la lucidez estética de Vaz Ferreira, es el siguiente saludo: «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez» (Hernández, «Autobiografía literaria», *Obra...*, 2015; 33), con que recibió al primer libro de Felisberto Hernández, *Fulano de Tal* (1925); una obra de la que, no casualmente, hablaremos a renglón seguido.

4. Un pato que no vuela ni corre ni nada

32. La afirmación de que Felisberto Hernández (1902-1964) es uno de los autores uruguayos más originales ya es un lugar común; no es necesario apelar a la célebre y reiteradísima sentencia de Ítalo Calvino («es un escritor que no se parece a nadie» [Calvino, 1988; 11-12]) para confirmarlo. Pero ¿es posible decir que practicó la microficción? En principio, su admiración confesa por Ramón Gómez de la Serna y sus célebres greguerías, o la voluntad experimental de su primera etapa como escritor (que incluye *Fulano de Tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada* y otras creaciones tempranas [Hernández, 1965]) podría ser un indicio auspicioso, pero detengámonos un momento en las palabras de un prólogo en las que el pro-

pio Felisberto analizó su escritura: «No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos» (Hernández, 2015; 510).

33. En este clivaje está el meollo (o parte de él, porque el enigma de Felisberto es inagotable) de su originalidad; como ha sostenido Lauro Zavala «La minificción, a diferencia de los demás géneros literarios, también es un meta-género. Es decir, es un género proteico, que condensa de manera lúdica todas las formas de la escritura literaria y extraliteraria» (Zavala, 2011). Desde muy temprano Felisberto se posicionó en (o mejor dicho: la expresión personal que buscó para dar a conocer su concepción personal lo llevó a) una intersección de disciplinas. «No solo me gusta viajar por distintas ciudades, sino por artes y ciencias» (Hernández, 2015; 510) afirmó en ese mismo prólogo. Obviamente sabía, como todo gran artista, que debía luchar contra los límites que imponen lo no dicho (que por algo es difícil de decir: las fuerzas sociales que actúan en la escritura impulsan siempre a la reiteración de lo ya dicho) pero quizás ninguno como él lo resumió de manera tan sencilla y directa: «Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe» (Hernández, 2015; 510). Palabras que repetiría en su espléndida *nouvelle* «Por los tiempos de Clemente Colling»: «no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro» (Hernández, 2015; 169).
34. Este entrecruzamiento disciplinar desconcertaba a sus contemporáneos, que si bien reconocían calidad a su escritura, sentían que no acertaba en el blanco. De ahí que el mismo autor se viera torpe como un pato, aunque reconocía que algunos —muy pocos— lo admitían como era:
- Tal vez sea como el pato que no vuela ni corre ni nada. Entonces diré que he sido un pato alegre algunas veces y un pato triste otras. Algunos me deben creer un pato extraviado. Y es que a veces me siento inefable en mi extravío. Algunos amigos filósofos llaman a este pato con ellos y le sugieren que no abandone el pensamiento filosófico. Algunos literatos llaman a este pato con ellos y le sugieren el terror que les inspira el drama del pensamiento [...] Algunos amigos filósofos y literatos corren a este pato para la música, diciéndole que allí está su vocación, sus condiciones, su vena. Y viceversa le ha ocurrido con algunos amigos músicos. Pero todos, desde su punto, creen que lo ven todo. Y esto es cierto, porque cada cual ve todo con lo que tiene (Hernández, 2015; 510).
35. Aquí hay una clave que emparenta la concepción felisbertiana con la microficción, que representa una visión intertextual que, vale la pena reite-

rar, dialoga con la escritura literaria y extraliteraria. No solo transgrede los límites genéricos sino que otea más allá del horizonte disciplinar, siempre que sea necesario, reiteramos, para dar lugar a una expresión artística de lo que el autor quiere (necesita) expresar. Oigamos a Felisberto: «Por fin diré que tengo algunos amigos que toleran y hasta sienten curiosidad por los ritmos y los elementos heterogéneos que desfilan y se transforman en la secuencia de mi realidad» (Hernández, 2015; 510).

36. Estos elementos heterogéneos que conforman la secuencia de la realidad felisbertiana, no son solo filosóficos o musicales o literarios; también tienen que ver con ciertos modos de ver y de escribir.
37. «La literatura está antes de que se cierre el concepto», me dijo una vez Hebe Uhart en una entrevista, «y Felisberto se desliza y cambia de tema antes de cerrar el concepto», lo que en cierto modo explicaría el desconcierto —y la desilusión— de muchos de sus contemporáneos. Hay aquí otro enlace con la minificción que al decir de Lauro Zavala cuenta con una tendencia a la ironía, un espacio elíptico y un final que no concluye la historia (catafórico). El movimiento inconcluso, la deriva argumental y la impresión de una escritura que parece que no termina de cuajar, y que por eso debe ser completada por la mente de un lector activo, son algunas de las características de la obra de este autor entrañable.
38. Por último, la serialidad, de la que el primer Felisberto fue muy consciente: sus primeros libros están subdivididos en párrafos, entradas o minicapítulos, generalmente indicados con números romanos, de modo que habilitan —en narraciones que no son extensas— la posibilidad de leerlas como unidades autónomas, esto es, como microficciones. «En el siglo XXI resulta cada vez más natural interpretar o reinterpretar cualquier novela o cuento como una serie de minificciones» dice Lauro Zavala (Zavala, 2011); Felisberto lo planteó en 1925.
39. Veamos un ejemplo en su primera publicación, *Fulano de tal* (1925), la más breve de todo el período 1925-1931, que incluye «Diario», un texto con algunas entradas en los meses de agosto y setiembre donde no se especifica el año. Veamos una de ellas, la microficción donde narra un momento dentro de una votación electoral:

Diario
[...]
4 de setiembre

...En un gran salón habían hecho una pequeña repartición y allí se encerraba el que votaba. Era entre dos listas que había que elegir para poner en los sobres. A pesar de eso, algunos tardaban un ratito en salir. Eran los que tenían cara de más inteligentes. Después llegó un hombre muy extraño que me pareció el más inteligente de todos. Al rato de haber entrado y cuando todos pensábamos que saldría, se oyeron pasos reposados, acompañados de sus vueltitas de cuando en cuando. Pasó un rato más y los pasos no cesaban, pero de pronto cesaron y se sintió caer en el piso una moneda chica, de las que tienen sol y número (Hernández, 2015; 76).

40. Veamos otro ejemplo, esta vez tomado de *La cara de Ana* (1930); elegimos dos minicapítulos del cuento «Amalia» que también podrían leerse por separado:

Amalia

[...]

II

Yo pensaba siempre en Amalia y en besarla. Nunca le decía nada porque me parecía traicionar nuestra confianza alegre y porque ella no sabría recibir nada inesperado. Cuando tenía más violento el deseo de besarla le hablaba de cosas simples como si tuviera toda mi atención en ellas y al mismo tiempo como si pensara en ellas de paso.

III

Un día antes de salir a pasear, con la alegría de lo que veríamos y como poniéndonos de acuerdo para ir a muchos lugares lindos nos dimos un beso corto. Después nos dimos muchos besos más. Pero cuando nos besábamos ella miraba para un lado como si pensara a dónde iría a pasear y yo tenía los ojos muy abiertos y la miraba fijo como si estuviera distraído por cosas simples (Hernández, 2015; 118).

41. Se podría señalar «La pelota», texto de una página y media, publicado en prensa en 1945 e incluido póstumamente en sus *Obras Completas* (Hernández, 1983; 149), como microficción porque condensa varios de los rasgos que la definen: hay unidad temática, escénica, temporal y sintáctica y regida por un protagonista. Posee un final abierto, desplazado, que parece hablar de otra historia. El protagonista es un niño de ocho años que pide a su abuela que le compre una pelota; ella no parece estar de acuerdo con la idea. El tono narrativo refleja a la perfección algo que suele olvidar demasiada frecuencia la literatura infantil: que la atención de los niños es lábil y dispersa; suelen pasar de un objeto a otro sin solución de continuidad y sin relación aparente. Este rasgo infantil del psiquismo es utilizado por Felisberto para comunicar, más que una historia, el cambio de una emoción surgida de una experiencia (el ansia de tener una pelota y la consiguiente frustración al recibir una hecha de trapo) de un modo claro y sensible. La

trayectoria del pensamiento —errática, para un adulto, pero coherente para un niño— aparece definida con precisión y transparencia.

42. También podríamos traer a colación, como otro ejercicio microficcional, al texto «Explicación falsa de mis cuentos» (Hernández, 1983; 67), donde Felisberto comienza con un tono confesional y ensayístico y culmina creando una ficción en segundo grado al comparar a sus cuentos con una planta que «debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto» (Hernández, 1983; 67). Comienza a describirnos su nacimiento y crecimiento, y a contarnos la relación que su personaje mantendrá con la conciencia del narrador. La hibridación y la conclusión final, que niega lo anteriormente dicho, amplían la polisemia del texto, de explícita raigambre poética, donde la naturaleza narrativa y ensayística dialogan fluidamente en el texto dándonos mucho más que la definición de una poética.

5. Una terrible mariposa negra

43. La obra de Marosa di Giorgio (1932-2004) es excepcional no solo en el ámbito uruguayo sino también en el latinoamericano. Se trata, en palabras del investigador Hebert Benítez Pezzolano de «una de las construcciones estéticas más rigurosamente extrañas y cerradamente coherentes [...] desde mediados del siglo XX a esta parte» (Benítez Pezzolano, 2012; 21). Rodeada de un aura mítica, su figura, creadora de un universo cerrado en permanente mutación que transcurre en un tiempo cíclico y no lineal, tendió a confundirse con su voz lírica en un proceso que disolvió los límites entre persona y personaje. La energía de su voz hizo que sus lecturas públicas alcanzaran —en el Uruguay laico y positivista— un halo oracular. El público no asistía a meras *performances* ni actuaciones: oía una voz en trance que generaba un silencio increíble.
44. El carácter eminentemente narrativo de su poesía y el uso constante (salvo en sus inicios) del poema en prosa problematizan su escritura y la acercan a la minificción. Toda su obra parece girar en continua metamorfosis sobre un tema único, su infancia mítica en las chacras de Salto. En realidad toda su obra podría leerse sin violencia como un único y extenso texto. El hecho de que muy a menudo la desarrollara en microtextos de naturaleza híbrida facilita la posibilidad de una lectura en clave microficcional. Como señala María Rosa Olivera-Williams:

La uruguaya Marosa di Giorgio sorprende con una obra que subvierte la división de los géneros literarios y rehúsa clasificaciones. Sus poemas en prosa cuentan extrañas historias, y, sin embargo, debido a que las mismas no se desarrollan en dimensiones temporales, sino espaciales, dando prioridad a imágenes en constante movimiento, subrayan su naturaleza lírica. Por supuesto que se trata de poemas híbridos, engendro de poesía y prosa [...]» ([2005], en Benítez Pezzolano, 2012; 96).

45. Según Susti (2018), esta hibridación es uno de los rasgos del microrrelato junto a la narratividad, brevedad, ficcionalidad y unidad. Y acude a Bernard (1959) para señalar este último concepto: «la definición de un poema como un *todo* [...] puede ser aplicada en particular al poema en prosa que, exento del poder evocador de los versos [...] debe recurrir a su sola densidad y a un fulgor sin defectos» (Bernard, en Susti, 2018; 35). La propia Marosa, preguntada en una entrevista sobre por qué escribía poemas en prosa, contestó con una genialidad: «No son en prosa, ison poesía! Yo, aún en los relatos de Misales escribo en poesía. Una novela, para ser realmente buena, debe funcionar como un poema» (Aguirre [1995], en Benítez Pezzolano, 2012; 97).
46. Para ella una narración lograda funciona como un poema; la hibridación no solo estaba en su escritura: estaba en su forma de leer. Como sostiene Zavala, la minificción es un marco de lectura; «es una maquinaria textual que propone una manera de releer lúdicamente la historia de la literatura y la escritura en general» (Zavala, 2011). Es la operación que llevaron a cabo Borges y Bioy Casares en su antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955).
47. Si bien Benítez Pezzolano fundamenta el estatuto eminentemente poético de la obra marosiana, llega a admitir que «no es que los pasajes segmentados compongan intrínsecamente poemas en prosa, ya que en varios casos estos pueden cobrar la condición de microrrelatos» (Benítez Pezzolano, 2012; 100). En 1973 el escritor Alejandro Paternain se hacía una pregunta y avizora un género que encaja perfectamente con los rasgos híbridos y proteicos de la microficción:

Los papeles salvajes no tienen equivalente en nuestra literatura de las últimas décadas. Y la personalidad de Marosa di Giorgio es la más infrecuente en el género. Pero ¿qué género? No es solo poesía: hay múltiples historias y embriones narrativos; no es solo narración: hay una constante temperatura lírica y escasean los personajes (salvo ese personaje central, absorbente, audaz y evocativo que es el yo creador); no es únicamente poema en prosa: hay una serie de estampas que se complementan, se superponen, fluyen y se mueven sin salirse nunca de su centro profundo. ¿Es todo ello a la vez? Sí así fuese, estaría-

mos ante un género nuevo [...] (Paternain [1973], en Benítez Pezzolano, 2012; 101).

48. El «problema» del poema en prosa es analizado por Benítez Pezzolano en su libro; la propia calificación exhibe un oxímoron que se multiplicó en el siglo XIX y que unió los contrarios poema/prosa. Según Aullón de Haro se trata de «una integración de contrarios y supresión de la finalidad, principios que tiene por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad» (Aullón de Haro [1979], en Benítez Pezzolano, 2012; 83). Repitémoslo una vez más: la microficción representa un impulso por derribar barreras y saltarse los alambrados genéricos: representa un impulso de libertad creativa frente a todo tipo de limitaciones.

49. Sin pretender caer en una teorización excesiva, señalemos que tanto Perucho como Benítez Pezzolano establecen en sus respectivos libros la importancia del *Gaspar de la noche* (1842) [citado en Perucho, 2009; 243], de Aloysius Bertrand y sus posteriores traducciones, o pseudotraducciones, en el origen del poema en prosa en Francia. Según Perucho, esta es una de las líneas que darán origen a la futura microficción:

Todavía está por aclararse el sinuoso proceso que sufrió la importación, trasplante y adaptación del *non plus ultra* del poema en prosa y de la microficción, el *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrand, en las literaturas hispánicas y europeas, que se debió inicial y primordialmente a los franceses Charles Baudelaire y Marcel Schwob; luego, por influjo de éstos, en Jorge Luis Borges, quien al ser leído en la obra borgiana, fue asimilado por Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso (Perucho, 2009; 227).

50. Sobre la creación marosiana, Roberto Appratto ha señalado que el desarrollo narrativo de sus textos suele ser lineal hasta que al finalizar suele dar un giro que hace que la trama no cierre y queda girando en el aire, inconclusa, sobre sí misma (Appratto, 2018). En el mismo sentido Amir Hamed señala: «La experiencia va perdiendo sus referentes para devenir ella misma lo referido. La escritura, soberana, desdeña otro lugar u otra legitimación» (Hamed, 2010; 232). Transcribo algunos microtextos de diferentes libros de Marosa:

Qué palabra misteriosa: Mamá.

Las dos sílabas iguales se cierran como dos valvas, ocultando una carne, un cuerpo inenarrable. Y el espíritu inserto es una perla.

Quiero analizar esa palabra críptica y no se puede. Giran en torno de mí las dos tapas de nácar, idénticas e inasibles: Má-Má («Diamelas a Clementina Médici», *Los papeles salvajes* [2000], en Benítez Pezzolano, 2012; 62).

Para cazar insectos y aderezarlos, mi abuela era especial. Les mantenía la vida por mayor deleite y mayor asombro de los clientes y convidados.

A la noche, íbamos a las mesitas del jardín con platitos y saleros.

En torno, estaban los rosales; las rosas únicas, inmóviles y nevadas. Se oía el run run de los insectos, debidamente atados y mareados.

Los clientes llegaban como escondiéndose.

Algunos pedían luciérnagas, que era lo más caro. Aquellas luces. Otros, mariposas gruesas, color crema, con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo.

Y recuerdo cuando servimos aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer (*La liebre de marzo* [1981], en Amed, 2010; 239).

Una terrible mariposa negra llegó en la noche y se posó en el techo.

Sabía todos los juegos sexuales. Aterrados, nos hicimos los desentendidos.

Pero ella bajó; hasta murmuró algo; a uno, le pegó en el rostro; a otro, se le paró en el pecho; yo corrí, llamando a alguien que no estaba, la casa solitaria, el viento.

Ella me cercó, me conminó; a cada paso, cercaba y conminaba. Estuvo activa durante toda la noche; logró, paso a paso, sus designios. En el alba se fue sobre las arboledas.

Cerramos, dos veces, las ventanas, las cortinillas. Que no llegase nunca, nunca más, el día. Huimos a la oscuridad, locos de miedo y de vergüenza (*La falena* [1987], en Amed, 2010; 243).

Cuando desperté, frente a la cueva pasaba un dinosaurio.

Mi madre dijo: Tal vez ya sea hora de tomar agua.

Dentro de la cueva goteaba y hacía frío, a pesar de las pieles; salté fuera y con una piedra partí un coconuez.

Una parte del dinosaurio aún no había terminado de pasar.

Lo toqué apenas y me dio un miedo pánico.

Mi madre estaba de espaldas, sospeché y dio un grito.

Más allá iba otro animal enorme en su redonda caja.

Nos alimentábamos con gallinas más altas que mi madre, ratas crudas. Y de fantasmas —que costaba cazar y freír—, y eran más pálidos que la nieve o brillantes como la luna (*Membrillo de Lusana* [1991], en Amed, 2010; 244).

51. En todos los textos, el espacio y el tiempo están condensados, «some-
tidos a una alta presión espiritual y formal» (Friedman [1997], en Sustí,
2018; 30) y el empleo de la elipsis es sistemático en todos sus finales, lo que
obliga a una participación activa del lector para interpretarlos. En el último,
de índole extrañamente prehistórica, se alude directamente al texto más
emblemático de la microficción, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso
(que a mi parecer puede haber sido el disparador de todo el microrrelato).

Conclusiones (provisorias) de un paseo

52. Esta breve incursión microficcional por la literatura uruguaya no debería dejar de mencionar a otros escritores canónicos cuya obra parece mucho más fácil de cartografiar en el mapa de la microficción uruguaya. Me refiero a Eduardo Galeano, Mario Benedetti y Mario Levrero que, entre otros muchos, escribieron microficción; quedará para más adelante demostrar cuándo y cómo lo hicieron. Baste decir que con respecto a Levrero ya hay trabajos en México (Franco, 2017) que prueban el estatuto microficcional de «Caza de conejos», tal vez la primera novela microficcional de la literatura uruguaya.
53. En 1955, con su antología *Cuentos breves y extraordinarios*, Borges y Bioy demostraron que se podía crear un minicuento extrayendo unas líneas de diálogo teatral (*Don Juan Tenorio* [1844] de José Zorrilla [Borges y Bioy Casares, 1957; 143]) o unos pocos párrafos de un libro monumental como *Decadencia y Caída del Imperio Romano* (1794) de Edward Gibbon (Borges y Bioy Casares, 1957 ; 59). La lectura, igual que la escritura, es una herramienta de creación. Se puede hallar microficción casi donde se quiera: depende del punto de vista con que se encara la lectura.
54. Este trabajo apunta a demostrar que hay grandes antecedentes para la microescritura uruguaya del siglo XXI, a la vez que intenta disminuir un rezago que existe sobre el tema en las investigaciones literarias. Ciertamente se trata solo de un paso en un camino que seguro no será breve. Bienvenidos, entonces, otros análisis más exhaustivos para trazar esa comarca levemente ondulada que es la microficción uruguaya.

Bibliografía

« MEC |A un clic del Libro de Oro del T Cuento Q » [En línea: <https://www.mec.gub.uy/innovaportal/v/34852/61/mecweb/a-un-clic-del-libro-de-oro-del-t-cuento-q?parentid=11305>]. Consultado le 9/09/2019.

« Lectures d'Uruguay 2 », in *Lectures d'Ailleurs* [En línea: <https://fr.calameo.com/books/002617799b78bc8dd83d8>]. Consultado el 9/09/2019.

Pequeñas grandezas: Antología de microrrelatos uruguayos del siglo XXI, Rafael Courtoisie (comp.), Montevideo, Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2011.

« Concurso de Cuentos Archives - Radiomundo *En Perspectiva* » [En línea: <https://www.enperspectiva.net/categoria/en-perspectiva-programa/concurso-de-cuentos/>]. Consultado el 9/09/2019.

Relatos ganadores del concurso de cuentos breves de la «Tertulia de los viernes». *En Perspectiva*, Montevideo, Banda Oriental, 2014.

APPRATTO Roberto, Entrevista del 11 de octubre de 2018 en La Máquina de Pensar, Radio Uruguay, se puede oír aquí « Marosa en “Biromes y Servilletas” » [En línea: <http://radiouruguay.uy/marosa-en-biromes-y-servilletas/>]. Consultado el 17/09/2019.

BENÍTEZ PEZZOLANO Hebert, *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Editorial Estuario, 2012.

BERTRAND Aloysius, *Gaspar de la noche*. Estudio preliminar y traducción de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1976.

BORGES J. L. y BIOY CASARES A., *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1957.

CALVINO Ítalo, «Un escritor que no se parece a nadie. Felisberto Hernández», *El Paseante*, nº 10, 1988, p. 11-12.

CUTILLAS Ginés, « El microrrelato: Una introducción al género », *Revista Quimera* [En línea: <https://www.revistaquimera.com/2018/01/16/microrrelato-una-introduccion-al-genero-gines-s-cutillas/>]. Consultado el 25/01/2019.

FRANCO Azucena, «Levrero: cazador consumado», México, Artículo inédito, 2017. « II Simposio Canario de Minificción: «Los géneros minificcionales. Historia, teoría y práctica» | FGULL » [En línea: <https://sede.fg.ull.es/es/curso/detalle/a17020184/ii-simposio-canario->

de—minificion—los—generos—minificionales—historia—teoria—y—practica]. Consultado el 9/09/2019.

GALEANO Eduardo, «Conversación con Juan Carlos Onetti » (entrevista), *El Viejo topo*, 30/01/2017. [En línea: <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/conversacion-juan-carlos-onetti/>]. Consultado el 31/01/2019.

GÜICH RODRÍGUEZ, LÓPEZ DEGREGORI y SUSTI, *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno*, Perú, Univ. Lima, Fondo Editorial, 2018.

HAMED Amir (compilador), *Orientales. Uruguay a través de su poesía*, Montevideo, Hum, 2010. [En línea: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Onetti2.htm>]. Consultado el 1/02/2019.

HERNÁNDEZ Felisberto, *Fulano de Tal*, Montevideo, José Rodríguez Riet, 1925.

_____, *Primeras invenciones*. Vol. I, 1ª ed. de *Obras Completas*, Montevideo, Ed. Arca, 1965.

_____, *Obras completas*, Tomo 3, Introducción y notas de José Pedro Díaz, Montevideo, Arca-Calicanto, 1983.

_____, *Obra incompleta*, Prólogo y selección de Oscar Brando, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2015.

_____, *Narrativa completa*, Prólogo de Jorge Monteleone, Notas de María del Carmen González, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.

JORDAN Paul, «“El cerdito” de Onetti: una lectura», Florianópolis, Brasil, *Revista Fragmentos*, n° 20, Enero-junio 2001, p. 87-93. [En línea: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6513/6016>]. Consultado el 25/01/2019.

ONETTI Juan Carlos, *La vida breve*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950.

_____, «Dos cuentos», *Revista de Bellas Artes*, México, 3ª época, n° 9, 1982, p. 2-4 [«El mercado», «El cerdito»].

_____, *Obras Completas*, Vol. III, «Cuentos, artículos y miscelánea», Edición a cargo de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

PERUCHO Javier, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México. Ficticia y Ed. UNAM, 2009.

RODÓ José Enrique, *Motivos de Proteo*, Montevideo, José M. Serrano y Cía, Editores, Librería de la Universidad, 1909.

VAZ FERREIRA Carlos, *Fermentario* (1938), Tomo X de la Edición de Homenaje a Carlos Vaz Ferreira de la Cámara de Representantes, Montevideo, 1957. [En línea: <http://www.vazferreira.org/textos/010%20CVF%20-%20Fermentario.pdf>]. Consultado el 9/09/2019.

ZAVALA Lauro, *Curso Minificción Contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna*, México, Universidad Autónoma de Guanajuato, (UAM-X). Marzo de 2011. [En línea: <http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf>]. Consultado el 9/09/2019.