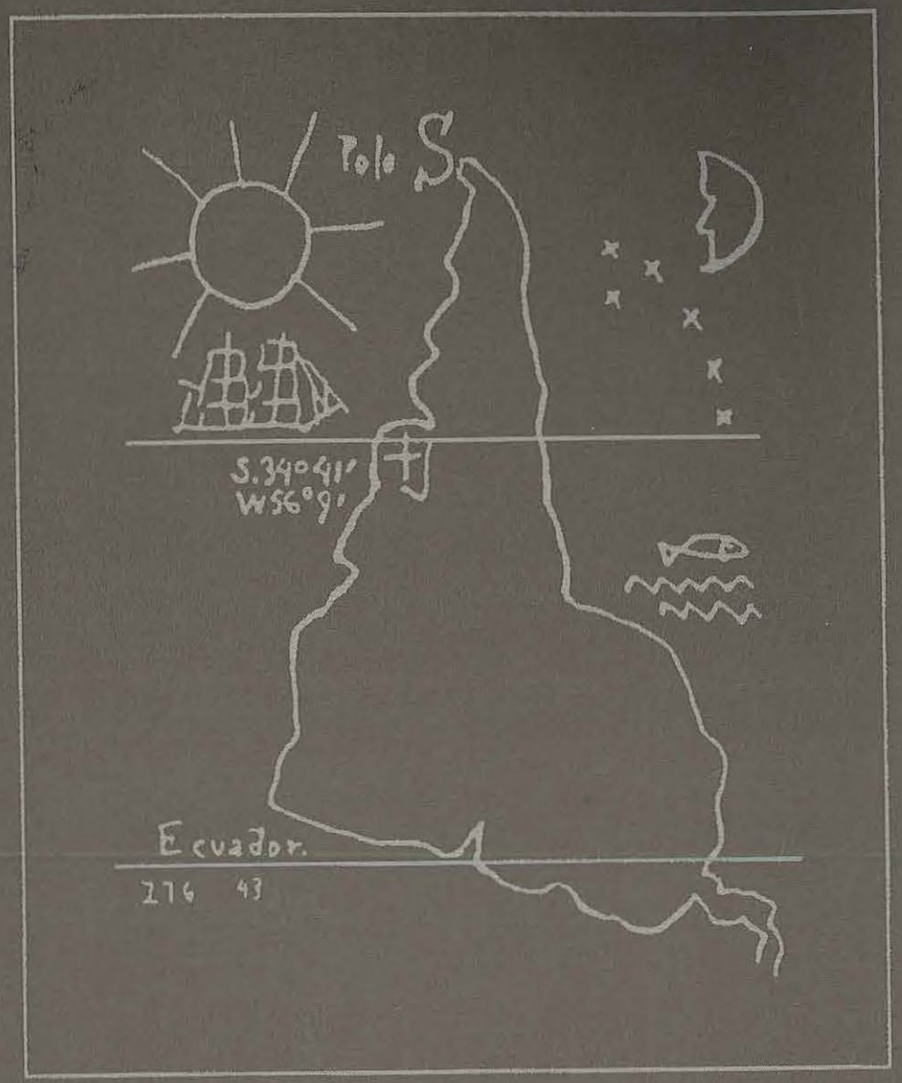
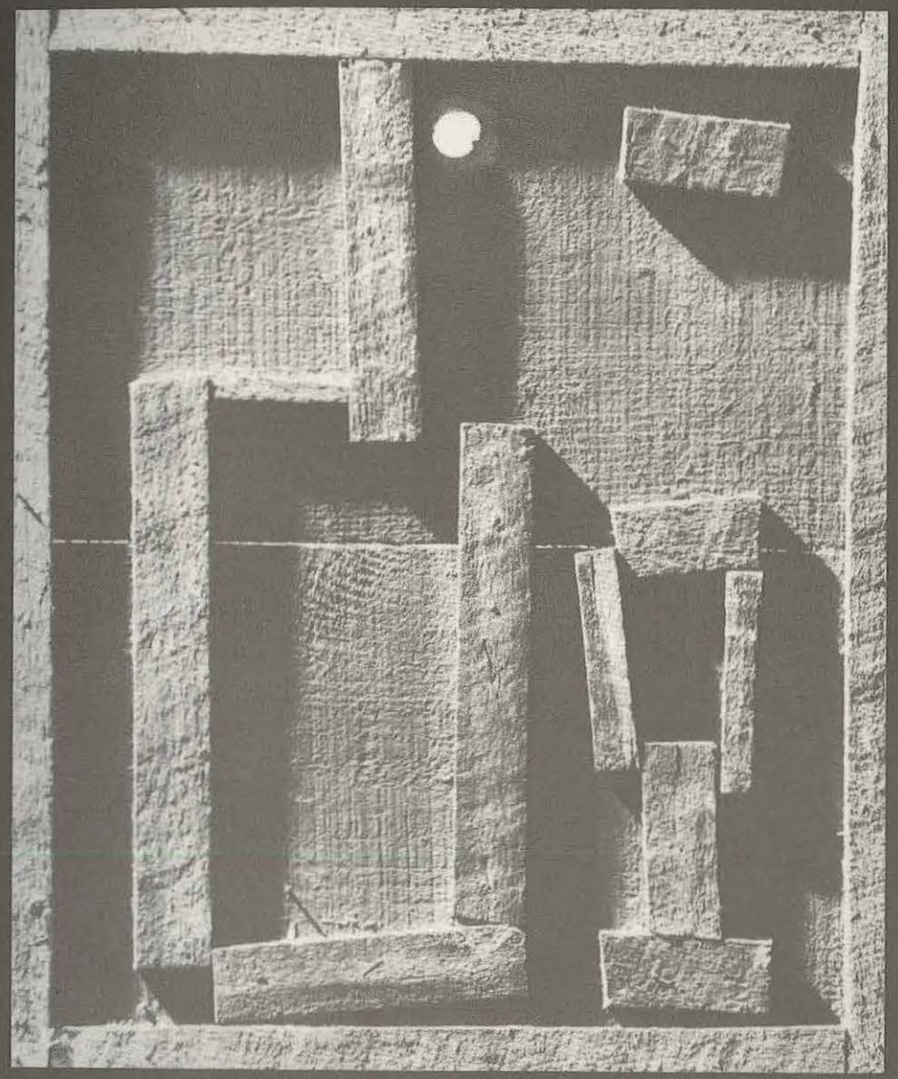


Vol. LVIII Revista Iberoamericana Núms. 160-161

Revista Iberoamericana



Tapa
Joaquín Torres García
Botella y vaso, París 1927

Contratapa
Joaquín Torres García
América del Sur, 1943

Propiedad de la Colección Familia Torres García
Montevideo, Uruguay

REVISTA IBEROAMERICANA

Más de cincuenta años dedicados a la difusión de las letras de Iberoamérica en los centros más prestigiosos de todo el mundo

Suscríbase a la REVISTA IBEROAMERICANA:

Suscripción regular individual: US$ 40.00
Socios: US$ 45.00*
Suscripción individual para estudiantes: US$ 25.00
Suscripción individual para profesores jubilados: US$ 25.00
Socios protectores: US$ 70.00**
Instituciones suscriptoras: US$ 60.00
Instituciones protectoras: US$ 70.00

Países latinoamericanos: Suscripción individual: US$ 25.00
Suscripción de Instituciones: US$ 30.00

* Los miembros del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la REVISTA IBEROAMERICANA y toda la información referente a la organización de los congresos.

** Los socios protectores del Instituto reciben la REVISTA IBEROAMERICANA, todas las publicaciones y la información sobre los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL
DE LITERATURA IBEROAMERICANA

INSTITUTO INTERNACIONAL
de
LITERATURA IBEROAMERICANA

MESA DIRECTIVA
(1990-1992)

PRESIDENTE

ANTONIO CORNEJO POLAR, University of Pittsburgh

VICEPRESIDENTES

ARTURO AZUELA, UNAM
SYLVIA MOLLOY, New York University

DIRECTOR EJECUTIVO Y
SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

KEITH McDUFFIE, University of Pittsburgh

VOCALES

ANNA CABALLÉ, Universidad de Barcelona
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRIA, Yale University

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

The INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature and to promote cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the *Revista Iberoamericana* quarterly and sponsors the publication of noteworthy books by Iberoamerican authors —in their original language and in English translation—, and of learned works and textbooks.

Members of the Institute meet in a biannual Congress. They are of two types:

Regular Members who pay US$ 45.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is US$ 25.00, and *Patron Members* who pay US$ 70.00 or more a year.

There is a special US$ 25.00 membership for retired professors and students.

Institutions such as universities, colleges, and libraries may become subscribers (at US$ 60.00 a year or US$ 30.00 a year in Iberoamerica), or Subscribing Patrons (at a minimum of US$ 70.00 a year) without holding membership in the Institute. Subscribers pay US$ 40.00.

Regular members and subscribers receive the forthcoming issues of the *Revista Iberoamericana*, but Patrons (whether Members or Institutions) receive, in addition, the forthcoming issues of all the publications of the Institute, and the Proceedings of the Congresses, etc., and their names will appear in the Revista Iberoamericana at the end of the year.

SUBSCRIPTION APPLICATION

I would like to become a subscriber to the *Revista Iberoamericana*. Would you please send my subscription to the address indicated below. I understand that I may become a member by following the steps indicated in the statutes of the Institute, which may be obtained upon request.

I am enclosing:

		RATES FOR 1992
US$ 40.00 ( )	Regular subscriptions, individual	US$ 40.00
US$ 60.00 ( )	Institutions	US$ 60.00
US$ 45.00 ( )	Regular Members*	US$ 45.00
US$ 25.00 ( )	Student Rate*	US$ 25.00
US$ 25.00 ( )	Retired Professor Rate*	US$ 25.00
US$ 25.00 ( )	Latin American Countries	US$ 25.00
US$ 70.00 ( )	Patron subscriptions (all publications)	US$ 70.00
US$ 70.00 ( )	Patron Institutions (all publications)	US$ 70.00

Name _____
Address _____
City _____ State _____ Zip _____

Please make your checks payable to the Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana and mail your dues to: ERIKA BRAGA, 1312 C. L., University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A. All communications regarding the circulation and distribution of the publications of the Institute should also be addressed to Erika Braga.

*In order to become a member, please send your *curriculum vitae* and the names of two members of the Institute who may recommend you. Students and retired faculty members should ask those who recommend them to verify their status.

SOCIOS Y SUSCRIPTORES

El INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA fue organizado en 1938 con el fin de incrementar el estudio de la literatura iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Para ello el Instituto publica la *Revista Iberoamericana*, su órgano oficial, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa— y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congreso una vez cada dos años, y son de dos categorías: el *socio de número*, cuya cuota anual es de 45 dólares, excepto en Latinoamérica, donde es de sólo 25 dólares, y el *socio protector*, cuya cuota es de 70 dólares o más al año. La suscripción individual es de 40 dólares.

Hay también una quota de suscripción especial de 25 dólares para profesores jubilados y para estudiantes.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, favorecen al Instituto, son de dos categorías: el *suscriptor corriente*, cuya cuota anual es de 60 dólares y de sólo 30 dólares en los países de Latinoamérica, y el *suscriptor protector*, cuya cuota es de 70 dólares al año.

La *Revista Iberoamericana* se envía a los socios de número y a los suscriptores corrientes del Instituto, y tanto los socios protectores como los suscriptores protectores reciben, además de la revista, las otras publicaciones que vayan saliendo y las *Memorias*. Los nombres de los *protectores* se publican en la *Revista Iberoamericana* en el último número de cada año.

INVITACION

El Instituto invita cordialmente a quienes simpaticen con los fines que persigue a que se hagan ora socios, ora protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto de ERIKA BRAGA, 1312 C. L., Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A., *que es la única persona encargada del recibo de los cheques y del envío de las publicaciones del Instituto.*

CUATRO NUMEROS POR AÑO

A partir de 1970 la *Revista Iberoamericana* se publica cuatro veces al año, en vez de dos y tres, como se había hecho hasta entonces.

Los manuscritos deberán ser enviados al director, en original y dos copias, antes de las siguientes fechas: 1º de julio, para el primer número (enero-marzo); 1º de octubre, para el segundo número (abril-junio); 1º de noviembre, para el tercer número (julio-septiembre); 1º de febrero, para el cuarto número (octubre-diciembre).

REVISTA IBEROAMERICANA

PROPOSITOS

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Su director y asesores quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal adoptado por nuestro Instituto: *A la fraternidad por la cultura*.

Reflejará en sus páginas una clara imagen de la literatura y del pensamiento de Iberoamérica.

NORMAS EDITORIALES

La *Revista Iberoamericana* sólo publicará artículos de miembros del Instituto o de autores invitados por el director y aceptados por éste, quien será asesorado por la Comisión Editorial *ad hoc*. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas. Se recomienda que en los manuscritos de artículos, notas y reseñas presentados para su publicación se sigan las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N. Y.: MLA, 1988.

Los manuscritos deben ser enviados al director, en original y dos copias. En caso de no ser aceptados para su publicación, sólo se devolverá el original si el autor envía el sobre con el correspondiente importe en estampillas o sellos de correos de U.S.A.

A los efectos de facilitar y reducir los gastos del proceso de publicación de los números futuros de la REVISTA IBEROAMERICANA, se les pide a los autores que *una vez aceptada su colaboración*, la envíen en *Disquette de 3.5" o 5.25" compatible con Macintosh o IBM.*

Esta ayuda es indispensable para que nuestra revista pueda seguir saliendo sin reducir su tamaño y su periodicidad.

La reproducción de cualquier trabajo publicado en la *Revista Iberoamericana* deberá ser autorizada por el director.

CANJE Y SUSCRIPCIONES

Todo lo referente a canje y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del jefe de canje, y a tal efecto se ruega dirigirse a: LILLIAN S. DE LOZANO, 1312 C. L., Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio de la Secretaría-Tesorería, 1312 C. L., y a tal efecto se ruega escribir a: ERIKA BRAGA, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A.

REVISTA IBEROAMERICANA

Órgano del
Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

Vol. LVIII **Julio-Diciembre 1992** **Núms. 160-161**

PATROCINADA POR LA UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

DIRECTOR EJECUTIVO Y
SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

KEITH McDUFFIE, 1312 C. L., University of Pittsburgh,
Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A.

COMITÉ EDITORIAL (1990-1992)

ANTONIO BENÍTEZ ROJO, Amherst College
FRANCISCO CAETANO LOPES, JR., Stanford University
WALTER MIGNOLO, University of Michigan
MABEL MORAÑA, University of Southern California
ENRICO MARIO SANTÍ, Georgetown University

SECRETARIA DE REDACCIÓN

LILLIAN S. DE LOZANO, 1312 C. L., University of Pittsburgh,
Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A.

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

ERIKA BRAGA, 1312 C. L., University of Pittsburgh,
Pittsburgh, Pennsylvania, 15260, U.S.A.

© Copyright, 1992
Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

MENSAJE DEL DIRECTOR DE LA *REVISTA IBEROAMERICANA* A SUS COLABORADORES

A los efectos de facilitar y reducir los gastos del proceso de publicación de los números futuros de la REVISTA IBEROAMERICANA, se les ruega a los autores que tengan la facilidad de hacerlo que, *una vez aceptada su colaboración,* la envíen en:

1) Disquette de 3.5" o 5.25" en Macintosh, IBM o compatibles

Esta ayuda es indispensable para que nuestra revista pueda seguir saliendo sin reducir su tamaño o periodicidad.

Desde ahora agradecemos este esfuerzo por parte de nuestros colaboradores.

LA DIRECCIÓN

PATRONES 1992

ALEMANIA

Sabine Horl-Groenewold
Am Weiher 12
D-2000 Hamburg 20
ALEMANIA

ARGENTINA

Ana María Barrenechea
Coronel Díaz 1815, 8A
1425 Buenos Aires
ARGENTINA

Olga S. de Kaplan
25 de mayo 817
4000 San Miguel de Tucumán
ARGENTINA

Susana L. Martorell de Laconi
Santiago del Estero 450
4400 Salta
ARGENTINA

BRASIL

Pedro Cáncio da Silva
Rua Caieira, 318
Medianeira
Porto Alegre RS 90630
BRASIL

CANADA

Ross Larson
Carleton University
Ottawa, Ontario KIS 5B6
CANADA

Serge Zaitzeff
University of Calgary
French, Italian & Spanish Dept.
Calgary, Alberta T2N 1N4
CANADA

EE. UU.

Juana Alcira Arancibia
8452 Furman Avenue
Westminster, CA 92683
EE. UU.

John M. Barta
California State University
Dept. of Foreign Languages
Fresno, CA 93740
EE. UU.

Margarita Blaschke
4555 Leathers Street
San Diego, CA 92117
EE. UU.

E. Caracciolo-Trejo
Purdue University
Dept. of Foreign Languages
W. Lafayette, IN 47906
EE. UU.

E. Dale Carter, Jr.
17220 Willard Street
Van Nuys, CA 91406
EE. UU.

Othón Castillo
908 Ardmore Avenue
Los Angeles, CA 90006
EE. UU.

Héctor Mario Cavallari
Mills College
Foreign Languages
Oakland, CA 94613
EE. UU.

E. and R. Chang-Rodríguez
60 Sutton Place So.
New York, NY 10022
EE. UU.

Laura Lee Crumley de Pérez
c/o Mr. and Mrs. W. W. Crumley
400 Bechman Street
Springdale, PA 15144
EE.UU.

Frank N. Dauster
Rutgers College
Dept. of Spanish and Portuguese
New Brunswick, NJ 08903
EE. UU.

Ángela Dellepiane
510 East 86th Street, 14-B
New York, NY 1O028
EE. UU.

Esperanza Figueroa
7401 SW 34th Terrace
Miami, FL 33155
EE. UU.

Malva E. Filer
Brooklyn College
Dept. of Mod. Langs. & Lits.
Brooklyn, NY 11210
EE. UU.

Zunilda Gertel
Univ. of California-Davis
Dept. of Spanish
Davis, CA 95616
EE. UU.

José Luis Gómez-Martínez
The University of Georgia
Dept. of Romance Langs.
Athens, GA 30602
EE. UU.

Manuel Gómez-Reinoso
60 East 96 Street (3C)
New York, NY 10128
EE. UU.

Pablo González
West Virginia University
Foreign Languages Dept.
Morgantown, WV 26506
EE. UU.

Juana A. Hernández
Hood College
Box 306
Frederick, MD 21701
EE. UU.

Carole A. Holdsworth
831 S. Harvey Avenue
Oak Park, IL 60304
EE. UU.

José Olivio Jiménez
215 West 90th Street, 4-G
New York, NY 10024
EE. UU.

Sonja Karsen
1755 York Avenue
New York, NY 10128
EE. UU.

Elizabeth Otero-Krauthammer
Apt. 62, Building 9
Wilber Park
Oneonta, NY 13829
EE. UU.

Myron Lichtblau
Syracuse University
Dept. of Foreign Languages
Syracuse, NY 13244-1160
EE. UU.

Alfredo R. Lozada
Louisiana State University
Dept. of Foreign Languages
Baton Rouge, LA 70803
EE. UU.

Gioconda Marún
23 Rosemont Lane
Briarcliff Manor, NY 10510
EE. UU.

Keith A. McDuffie
University of Pittsburgh
Dept of Hisp. Langs. & Lits.
Pittsburgh, PA 15260
EE. UU.

Robert G. Mead, Jr.
P.O. Box 9
Storrs, CT 96268
EE. UU.

Thomas C. Meehan
University of Illinois
Dept. of Spanish, It. & Port.
Urbana, IL 61801
EE. UU.

Warren L. Meinhardt
Souther Illinois University
Dept. of Foreign Langs. & Lits.
Faner 2022
Carbondale, IL 62901-4521
EE. UU.

William Mejías-López
University of New Hampshire
Dept. of Spanish
Durham, NH 03824
EE. UU.

Esther P. Mocega Y.
Professor Emeitus
96 94 Longmont
Houston, TX 77063
EE. UU.

Luis Monguió
24 Berkshire Drive East
Clifton Park, NY 12065
EE. UU.

Otto Olivera
Tulane University
Dept. of Spanish & Port.
New Orleans, LA 70118
EE. UU.

Carlos E. Paldao
1905 Toyon Way
Vienna, VA 22182
EE. UU.

Marta Paley Francescato
10500 Gainsborough Rd.
Potomac, MD 20854
EE. UU.

Enrique Pupo-Walker
Vanderbilt University
Dept. of Spanish & Port.
Nashville, TN 37202
EE. UU.

Laurence E. Prescott
Penn State University
College of Liberal Arts
351 North Borrowes Bldg.
University Park, PA 16802
EE. UU.

Rosario Rexach
3OI East 75th Street, Apt. 9H
New York, NY 10071
EE. UU.

Geoffrey Ribbans
Brown University
Hispanic and It. Studies
Providence, RI 02912
EE. UU.

James W. Robb
George Washington Univ.
Romance Languages Dept.
Washington, DC 20052
EE. UU.

M. Robinson-Allen
1918 Wright Street
Pittsburgh, PA 15221
EE. UU.

Oswaldo E. Romero
1635 Bedford Avenue
Pittsburgh, PA 15219
EE. UU.

Perla Rozencvaig
Barnard College
Dept. of Spanish
New York, NY 10027
EE. UU.

Thorpe Running
St. John's University
Dept. of Mod. and Cl. Langs.
Collegeville, MN 56321
EE. UU.

Ivan Schulman
Univ. of Illinois al Urbana
4080 Foreign Langs. Build.
707 South Mathews Avenue
EE. UU.

Federico Serra-Lima
P. O. Box 6
Old Chatham, NY 12136
EE. UU.

Benjamín Torres-Caballero
Western Michigan Univ.
Dept. of Langs. & Linguistics
Kalamazoo, MI 49008-5091
EE. UU.

Luz María Umpierre
Rutgers University
Dept. of Spanish and Port.
New Brunswick, NJ 08903
EE. UU.

Rima de Vallbona
Madison Place
3706 Lake
Houston, TX 77098
EE. UU.

Ángela Valle
Univ. of Nebraska-Omaha
Dept. of Foreign Languages
Omaha, NE 68182
EE. UU.

Alfredo Villanueva-Collado
250 West 15th Street, 5C
New York, NY 10011
EE. UU.

Emil Volek
Arizona State University
Dept. of Foreing Langs.
Tempe, AZ 85287-0202
EE. UU.

Donald A. Yates
555 Canon Park Dr.
St. Helena, CA 94574
EE. UU.

George Yúdice
30 East 10th Street 3S
New York, NY 1003
EE. UU.

ESPAÑA

Jaume Palau i Banús
c/Mallorca No. 35, 5-A
43005 Tarragona
ESPAÑA

Petra-Iraides Cruz Leal
Universidad de La Laguna
Facultad de Filología
Tenerife - ESPAÑA

Julio Martínez López
c/Torrelaguna No. 19-1 B
28806 Alcalá de Henares
Madrid - ESPAÑA

María Belén Castro Morales
Universidad de La Laguna
Facultad de Filología
Tenerife - ESPAÑA

ITALIA

Marta Canfield
Via Senese 5
Firenze
ITALIA

Carlos Giordano
Via Rosario Salerno, 134
87030 Arcavacata di Rende
(Cs) ITALIA

Hernán Loyola
Viale Trieste 6-B
Sassari 07100
ITALIA

Roberto Paoli
Via Calamandrei 20
50032 Borgo San Lorenzo
ITALIA

PUERTO RICO

José Ferrer Canales
Universidad de Puerto Rico
Apartado 22901
Río Piedras, PR 00931

Magda Graniela
Universidad de Puerto Rico
Dept. de Estud. Hispánicos
Mayagüez, PR 00709

Miriam Ebra Lima
Cond. Hato Rey Plaza,
Apto.7D
Hato Rey, PR 00918

SUIZA

Peter Frohlicher
Mooswiesstr. 3
Pfaffhausen
CH-8122 Zurich
SUIZA

VENEZUELA

Valentín González Reboredo
Liceo C. B. 'Porlamar'
Callege Guevara-Norte
(Ed. Nueva Esparta)
Porlamar-Margarita
VENEZUELA

INSTITUCIONES

CANADA

University of Windsor
Leddy Library/Serials Sect.
Windsor, Ontario, N9B 3P4
CANADA

University of Toronto
Library/Serials Department
Toronto, Ontario, M5S 1A5
CANADA

York University
Scott Library/Central Ser. Rec.
4700 Keele Street
Downsview, Ontario M3J 2R2
CANADA

University of Waterloo
Library/Serials Department
Waterloo, Ontario, N2L 3G1
CANADA

Brock University
Library/Serials Dept.
Decew Campus
Catherines, Ontario L2S 3A1
CANADA

University of Alberta
Library-Acquisitions
Edmonton, Alberta T6G 2J8
CANADA

COLOMBIA

Banco de la República
Lenguaje y Literatura
Hemeroteca Luis López
de Mesa
Calle 11, No. 4-41
Bogotá - COLOMBIA

EE. UU.

St. Lawrence University
Owen D. Young Library
Canton, NY 13617
EE. UU.

Occidental College
Library/Periodicals Dept.
1600 Campus Rd.
Los Angeles, CA 90041
EE. UU.

Adelphi University
Library/Serials Department
Carden City, N Y 11530
EE. UU.

University of Arkansas
University Library
Serials Section
Fayetteville, AR 72701
Ee. UU.

Asbury College
Morrison Kenyon Library
Wilmore, KY 40390
EE. UU.

Brandeis University
Library
Waltham, MA 02254
EE. UU.

Brown University
Rockefeller Library
Serials Department
Providence, RI 02912
EE. UU.

University of Chicago
Lib./Serial Records Dept.
1100 E. 57th Street
Chicago, IL 60637
EE. UU.

University of Cincinnati
Central Library
Ser. Rec./Acq. Dept.
Main Campus
Cincinnati, OH 45221
EE. UU.
Colorado State University
Libraries/Serials Dept.
Ft. Collins, CO 80523
EE. UU.

Dickinson College
Library/Periodical Dept.
Carlisle, PA 17013
EE. UU.

Emory University
Robert W. Woodruff Lib.
Order Dept./Serials
Atlanta, GA 30322
EE. UU.

Florida State University
R. M. Strozier Libary
Serials Department
Tallahassee, FL 32306
EE. UU.

Florida Southern College
Roux Library
Lakeland, FL 33802
EE. UU.

Southern Methodist Univ.
Fondren Library
Dallas, TX 75275
EE. UU.

Eastern Washington Univ.
Library
Cheney, WA 99004
EE. UU.

State University of NY
at Buffalo
Lockwood Library Bldg.
Serials Dept. A-52528
Buffalo, NY 14260
EE. UU.

Hofstra University
Library/Serials Department
Hempstead, NY 11550
EE. UU.

Vanderbilt University
Library/Serials Department
419-21st Avenue South
Nashville, TN 37240
EE. UU.

University of Kansas
Library
Periodicals Sec./Serials Dept.
Lawrence, KS 66045-2800
EE. UU.

Kent State University
Library
Acq. Dept./Ser. Record Unit
Kent, OH 44242
EE. UU.

University of New Orleans
Long Library Serials Dept.
Lakefront
New Orleans, LA 70148
EE. UU.

University of Miami
Library/Periodicals Dept.
P.O. Box 248214
Coral Gables, FL 33124
EE. UU.

Michigan State University
Library/Serials Department
East Lansing, MI 48824
EE. UU.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, MI 48109
EE. UU.

University of Montana
Mansfield Library
Serials Department
Missoula, MT 59812
EE. UU.

Mount Holyoke College
Library
So. Hadley, MA 01075
EE. UU.

Oregon State University
Library/Serials Dept.
Corvallis, OR 97331
EE. UU.

University of Rochester
Library/Serials & Binding
River Campus Sta.
Rochester, NY 14627
EE. UU.

St. Olaf College
Rolvaag Memorial Library
Northfield, MN 55057
EE. UU.

St. Louis University
Pius XII Memorial Library/
Ser. Dept.
3650 Lindell Blvd.
St. Louis, MO 63108
EE. UU.

Saint Peter's College
Library/Periodicals Dept.
99 Glenwood Avenue
Jersey City, NJ 07306
EE. UU.

University of South Florida
Library/Serials Department
Tampa, FL 33620
EE. UU.

Southern Illinois University
Lovejoy Library
Periodicals Department
Edwardsville, IL 62026
EE. UU.

Temple University
Library/Serials Department
Philadelphia, PA 19122
EE. UU.

University of Tennessee
Library/Serials Department
Knoxville, TN 37996
EE. UU.

University of Toledo
Carlson Library
Serials Department
Toledo, OH 43606
EE. UU.

University of Wisconsin
Memorial Library
728 State Street
Madison, WI 53706
EE. UU.

College of Wooster
Andrews Library
Tech. Serv. Division
Wooster, OH 44691
EE. UU.

University of Wyoming
Library/Periodicals Dept.
Box 3334, University Station
Laramic, WY 82071
EE. UU.

Rhode Island College
Adams Library
600 Mt. Pleasant Avenue
Providence, RI 02908
EE. UU.

University of No. Colorado
Michener Library/ESS
Serials Record Division
Greeley, CO 80639
EE. UU.

University of Nevada
Library-Periodicals Dept.
Las Vegas, NV 89154
EE. UU.

Trinity College
Library
Hartford, CT 06106
EE. UU.

Wellesley College
Library
Wellesley, MA 02181
EE. UU.

Rutgers University
Camden Library
300 North 4th Street
Camden, NJ 08102
EE. UU.

Boston Public Library
Serials-Receipts
P.O. Box 286
Boston, MA 02117
EE. UU.

University of Idaho
Library/Periodicals Section
Moscow, ID 83843
EE. UU.

Ohio University
Library
Acquisitions Dept.
Athens, OH 45701
EE. UU.

University of Iowa
Libraries/Serials Dept.
Iowa City, IA 52242
EE. UU.

University of Minnesota
Libraries/Serials Records
Minneapolis, MN 55455
EE. UU.

Agnes Scott College
McCain Library
Periodicals Librarian
Decatur, GA 30030
EE. UU.

University of Florida
Library/Serials Department
Gainesville, FL 32611
EE. UU.

University of Wisconsin
Library/Serials Department
Green Bay, WI 54302
EE. UU.

State University College
Penfield Library
Oswego, NY 13126
EE. UU.

Brigham Young University
Harold Lee Library
Serials Section
Provo, UT 84602
EE. UU.

Univ. of North Carolina
Ramsey Library
One University Heights
Asheville, NC 28314
EE. UU.

Assumption College Library
500 Salisbury Street
Worcester, MA 01609
EE. UU.

George Washington Univ.
Gelman Library
Serials Records
Washington, DC 20052
EE. UU.

East Carolina University
Periodicals Librarian
Greenville, NC 27858
EE. UU.

Cleveland State University
Libraries / Serials Div.
1860 E. 22nd Street
Cleveland, OH 44115-2403
EE. UU.

UBC Library Serials
P.O. Box 8076
Blaine, WA 98230
EE. UU.

Villanova University
Dept. of Modern Langs.
Villanova, PA 19085
EE. UU.

FRANCIA

ENS Fontenay Bibliothèque
31 Avenue Lombart
92260 Fontenay-Aux-Roses
FRANCIA

Bibliothèque Interuniv. de
Grenoble
Section Lettres
Saint Martin d'Heres-Cedex
FRANCIA

Bibliothèque Universitaire
de Maine/ Section Lettres
Avenue Olivier Messiaen
Mans-Cedex 72017
FRANCIA

Bibliothèque Interuniv.
Section Droit-Lettres
Sce. des Periodiques
D'Ascq Cedex
Villeneuve 59652
FRANCIA

Bibliothèque Universitaire
Section Lettres
5 Rue Violette
Avignon 84000
FRANCIA

ITALIA

Gorlich and C. S.R.L.
Cassella Postale 1712
Milano 20100
ITALIA

POLONIA

Biblioteka Uniwersytecka
Oddzial Czasopism
Krakowskie Prezedmiescie 32
Warszawa 00=927
POLONIA

PUERTO RICO

University of Puerto Rico
Library/Periodicals Room
Mayagüez Campus
Mayagüez, PR 00708

Univ. Interamericana de P. R.
Biblioteca Juan Cancio Ortiz
Sala de Revistas Box 5100
San Germán, PR 00753

Revista Iberoamericana

NÚMERO ESPECIAL

dedicado a la

LITERATURA URUGUAYA

Dirigido por

LISA BLOCK DE BEHAR
Academia Nacional de Letras
Montevideo

Vol. LVIII Julio-Diciembre 1992 Núms. 160-161

SUMARIO

LISA BLOCK DE BEHAR: Nota preliminar 759

I. CIRCUNSTANCIAS

CARLOS ZUBILLAGA: La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico 769
HUGO J. VERANI: Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario 777
FERNANDO AINSA: Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea 807
CARLOS PELLEGRINO: Apuntes para una lectura de la poesía Uruguaya contemporánea 827
JUAN CARLOS LEGIDO: Cincuenta años de teatro en el Uruguay ... 841
RAÚL ANTELO: Veredas de enfrente: martinfierrismo, ultraísmo, modernismo 853
ALEX DE ALAVA: Revisión de revistas 877

II. AUTORES Y OBRAS

TULIO HALPERÍN DONGHI: Carlos Real de Azúa: la ávida curiosidad por el mundo 893
LUZ RODRÍGUEZ-CARRANZA: Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible 903
SUSANA ZANETTI: Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana 919
EDUARDO ESPINA: De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo 933

ROBERTO APRATTO: Casaravilla: la práctica de los sentidos 947
ROBERTO PAOLI: El perfecto cuentista: comentario a tres textos de Horacio Quiroga 953
ARTURO SERGIO VISCA: Francisco Espínola, narrador 975
JORGE ALBISTUR: Emilio Oribe, o la hoguera hecha estatua 1001
FERNANDO LOUSTAUNAU: Susana Soca: la Dame à la Licorne ... 1015
FRANK GRAZIANO: La lujuria de ver: la proyección fantástica en "El acomodador" de Felisberto Hernández 1027
GUSTAVO SAN ROMÁN: Entrevista a Cristina Peri Rossi 1041
HUGO FONTANA: Carlos Martínez Moreno testigo de cargo 1049
HEBER RAVIOLO: Héctor Galmes o la paradójica invención del imperfecto cuentista 1059
NOEMÍ ULLA: Tradición y transgresión en los cuentos de Julio Ricci 1065
ELSA DEHENNIN: A propósito del realismo de Mario Benedetti ... 1077
ELENA ROMITI: La devolución del pensamiento a la vida: Julio C. Da Rosa 1091
ROBERTO ECHAVARREN: Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay 1103
MARÍA ANGÉLICA PETIT/OMAR PREGO GADEA: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti un modelo de escritura hermética-abierta 1117
J. GUILLERMO RENART: Bases narratológicas para una nueva lectura de *El infierno tan temido* de Onetti 1133

III. ENTRE(S)VISTAS

ARMONÍA SOMERS: Carta abierta desde Somersville 1155
MARIO LEVRERO: Entrevista imaginaria con Mario Levrero 1167
MIGUEL ÁNGEL CAMPODÓNICO: Una entrevista más, una entrevista menos 1179

IV. RESEÑAS

RUBÉN ACEVEDO, sobre Napoleón Baccino Ponce de León, *Maluco. La novela de los descubridores* 1187
SUSANA BENÍTEZ, sobre José Pedro Díaz, *Tratados y ejercicios* 1190
MIGUEL CARBAJAL, sobre María de Montserrat, *El caballo azul* ... 1191
JOSÉ CASTRO VEGA, sobre Mauricio Rosencof, *Teatro escogido* 1193
STELLA EMMI, sobre Cristina Peri Rossi, *Cosmoagonías* 1196
HÉCTOR FEBLES, sobre Juan Carlos Onetti, *Cuando entonces* 1199

NILDA MARÍA FLAWIA DE FERNÁNDEZ, sobre Fernando Ainsa, *Con acento extranjero* 1202
LAURA FLORES, sobre Mario Levrero, *Espacios libres* 1209
GABRIELA FRAGA PETINGI, sobre Miguel Ángel Campodónico, *Instrucciones para vivir (monólogo del sobreviviente)* 1212
HÉCTOR GARCÍA, sobre Mario Delgado Aparain, *La balada de Johnny Sosa* 1214
RAQUEL GARCÍA, sobre Eduardo Galeano, *Memoria del fuego* 1218
ADRIANA GARRIDO, sobre Mercedes Rein, *Blues de los domingos* ... 1221
ADRIANA MASTALLI SOSA, sobre Miguel Ángel Campodónico, *La piscina alfombrada* 1223
CLARA PALADINO, sobre Tomás de Mattos, *¡Bernabé! ¡Bernabé!* ... 1227
ROMEO PÉREZ ANTÓN, sobre Carlos Real de Azúa, *El poder* 1231
MERCEDES RAMÍREZ, sobre Carlos Liscano, *El método y otros juguetes carcelarios, Memorias de la guerra reciente, ¿Estará nomás cargada de futuro?, Agua estancada y otras historias* 1235
P. SANTIAGO ROCCA, sobre Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor* 1237
ANA MARÍA RODRÍGUEZ-VILLAMIL, sobre Armonía Somers, *La mujer desnuda* 1238
ANA VÁZQUEZ DE QUIÑONES, sobre Fernando Loustaunau, *Pot-Pot* 1242

NOTA PRELIMINAR

POR

LISA BLOCK DE BEHAR
Academia Nacional de Letras
Montevideo

La iniciativa de publicar un volumen de la *REVISTA IBEROAMERICANA* dedicado a la literatura uruguaya de esta mitad final del siglo fue una iniciativa propuesta por Alfredo Roggiano de manera que correspondía llevarla a cabo observando las orientaciones y objetivos generales que él había definido para editar una serie ordenada libremente a partir de referencias de validez literaria, sin más restricciones que las establecidas por límites de país y de época.

Sin sospechar que estaba tan enfermo, en octubre de 1990, en tránsito hacia la Argentina, adonde se le habían anunciado honores y homenajes, Roggiano se hizo de tiempo suficiente para aceptar una invitación de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Pasó por Montevideo, permaneció algunos días en esta ciudad con el fin de dictar más de una conferencia, conceder algunas entrevistas solicitadas y, sobre todo, poder revisar atentamente los trabajos que se incluirían en el presente volumen.

En medio de una concurrencia sumamente cordial e interesada, Alfredo Roggiano dialogó con el presidente de la Academia, Arturo Sergio Visca, con profesores de literatura y con estudiantes avanzados de ciencias de la comunicación; refirió la historia de la *REVISTA IBEROAMERICANA*, de sus orígenes y fundamentos, de sus alternativas adversas y de realizaciones notables, intercalando anécdotas que ilustraban sobre su vida entera dedicada a mantener una publicación que, por su propia índole, expuesta a la fugacidad, siguió atenta, con una continuidad y solidez inusuales, a los acontecimientos literarios en un idioma que supo prodigarlos.

En esa oportunidad, no escatimó la generosidad de su tiempo, que no le sobraba, ni de su experiencia, ni de su interés por nuestros escritores; leyó los artículos aliviando, con sus observaciones, la inquietud derivada de las vacilaciones y escrúpulos inherentes a una publicación de carácter antológico que, tratando de abarcar un período amplio pero contemporáneo y una nacionalidad compartida, más que revelar descubrimientos y elevar monumentos, suele incurrir —a veces contra la voluntad de quienes la proponen y realizan, a veces deliberadamente— en redundancias y omisiones.

Pero aun intentando superar reservas y prejuicios, es necesario elegir, ya se sabe; la elección es libre y es forzosa, y tal vez por esta naturaleza contradictoria, tal vez por condiciones menos filosóficas, hasta ahora no se conocen criterios suficientemente justos que, al discernir antológicamente sobre autores y obras, no tramen sentimientos y resentimientos varios.

En el Uruguay, a pesar de las dificultades, la inclinación hacia la literatura es corriente, el gusto por escribir no ha disminuido ni las posibilidades de publicar son tan remotas. De manera que, en un principio, al abordar esta tarea antológica, el propósito de no reincidir en las contadas referencias rutinarias, las más transitadas, la convicción de no restringir la selección a la mención obligada que reduce el limitado paisaje literario nacional a poco más de un par de lugares comunes, no parecía imposible.

Asumiendo la responsabilidad y las perplejidades de decidir, tampoco se ha consentido la facilidad de coartadas que apuntan (hacia) la di-solución de la figura literaria en catálogos compuestos como para no distinguir otros grados que el orden alfabético. Constituye una maniobra literal conocida que pretende cierta objetividad aunque disimula las diferencias que distinguen y definen las particularidades literarias específicas en una enumeración mecánica de nombres propios que, normalizados, quedan desprovistos de su propiedad. Sobre todo porque, tratándose de autores y obras, el recurso no asegura las garantías de imparcialidad que registra el censo y dice menos de la ecuanimidad de los criterios selectivos que de la censura de quien hace el inventario o la indolencia que no compromete jerarquías en guías colectivas lapidarias.

Aunque doble, el procedimiento es simple y consabido: por un lado se especula con la irradiación de un aura —débilmente literaria— que prestigia dos o tres nombres; por otro, en forma irrestricta, se acumulan nombres en listas que, sin mayores precisiones, se aproximan a un anonimato, un imperfecto reconocimiento civil, sin más señas. No pasan de empadronamientos que cubren un parque intelectual difuso, no orientan ni informan al lector pero, gracias al espejo que muestra el (propio) nombre propio inscrito en texto ajeno, se ataja la reclamación eventual de cualquier autor quien, solo por verse mencionado, se conforma.

Si bien se advierte la inutilidad de esas listas aparentemente completas, si bien se sufre la fatiga provocada por las negaciones y rechazos de un *index* a veces impreciso a veces más arbitrario, es probable que tampoco en esta selección ha sido posible evitar las injusticias de ambos procedimientos solo superficialmente diferentes.

Al reunir estos ensayos, artículos y reseñas, se ha procurado no dirigir las predilecciones ni influir sobre quienes las suscriben, ni atenerse a favor o en contra de los cánones en vigencia. Soslayándolos, se ha procurado prescindir de los comandos del *establishment* de manera que la inclusión no siguiera ni persiguiera los fallos de los críticos. Se deseó evitar sus fallas más notorias, aquellas que no radican en diferencias de evaluación más o menos ponderada, o en las discrepancias de interpretación de agudeza hermenéutica variable sino en los autoritarismos de una institucionalización implícita consolidada por agentes de intermediación que se arrogan y monopolizan el oficio de discernir. Son oficiantes que no celebran ni identifican más que a determinados autores, sólo aquellos con los que se identifican, según discriminaciones vagamente ideológicas, intolerancias personales o conveniencias estratégicas, dudosas reglas de una ética que desplaza las gratificaciones amistosas hacia espacios de competencia pública donde no vale satisfacerlas.

En un país tan pequeño, con un número de habitantes pocas veces millonario, no es fácil disimular las connivencias de una congregación casi familiar, sectaria, parroquial. Más eventuales que doctrinarias, la solidaridad dentro de grupos, las aprobaciones y rechazos automáticos, constituyen uno de los hábitos que enrarecen el ambiente cultural uruguayo de las últimas décadas.

Patrocinados por críticos ubicuos, patrocinándolos, sus integrantes aparecen dictaminando en los medios, dictando cursos, convocando concursos, asignando premios, recibiéndolos; se presentan alternativamente tanto como escritores tanto como estudiosos de la literatura uruguaya, dentro como fuera de fronteras. Catedráticos uruguayos en el Uruguay o radicados en universidades de otros países contra las cuales consolidaron sus carteles, en centros y ciudades con posibilidades cosmopolíticas sin duda más interesantes, a veces sólo de paso por el país, otras veces instalados transitoriamente, sus créditos académicos transcontinentales no les impiden concentrarse más en el estrechamiento y clausura de los recintos locales que en dispensar su atención a una tradición literaria que la requiere.

Anteriores a la dictadura militar, prosperando en el exterior o progresando dentro de fronteras durante esos años lamentables o, con posterioridad, ya en democracia, la continuidad de sus agonías y protagonismos traban el diálogo cultural en un medio cada vez más nostálgico de la solidez de sus valores y ávido de una recuperación que no atañe solo a la restauración de la belleza de artes y letras sino, sobre todo, al apremio por contrarrestar las defecciones éticas, un abandono de principios que, contradictoriamente, afianza el sistema prevaleciente.

A pesar de que más que la indignación cunden la decepción y el desaliento, esas tribulaciones no han atenuado la inquietud de muchos quienes conocieron la lealtad a otros aprecios o de otros quienes, impacientes, se desviven por conocerlos lo antes posible y no se resignan a que la probidad siga exponiéndose a los riesgos de ese continuismo desgastado, un control cultural que, aunque enervado por la complicidad de las intrigas, la pusilanimidad o las violencias del silencio, la interdicción que sentencia, sin apelación, al hombre, obra y nombre, ocupa los espacios mediáticos y universitarios, municipales y nacionales. La ocupación ya no es tan dura como la opresión militar ni recurre al horror de sus represiones abominables, pero tampoco cede.

Lamentablemente, quienes excluyen a los demás de sus propias empresas, también tratan de excluirse cuando las iniciativas no responden directamente a los intereses y jurisdicciones que les interesa defender.

Sin embargo, en esta publicación, afortunadamente, son pocos los autores y críticos que están ausentes. Los menos. Aparte de las razones de clan, que suelen ser clandestinas (no se dicen), no fue posible conjeturar otras razones para esa ausencia; quietas, las aguas siguen divididas, una división que no distribuye el saber, lo agota.

La crítica, que no se opuso durante los años de gobierno de fuerza, se impuso e impuso sus preferencias personales configurando "territorios de escritura", alejados y prescindentes de los movimientos teóricos y culturales que transformaron, alternativamente y con suerte diversa, el pensamiento y el mundo en las últimas décadas. Ya se dijo, con suficiente ironía, que las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos pero, aun como prurito, son necesarias.

Durante esos años hasta la actualidad, ni el estructuralismo lingüístico ni antropológico, en su momento, ni las variantes psicoanalíticas, ni los postestructuralismos consecutivos, ni las teorías de la recepción estética, ni las teorías del cine relacionadas con la teoría literaria, ni los procedimientos de la desconstrucción, ni siquiera una sociocrítica marxista, llegaron a fundamentar las impresiones meramente personales del discurso crítico. Su ejercicio de preferencias se autoabasteció al margen de conocimientos necesarios, ineludibles para formular una estimación que pudiera justificarse más allá de compromisos de amistad o de reciprocidades convenientes pero que no dejaba de hacer sentir un rigor que no es científico ni anticientífico: solo una forma de hostilidad que no se dice ni se explica, una ignorancia querida, por voluntaria y apetecida, doblemente querida, doblemente cara, marcaba la norma en literatura, en cine, en artes visuales y sonoras.

Avalada por soportes académicos o simplemente didácticos, desde la cátedra o en los medios, apoyándose mutuamente, los mismos nombres entrecruzan sus referencias y reverencias colmando todos los espacios. Exterior a esos reductos o incluso en su proximidad, el lector sólo se entera de los autores autorizados, según un conocido código de cofradía que decide sobre quienes cuentan "de verdad", en la ficción o en la realidad.

Fuera de esos compromisos, los demás no existen. Es la arrogancia de empresarios culturales disimulada en posturas de humildad, con reiterados argumentos de pobreza, la pobreza como consigna, un sustento endeble de nuevos mitos de presente precariedad contra mitos y virtudes de un decoro pasado; insinúa una aspiración al deterioro como si fuera a un progreso. Como si las carencias económicas, que saltan a la vista, debieran convertirse y exhibirse también en indigencia intelectual: cuanto menos estudiaban o investigaban, cuanto más distantes del saber y sus desarrollos, aparecían más encaramados mediáticamente avanzando sobre formas y campos sin advertir las diferencias. La avanzada tampoco observaba la especificidad de los medios; todos los recursos, todos los medios sirven: radio, televisión, diarios, semanarios apuntalados por la "colaboración" de estrellas fugaces, su consabida acción de golpe y fuga, y luego a toda marcha, de regreso a sus claustros, a salvo en los

refugios que amparan instituciones opulentas, sus gestos siguen siendo válidos para entrenar un totalitarismo cultural en un pequeño país, donde entre ausencias y silencios, con bases armadas y bastante compactas, no era difícil encumbrarse en nuevos estatutos y baluartes.

Estas estrategias no son sólo nacionales ni son sólo de esta época. Probablemente se practican en otros medios y tiempos; fue hace años y en otro país donde un poeta se lamentaba de que la historia literaria se diferenciara poco de una historia de socorros y venganzas pero, debido, en gran parte, a la facilidad de deslizamiento de la realidad en los medios masivos, por el consentimiento de una colonia intelectual que se conforma dócilmente, por la uniformidad de voces y de silencios no interrumpidos, pocas veces se había observado antes las precariedades de una homogeneidad semejante.

Si bien es cierto que desde hace décadas la escritura tiende a no distinguir entre la espacialización de la ficción y el espacio reservado al análisis, a la interpretación y a la crítica, confundiendo sus especificidades en una misma imaginación intelectual, no son esas conciliaciones de la poesía y del pensamiento, de la creación y la crítica, las que preocupan sino un conflicto que no se dirime en la escritura más que como acumulación de funciones rivales, paralelas, origen de favores y desfavores, de privilegios cruzados. Un autor es ponderado o negado por un crítico circunstancial que a su vez es autor, y la acción contraria es la misma. La con-gestión se duplica.

Si bien hay antecedentes ilustres de narradores y poetas que se aplican a ejercicios críticos, es peligrosa la extensión de esa mecánica de autoestimación virtual —por amigo o colega interpuesto— de las implicancias de funciones que se alternan, de las fallas de una profesión contraída académicamente pero que desborda los límites disciplinarios vulnerando, por la labilidad de los medios masivos, los bienes de la comunidad, en una depredación progresiva. Los sedicentes críticos-autores-críticos de los años de represión y exilio, siguen luciendo y especulando con los prestigios de un poder derivado del vacío de saber.

Sin embargo, y ya sin los riesgos y las aflicciones de los años que pasaron, a pesar de que se multiplican balances y panoramas culturales formulados transacadémicamente, todavía son escasas las referencias a una situación adversa donde, desde diarios y semanarios, canales públicos y privados, radios de ondas y alcances diferentes, los autores que resistían por duración y permanencia, por impugnación ninguna, prosperan.

El siglo está terminando con doctrinas y prédicas que se prolongaron durante décadas, con muros y mundos que articulaban emblemática y drásticamente la dialéctica de las oposiciones, con regímenes y doctrinas que parecían prolongarse en poderes y potencias interminables, pero no termina con esos intereses escasamente interesantes confiados a la imperturbabilidad de una burocracia intelectual, solapadamente partidaria, paraliteraria, para afianzar un dominio académico o mediático que, pasando por oposición, aceptado sin discusión sólo por considerarse contrario a las presuntas tendencias de un

régimen oficial, no se presenta ni advierte como otra posición oficial, tal vez más dominante porque no se conoce bajo este aspecto. Es una forma de disensión que también detenta, pero a diferencia de los gobiernos en vigencia, prescinde de todo trámite electoral o democrático para imponer su discrepancia tanto o más autoritaria que la autoridad política nacional expuesta.

En estos años se verificó el restablecimiento de la democracia, es cierto, pero el restablecimiento de las instituciones que consignan las garantías constitucionales no impide que en la colectividad intelectual la nomenclatura siga siendo la misma, que los círculos cerrados y viciosos se extiendan.

Pero no parecen inevitables. Los trabajos que se reúnen en este número de la *REVISTA IBEROAMERICANA* no se atienen a una cronología estrictamente fechada; en materia literaria, a pesar de las necesidades de indicar la temporalidad de los acontecimientos, las fechas no son fijas, las convenciones varían. En consecuencia, si bien algunos de los estudios realizados retroceden hasta las vanguardias tardías, tal vez, un origen cronológico de la promoción intelectual y poética que se examina podría oscilar entre la segunda guerra mundial, la iniciación de la era atómica, las alarmas consecutivas a la información discontinua sobre los crímenes del universo concentracionario y su negación, la imposición definitiva de los medios de comunicación masivos —más proclives a ceder su tiempo y sus páginas a la crítica que a la creación—, la aceleración tecnológica, los deterioros derivados de la industria cultural, fenómenos de globalización y fragmentación concomitantes, de acontecimientos cada vez más complejos y simulacros más simples que precipitan la cesura del siglo y promueven, a distancia fluctuante, los contextos y contribuciones de una etapa también decisiva en la historia cultural del país. Son varios los artículos y reseñas incluidos en este volumen que examinan autores y obras posteriores, más recientes, autores que no se debatieron en las contiendas o quienes, en distinto grado, participaron en las contundencias anteriores a la persecución militar, a quienes la soportaron, desde el exilio, dentro de la prisión, o en silencio, quienes volvieron al país a quedarse o prefieren visitarlo o, bilocalizados, les consta que no arriesgan la seguridad por reincidir en otras tierras.

En las obras de ficción, la convención induce a considerar el prólogo como el marco de verdad, una verdad que se presenta bajo especie de (des) escritura pero que jamás abolirá la razón de ficción necesaria. Autorizado por el género, alguien se anticipa y aparta del texto consecutivo, o el propio autor se distancia del texto que le pertence, pretendiendo sustraer sus confesiones a las licencias que la imaginación propicia, afirmando una voluntad que prefiere no suspender la incredulidad de su lector. Por eso, tal vez, la costumbre del lector a pasar por alto los sospechosos afanes de una sinceridad que no había previsto; para él, con razón, el prólogo o cuenta poco o no cuenta.

En cambio, en los textos de examen, que se apartan de la ficción, para analizarla, para contrastarla con la historia, para compararla con otros textos, atendiendo los accidentes y variaciones en fuga de su realización, el prólogo reivindica si no la verdad por lo menos algunas de las circunstancias que

articulan los límites en los que el discurso se ordena. Tanto introduciendo la ficción como distanciándola, quien escribe el prólogo juega un papel diferente: el papel de no jugar ningún papel o de quedar fuera del juego. Sin embargo, y dicho sea al margen, nada de lo que incluye o excluye su escritura, le es ni indiferente ni ajeno.

I. CIRCUNSTANCIAS

LA INSERCIÓN DE LA CONCIENCIA CRÍTICA EN EL MOVIMIENTO CULTURAL URUGUAYO: CUESTIONAMIENTO Y RESPUESTAS AL ACONTECER HISTÓRICO

POR

CARLOS ZUBILLAGA
Universidad de la República, Montevideo

El advenimiento del Uruguay al siglo XX estuvo presidido por una doble circunstancia política: el fin de las guerras civiles (1904) y el inicio de la experiencia reformista que impulsara José Batlle y Ordóñez hasta el fin de la tercera década (1905-1929). El país se convirtió entonces en un "paradigma de modernización": sin problemas étnicos significativos, con un grado estimable de justicia social, sin rupturas institucionales traumáticas, con preocupación creciente por la universalización de la enseñanza. Incluso el problema religioso, que tuvo manifestaciones de cierta virulencia hasta 1918, fue resuelto con "moderación" en 1919: "Iglesia libre en el Estado libre", se proclamó entonces; y la separación de dos espacios independientes (el de la sociedad civil secularizada y el del mundo eclesial como suma de experiencias personales de fe) pareció configurar el "descubrimiento" de cómo debían ordenarse modernamente las áreas tradicionalmente conflictivas de una sociedad.

La conformación étnico-cultural del país (su propensión cosmopolita) evidenciaba el fuerte impacto de la inmigración masiva de origen europeo (principalmente italiana y española), que se había iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. La impronta europea de ciertos caracteres definitorios de la conducta individual y colectiva del pueblo uruguayo generó, en algunos sectores del pensamiento nacional, un equívoco sentido de ajenidad cultural, traducido en la insustancial remisión a los modelos y las novedades metropolitanos y en un paralelo desprecio por los componentes latinoamericanos de la realidad local. Los códigos de auto-reconocimiento vigentes desde la segunda década de este siglo (Montevideo como *la Atenas del Plata*; Uruguay como *la Suiza de América*) dieron la pauta de una descontextualización cultural del país que se expresó complacidamente en los círculos intelectuales más gravitantes.

Puede hablarse entonces, de una *cultura de autosatisfacción*, dominante hasta principios de los '30. Escasamente crítica, francamente europeizada, hecha a la medida de una sociedad en la que gravitaba con fuerza la clase media de origen inmigrante. En un país pequeño, de escasa incidencia en el mercado mundial, sofocado por vecindades poderosas e históricamente hostiles a su

independencia, la búsqueda de un perfil cultural "propio", aunque éste resultara una mala duplicación del modelo europeo, pareció suficiente.

Demás está decir que un proyecto cultural de esta naturaleza resultó tributario del favor oficial. A este respecto quizás nada ejemplifique mejor la inanidad de semejante propuesta que los frutos de la labor de la Comisión Nacional del Centenario (de la primera Constitución, de 1830), en especial el "plan Reyles": una heteróclita suma de ensayos que pretendió ser una síntesis de la producción cultural y que se elaboró a partir de los textos de una serie de conferencias dictadas en el paraninfo de la Universidad de la República, sobre la base de un plan elaborado por Carlos Reyles.[1] La complacencia por lo logrado en cien años de vida organizada y la radical ausencia de una conciencia crítica fueron sus rasgos fundamentales.

La crisis del sistema capitalista mundial comenzó a manifestarse en Uruguay hacia 1931. Los postreros intentos del reformismo batllista resultaron insuficientes para detener la crisis, y junto con la pérdida del bienestar social que (de alguna forma) el Estado había asegurado hasta entonces, el país asistió a la pérdida de su normalidad institucional. El golpe de Estado de 1933 no fue sólo el ajuste de cuentas conservador al reformismo, sino el inicio de una regresión en el plano de las relaciones sociales, que en cierta medida no ha dejado aún de manifestarse.

La sociedad uruguaya sufrió de allí en más la quiebra de sus mitos y ello contribuyó a sensibilizarla, al tiempo que comenzaba a descender hacia realidades menos olímpicas. Por esa razón (amén de otras no menos significativas, como la conformación inmigratoria de su base demográfica) el pueblo uruguayo se solidarizó tan firmemente con la República Española y vivió con intensidad inusual el primer acto de la lucha antifascista que fue la Guerra Civil entre 1936 y 1939.

En el plano cultural comenzó a operarse un cambio relevante. Con el deterioro del sistema político (de su dimensión formalmente liberal) corrió pareja la revisión de las concepciones culturales dominantes y se registró el avance de una conciencia crítica que, advirtiendo la condición latinoamericana del país, se dio a trastrocar los parámetros estimativos y a buscar (de manera urgida) las claves interpretativas de la realidad. Nació lo que Angel Rama llamó la "generación crítica" (o de *Marcha,* en alusión al papel que el semanario de Carlos Quijano habría de jugar en la vehiculización de sus inquietudes y propuestas).

El movimiento cultural uruguayo desembocó en su etapa de revisión con un alto componente de actitud "parricida". Esa "cultura del cuestionamiento" no dejó de ser elitista en su formulación, aunque se sintiera conmovida por las situaciones de las mayorías en el país y en el continente; por ello, quizás, se

[1] *Historia sintética de la literatura uruguaya.* Plan de Carlos Reyles aprobado por la Comisión Nacional del Centenario 1830-1930 (Montevideo, Vila), 3 volúmenes.

pensó autárquica y reclamó (como timbre de orgullo) el alejamiento de los ámbitos oficiales, su "des-estatización". En este marco surgieron experiencias del tipo de las del teatro independiente (1937: Teatro del Pueblo), que habría de reivindicar precisamente como rasgo sustantivo su plena autonomía de "toda sujeción comercial, de toda ingerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida como ingrediente de la liberación individual y colectiva".

Esta "cultura del cuestionamiento" advirtió la profundidad de la crisis que el país enfrentaba y tradujo esa advertencia en un tono crítico por momentos exasperante. Tuvo mucho de "prédica en el desierto" (a veces identificada con descreimiento generacional o con resentimiento clasista), aunque contribuyó a remover en sucesivas generaciones de uruguayos las prácticas complacientes heredadas y a mirar de frente realidades hasta entonces escamoteadas. El semanario independiente *Marcha* fue el principal vehículo de esta empresa cuestionadora. Sus páginas (desde la editorial hasta la de crítica de espectáculos) se caracterizaron por remover esquemas, por interrogar persistente (a veces obsesivamente) sobre la causalidad de los problemas que afectaban a la sociedad uruguaya. De allí que el signo identificador de esta etapa de la cultura uruguaya haya sido el ejercicio de la crítica, sin perjuicio de que en algunas áreas se alcanzaran logros relevantes en el plano de la creación (en la narrativa, por ejemplo).

Paralelamente a esta exacerbación del cuestionamiento, el Estado intentó redimensionar su participación en el terreno cultural. Se trató de alentar (entre 1946 y 1957) una política de bienestar, bajo la acción de un neo-reformismo de menos espesura ideológica que el de principios de siglo. Al calor de este impulso se reestructuró el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (sumando a la labor de radiodifusión, la actividad orquestal, la promoción del ballet y de la ópera, la difusión del cine-arte); se creó en 1947 la Comedia Nacional (brindando un espacio renovador al arte escénico, de la mano tutora de Margarita Xirgu); y se fundó la Facultad de Humanidades y Ciencias (a partir de un proyecto de Carlos Vaz Ferreira, dirigido a promover a nivel universitario el saber "desinteresado", en tanto contrapeso a las concepciones profesionalistas imperantes en la enseñanza superior).

Sobre fines de la década de los '50 la Universidad de la República dio un salto cualitativo al obtener la sanción de su Ley Orgánica (1958), que a la par de consagrar su plena autonomía técnica, instituyó el co-gobierno integral (docentes, estudiantes y egresados) y dispuso que su función no se reducía a capacitar profesionalmente y a "impulsar y proteger la investigación científica", sino que implicaba "contribuir al estudio de los problemas de interés general y propender a su comprensión pública [...], defender los valores morales y los principios de justicia, libertad, bienestar social, los derechos de la persona humana y la forma democrático-republicana de gobierno". La Universidad se

transformó entonces en un activo agente de la cultura de cuestionamiento. Sufrió por ellos aislamiento, retaceo presupuestal y, finalmente, agresión y pérdida de su autonomía (1973-1984).

El gran cimbronazo continental que significó la revolución cubana operó sobre la realidad cultural uruguaya potencializando los perfiles críticos. Su aureola (casi mágica) de prestigio incendió ciertos cauces expresivos y sesgó los análisis científico-sociales (de manera, en muchos casos, inmadura). Por esos años la crisis socio-política del Uruguay se tornó inocultable, en tanto que las opciones intentadas para superarla resultaron ineficaces, tardías o utópicas. El cambio estructural que el país requería (y que con inusual sinceridad para una entidad tecnocrática como la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico —CIDE—, había sido planteado como inexcusable en 1965) no estaba en los planes de los agentes hegemónicos del sistema político, y resultaba inalcanzable para las fuerzas progresistas que desde el pano sindical (Convención Nacional de Trabajadores —CNT), desde el político-partidario (izquierda finalmente coaligada en el Frente Amplio: 1971) o desde el de la acción directa (Movimiento de Liberación Nacional —Tupamaros), se lo proponían mediante estrategias en plazos no siempre concurrentes y por momentos contradictorios.

Fracasada en 1967 la propuesta de un desarrollismo de tono dirigista, el triunfo de las soluciones fondomonetaristas se articuló sobre la ingerencia creciente de los grupos empresariales en el aparato gubernamental. El sistema político presenció entonces un descaecimiento acelerado del papel protagónico de los partidos y una correlativa hegemonía de los grupos de intereses que volcaron la acción de gobierno a la aplicación de medidas de alto costo social (devaluación monetaria, congelación salarial, rechazo sistemático de los reclamos populares), encontrando en las fuerzas armadas un gesto bien dispuesto.

El agotamiento de las salidas políticas para una crisis que desnudaba la condición dependiente de la base económica nacional concluyó con la aplicación del proyecto conservador en su más deshumanizada expresión: neoliberalismo económico y dictadura militar (bajo las hopalandas protectoras de la doctrina de la seguridad nacional).

Los once años que siguieron al golpe de Estado de 1973 se caracterizaron por situaciones críticas a nivel socio-económico. En particular, la población trabajadora vivió una dramática situación signada por un índice de desocupación creciente, por la caída del salario real, y por la pérdida del poder adquisitivo; todo lo que se tradujo en serias dificultades para cubrir las necesidades básicas de las familias (vivienda, salud, alimentación y educación). La redistribución del ingreso, que significó un acentuado empobrecimiento de los sectores populares, sólo fue posible en un contexto político autoritario en el cual esos estratos se encontraron despojados de todo canal de expresión y de todo mecanismo reivindicativo. El conflicto social declarado estuvo ausente en el Uruguay de esos años; las mayorías perjudicadas sufrieron en silencio y aislamiento la pérdida progresiva de sus posibilidades económicas, culturales y sociales.

El movimiento cultural uruguayo del período autoritario fue absolutamente marginal. No sólo careció de apoyo oficial alguno, sino que resultó no pocas veces sancionado, censurado y reprimido. Fue el tramo que podríamos denominar como "cultura del desgarramiento", caracterizada por la renovación de las interrogantes (la desconfianza frente a los esquemas maniqueos, la indagación pertinaz de las raíces de la crisis, la constatación de las desazones colectivas, una como nostalgia por lo que fue). Este proceso cultural se desarrolló en un complejo relacionamiento entre agentes que operaron desde las "islas de libertad" que el régimen dictatorial hubo de permitir (malgrado sus intenciones represoras), desde la reclusión y el silencio del interior, y desde la diáspora del exilio y la emigración.

Hubo en esa *cultura del desgarramiento* cuatro espacios que resultaron fundamentales para seguir alentando en el país la conciencia crítica. En primer término, las pequeñas editoriales privadas independientes, que continuaron difundiendo la obra de creación de narradores y poetas —consagrados o noveles— y apostaron a su vez a privilegiar la difusión del conocimiento científico-social, en especial el historiográfico. Anualmente (en el mes de diciembre) estas editoriales entraban en contacto con el gran público en la Feria Nacional de Libros y Grabados, instancia cultural autogestionaria en la que confluían las más diversas expresiones artísticas y comunicativas (teatro, plástica, títeres, recitales poéticos, muestras cinematográficas, debates, conciertos), configurando una válvula de escape a la censura y a la postración de la política cultural del Estado.

En segundo lugar, ciertos espacios radiotelefónicos que bajo el rótulo de "comunicación periodística" integraban opiniones plurales, planteaban temas que suponían la crítica al sistema, abrían canales de información hacia el exterior; en síntesis, "refrescaban" la industria cultural de más amplia cobertura nacional.

En tercer término, la "Cinemateca Uruguaya" (fundada en 1952 con el fin de conservar los mejores filmes que se exhibían en el medio), que evolucionó hasta configurar la manifestación cultural no oficial y sin fines de lucro más importante del país. Sorteando los problemas derivados de la distribución comercial, puso al público en contacto con la mejor producción mundial, enfatizando los aportes latinoamericanos y tercermundistas, así como las expresiones de renovación y vanguardia; extendió, asimismo, la difusión de su material a los barrios montevideanos, dictó cursos especializados, e incursionó en la producción fílmica.

En cuarto lugar, los centros privados de investigación y capacitación en ciencias sociales (Centro Latinoamericano de Economía Humana —CLAEH; Centro de Investigaciones y Estudios Sociales del Uruguay —CIESU; Centro de Investigaciones Económicas —CINVE; Centro Interdisciplinario de Estudios sobre el Desarrollo-Uruguay —CIEDUR), que orientaron su labor hacia la acción social concebida como la actividad desarrollada con la finalidad de promover el

cambio social, tendiendo a la instauración de un "modelo" o "utopía" de sociedad explícito o implícito. Estas instituciones, autogestionadas por los propios científicos sociales, no fueron simples reservorios de una tarea académica que permitió —más allá de limitaciones y censuras— salvar la capacidad reflexiva en términos de "pensar la sociedad" y "especular sobre su mejoramiento", sino que constituyeron factores dinámicos en el proceso de reactivación democrática de la sociedad civil.

¿Qué sucedió a partir de 1985, cuando Uruguay comenzó a transitar la vía de su redemocratización, en un proceso todavía fuertemente mediatizado por los resabios de la experiencia autoritaria? El período dictatorial provocó cambios en el plano de las políticas culturales, que tradicionalmente había jugado en el país a constituir una modalidad más de la acción providente del Estado y que, en consecuencia, habían generado en la sociedad el acostumbramiento a delegar el protagonismo cultural en organismos públicos, asumiéndose aquélla más como receptora que como creadora. La resistencia al autoritarismo político inhibió totalmente la participación de los mejores exponentes de la cultura nacional en los ámbitos del sector público (incluido el universitario), al tiempo que ratificó modalidades de acción cultural sostenidas mediante prácticas de autogestión, que facilitaron la libertad creadora, la intensidad comunicativa y los esfuerzos de integración más allá de las fronteras del país.

La recuperación de la institucionalidad en 1985 planteó un singular desafío en el terreno cultural: el de acercar, relacionar o —eventualmente— integrar la capacidad operativa del sector público con las realizaciones en curso en diversos niveles de la sociedad civil, ello sin desmedro de la capacidad crítica que éstas habían consagrado como rasgo esencial. Habida cuenta de los acuerdos logrados en la Concertación Nacional Programática (CONAPRO)[2] en 1984-5, el Estado debió haber brindado un apoyo incondicionado a aquellas experiencias, como forma de promover una fecunda confrontación de corrientes y tendencias, que contribuyera al desarrollo del espíritu crítico y de la capacidad reflexiva y estimativa de amplios sectores de la población, al tiempo que proyectara al campo de lo cultural los supuestos del pluralismo sobre los que se intentaba asentar la recuperada democracia política.

La realidad ofreció en estos años la constatación de un camino trunco; algunos tímidos avances en la actitud del Estado frente a los agentes culturales (una "apertura" de amplio espectro en el reconocimiento de la labor creadora, un relativo rechazo a las modalidades tradicionales del "oficialismo cultural"), más referidos a las individualidades que a las experiencias grupales o colectivas, no

[2] El proceso de salida de la dictadura tuvo en la CONAPRO su más alto grado de integración político-social. Conformada por los partidos políticos y por un amplio espectro de organizaciones sociales, la CONAPRO abordó el estudio de las diversas áreas de la realidad nacional, intentando obtener "consensos de salida" que comprometieran a los agentes políticos participantes, en sus futuras decisiones.

alcanzaron a diseñar un relacionamiento fluido entre el sector público y el sector privado.

Por su parte las organizaciones de autogestión cultural, sometidas a un deterioro de su potencial comunicativo en razón de las dificultades económicas que afectan a los sectores asalariados de la población (en los que reclutan tanto a sus gestores como al mayor volumen de sus demandantes) enfrentan otros problemas, en especial, el vinculado a ciertos intentos de vanguardizar o hegemonizar partidaria (o ideológica)mente las prácticas culturales. La desconfianza gubernativa indiscriminada frente a las organizaciones culturales autónomas cobra vigor al referirse a estas modalidades de acción, que confunden opciones partidarias en la sociedad, con intervención partidaria (orgánica) en los ámbitos de reflexión, creación y difusión cultural (por naturaleza, dinámicos y plurales).

Discernir en qué medida puede el Estado diseñar y ejecutar políticas culturales no discriminatorias y de qué forma pueden los agentes culturales no gubernamentales eludir la marginalización (o la autoexclusión) de los espacios de realización en que aquellas políticas se traduzcan, es quizás el principal desafío de la cultura uruguaya, todavía condicionada por una visión maniquea de la sociedad, que es consecuencia tanto de las radicalizaciones ideológicas que la experiencia dictatorial alentó, como de la capacidad crítica exacerbada (¿mórbida?) de las concepciones que sustentaron, en su momento, la cultura del cuestionamiento y que carecieron de suficiente dimensión propositiva.

NARRATIVA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA: PERIODIZACIÓN Y CAMBIO LITERARIO

POR

HUGO J. VERANI
University of California, Davis

Todo planteamiento de la evolución de la literatura en una época y un ámbito determinados exige esclarecer previamente los principios teóricos adoptados para articular históricamente la sucesión de obras y de autores particulares. La justificación del criterio de periodización es uno de los quehaceres más problemáticos de la historia literaria. La tarea fundamental consiste en desarrollar una indagación sistemática del devenir de la literatura como signo estético sin simplificar la compleja interacción recíproca entre literatura y factores concomitantes —tradición cultural en que se inscribe la obra, contexto histórico y social, expectativas del lector— que gravitan sobre cada individuo y afectan el cambio literario. Es necesario distinguir, ante todo, entre la constatación de cambios literarios y su posible explicación histórica. Oldrich Belic afirma que la periodización debe poseer una cualidad absolutamente indispensable, "debe fijar los períodos y descubrir los cambios entre los períodos con la ayuda de criterios única y exclusivamente literarios".[1] Este criterio basta para describir la evolución literaria, continúa Belic, pero es insuficiente para descubrir sus fuerzas motrices, factores extraliterarios que deben ser considerados, teniendo presente que la literatura nunca es un simple receptor de estímulos: "la literatura es una fuerza activa en la vida de la sociedad humana y hay que estudiarla como tal".[2] De hecho existe constante interacción entre la literatura y otras actividades humanas, pero la literatura no está subordinada a circunstancias sociales o políticas. El cambio literario no está necesariamente condicionado por sucesos históricos (un reinado, una revolución, una dictadura, etc.), frecuente arbitrariedad que reduce el decurso literario a mero reflejo pasivo de la vida social. La dificultad estriba, precisamente, en integrar estos dos planos dialécticamente relacionados y determinar hasta qué punto la evolución interna de la literatura es modificada por fuerzas sociales.

---

[1] Oldrich Belic, "La periodización y sus problemas", *Problemas de Literatura* (Santiago de Chile), v. 1, no. 2 (sept. 1972), 18.
[2] Belic, 9.

A fin de precisar las etapas del cambio literario es imprescindible, a mi juicio, delimitar dos conceptos fácilmente tergiversados: las nociones de período *literario* y de generación *histórica*. René Wellek considera el período literario como "una sección de tiempo dominada por un sistema de normas literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden señalarse".[3] Con anterioridad los formalistas rusos —Tinianov y Jakobson— habían destruido la ilusión de homogeneidad, "definir un período de la literatura como realización simple de un solo movimiento".[4] El período literario se define por el *predominio* de una tendencia artística, no por la vigencia exclusiva de determinadas normas, pautas o convenciones.[5] Es decir, en todo período coexisten corrientes literarias heterogéneas —dominantes o subordinadas— que dan densidad y diversidad al fenómeno literario. El predominio de ciertos cánones estéticos e ideológicos determina el carácter distintivo de cada período.

El concepto de período literario se interpenetra con el de generación histórica, unidad cultural primaria para entender el devenir histórico. La noción de generación histórica requiere ciertos deslindes que rectifiquen malentendidos o desconfianzas *a priori* que enturbien los resultados propuestos. La metodología generacional se presta a equívocos y a distorsiones, debido al determinismo biográfico, la improvisación, la vaguedad de terminología y la arbitrariedad de criterios taxonómicos. Un síntoma de ello es la heterogeneidad de propuestas existentes, que sorprenden por su falta de fundamentos.[6] Las

[3] René Wellek, "Periods and Movements in Literary History", *English Institute Annual 1940* (New York: Columbia University Press, 1941), 89.

[4] Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura / Sociedad* (Buenos Aires: Hachette, 1983), 122.

[5] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "La periodización literaria", *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1972), 248-249.

[6] Prescindo del recuento de los numerosos tratados sobre el tema. Sólo consigno aquí los aportes que, a mi juicio, son más esclarecedores. Son indispensables los ensayos de Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), 11-18, y *En torno a Galileo* (Madrid: Revista de Occidente, 1967), 37-98; y el libro de Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 4ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1967). Además de los trabajos ya mencionados de Belic, Wellek y Aguiar e Silva, sobresalen tres estudios de Claudio Guillén, "Second Thoughts on Literary Periods", *Literature as System* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 420-469; "Cambio literario y múltiple duración", en *Homenaje a Julio Caro Baroja* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978), 533-549; y "Las configuraciones históricas: historiología", *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica, 1985), 362-431. Véanse también, "Problèmes de Périodisation dans l'histoire Littéraire", *Romanistica Pragensia* 4 (Praga), (1968): 5-105; y *Neohelicon* 1-2 (Budapest): 1-2 (1972): 177-325, dedicado a corrientes y épocas literarias. En cuanto a su aplicación a la literatura hispanoamericana, el enfoque generacional más sistemático es el de Cedomil Goiç, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972), y "La Périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine", *Etudes Littéraires* 2-3 (1975): 269-284. Goiç estudia la evolución literaria como un fenómeno autónomo, excluyendo toda consideración social.

insuficiencias observadas en la teoría generacional provienen, en gran parte, de la concepción idealista y ahistórica de aplicaciones que desechan la tradición cultural y las relaciones de índole social. Las deficiencias proceden, además, del método de Julius Petersen, de amplia difusión en el mundo hispánico desde 1946, que reduce el concepto de generación a las afinidades entre un grupo de individuos en torno de ocho factores que determinarían la existencia de una generación, criterio insatisfactorio por imponer a cada grupo atributos heterogéneos que rara vez se dan juntos. Pretender fundar una escala generacional como categoría *literaria* es una propuesta arbitraria, por acentuar la homogeneidad cultural y no admitir la pluralidad, la convivencia de normas disonantes y conflictivas en cualquier período histórico.[7]

Con demasiada frecuencia se tiende a restringir la idea de generación —corolario de Petersen— a los postulados de un movimiento o tendencia; el predominio de cierta sensibilidad no excluye la presencia de preferencias radicalmente opuestas en el mismo período. Ninguna generación es homogénea: las diferencias entre grupos, promociones o escuelas subrayan la multiplicidad de valores y de formas que se entrecruzan en libertad o en contraposición y se afectan mutuamente.[8] La coexistencia de todos los contemporáneos en diferentes fases de formación, la convivencia de tendencias antagónicas dentro de la misma generación histórica, la dilatada evolución de ciertos escritores o la tardía aparición de otros, condicionados todos por fuerzas sociales, van enmarañando el tránsito de un período al siguiente.

A pesar del descrédito en que ha caído, la doctrina generacional resulta provechosa —como primer paso— para indagar en la actividad cultural de una comunidad, particularmente en períodos de corta duración.[9] La periodización del devenir de la literatura mediante cortes históricos de lapsos aproximados se fundamenta en unos pocos postulados de probada viabilidad en una sociedad

[7] Julius Petersen, "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. Emil Ermatinger (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), 137-193.

[8] Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, 366-370.

[9] La sociocrítica actual rechaza el esquema generacional y propone seguir criterios interdisciplinarios. Hasta la fecha, los planteamientos se limitan a enumerar principios teóricos e hipótesis de trabajo. Se destacan los estudios de Ángel Rama, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1974), 81-107; Nelson Osorio, "La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica actual", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5 (Lima, 1977): 7-26; Antonio Cornejo Polar, "Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana", *Sobre literatura y crítica latinoamericana* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982), 33-50; Luis López Oliver, "Problemas de historia literaria latinoamericana: periodización y categorías metodológicas afines", *Letterature d'America* 21 (Roma, 1984): 5-28; Juan Villegas, "La periodización literaria", *Teoría de historia y poesía lírica* (Ottawa: Girol Books, 1984), 17-40; y Ana Pizarro, ed. *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: CEDAL, 1985).

determinada. Ortega y Gasset reduce a dos el número de atributos esenciales: coetaneidad, es decir, haber nacido dentro de una "zona de fechas", y la convivencia en un período determinado. Qué duda cabe que los nacidos dentro de una zona de fechas comparten experiencias comunes y responden a condiciones sociales que les dan una fisonomía propia. Usualmente se propone la medida de treinta años para señalar la sucesión generacional, cifra procedente de la genealogía, sin vigencia social. Para Ortega, sin embargo, la actividad histórica del ser humano dura treinta años, pero ese plazo se divide en dos etapas de aproximadamente quince años, en las cuales cambia el cariz de la vida.[10] En 1977, Roberto Fernández Retamar reitera su adhesión al criterio de generación histórica, infrecuente apreciación entre intelectuales marxistas: "Debo decir que creo en su existencia, creo que en ellas se articula la historia, y creo también, pues de lo contrario me parecen sin sentido, en esa órbita sugerida por Ortega de aproximadamente quince años —no los que satisfagan al manualista de turno, ahora diez, ahora treinta".[11]

No es fácil establecer la serie efectiva de generaciones históricas y de períodos literarios, especialmente en ámbitos de compleja densidad cultural. En el Uruguay contemporáneo, sin embargo, el momento en que se produce la transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales es indudable: 1939. Este es, precisamente, el año en que Onetti publica *El pozo* y se funda el semanario *Marcha*, desde cuyas páginas pugnó por imponer una nueva sensibilidad en la literatura nacional. El semanario representa, además, el primer índice de un cuestionamiento radical de la conciencia social del país. Esta fecha marca el comienzo de un esfuerzo consciente de crear en el Uruguay una narrativa que rompa definitivamente con remanentes naturalistas y que responda a la sensibilidad universal dominante. Esta sería, entonces, la fecha de la generación decisiva del período considerado, punto de referencia para fijar las demás. Este esquema es, naturalmente, provisorio y debe ser corroborado - -o rectificado—por el decurso real de la literatura.

Si se toma 1939 como punto de partida se tiene una hipótesis de trabajo. Los años clave para la narrativa uruguaya, en segmentos de quince años, serían: 1924, 1939, 1954, 1969. En efecto, la narrativa uruguaya contemporánea puede subdividirse en cuatro períodos que coinciden con la serie generacional, aun cuando tal esquema difiera considerablemente de las clasificaciones usuales, como se verá más adelante. 1) El período neonaturalista, al cual pertenecen los escritores nacidos entre 1887 y 1901 (José Pedro Bellán, Juan José Morosoli, Enrique Amorim, Francisco Espínola); 2) el período superrealista, de los narradores que nacen de 1902 a 1916 (Felisberto Hernández y Onetti); 3) el período neorrealista, formado por los nacidos entre 1917 y 1931 (Armonía

[10] Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, 69.
[11] Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (Caracas: Nuestro Tiempo, 1977), 141-142.

Somers,[12] Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, José Pedro Díaz); 4) el período irrealista, de los nacidos entre 1932 y 1946 (Mario Levrero, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, Enrique Estrázulas). El concepto de período generacional debe ser usado con cautela, limitándosele a un papel auxiliar: si el esquema propuesto adquiere rigidez inquebrantable y se ajustan los cambios culturales a ese modelo abstracto, el concepto quedaría reducido a una mera etiqueta carente de significado. Esta periodización —que confiamos sea operacional y persuasiva— se limita a esclarecer los procesos de cambio literario en la narrativa uruguaya desde la primera posguerra en adelante. Evidentemente queda por demostrar si funciona en un período histórico más amplio y qué sucede con los otros géneros literarios.

NEONATURALISMO

Los escritores del período neonaturalista comienzan a publicar alrededor de 1924. A nivel hispanoamericano ésta es la generación que rompe con la tradición narrativa moderna e inaugura una nueva época de la literatura, la contemporánea.[13] En el Uruguay, sin embargo, un renovado nacionalismo regionalista impulsa la tendencia nativista a la cual pertenecen los principales escritores del período, quienes asumen las normas del período precedente, mundonovista, en plena vigencia histórica. En rigor, la narrativa uruguaya del 24 es contemporánea por su cronología, no por el modo narrativo o la visión del mundo de sus obras.

El Uruguay de los años veinte era una sociedad agropecuaria medioburguesa y secularizada, poco propicia para rebeliones o disidencias; fueron años de apacible conformismo social en un clima cultural dominado por la personalidad y las ideas de José Batlle y Ordóñez. Desde la guerra civil de 1904, la revolución nacionalista del último caudillo gaucho, Aparicio Saravia, contra el gobierno de Batlle, hasta el golpe de estado del presidente Gabriel Terra el 31 de marzo de 1933, consecuencia de la crisis financiera mundial de 1929, la organización social del país era estable y desarrollada. El ideario liberal progresista de Batlle, implementado en la Constitución de 1917 —gobierno ejecutivo colegiado, libertades públicas, avanzado sistema de seguridad social, nacionalización de las principales empresas, acceso de la clase media a la vida cívica— promovió la inverosímil convicción de vivir en un estado perfecto. Fue un factor estabilizador que produjo aparente justicia social, bienestar económico y confortable optimismo. El golpe de estado de 1933, comienzo de la polarización

[12] Obviamente la edad no constituye un condicionante absoluto. Por su fecha de nacimiento (1914), Somers pertenece a la generación anterior, pero literariamente gravita hacia la generación neorrealista y desconocer la individualidad del escritor sería un caso de aplicación mecánica y reductora del método.
[13] Goiç, *Historia*, 177-182.

política, significó para el pueblo uruguayo, según Carlos Real de Azúa, "una fortísima conmoción de su confianza o de su indiferencia".[14] Hasta entonces, el eco lejano de la primera guerra mundial, el desasosiego de posguerra ante el derrumbe de la civilización occidental y la turbulencia social del continente latinoamericano no repercuten en un país hedonista, de desmesurado desarrollo burocrático. Como bien dice Mario Benedetti: "en un país pequeño como el Uruguay, la estabilidad burocrática ha sido, desde el punto de vista de la creación artística, una suerte de banco de arena. Allí estamos encallados y no hay *nueva ola* capaz de conmovernos".[15]

Los factores determinantes del país condicionan una literatura desprovista de espíritu innovador que no siente la urgencia de experimentación expresiva y formal —con raras excepciones, como veremos. La modalidad dominante posee rasgos que le confieren una particularísima uniformidad que pone de manifiesto una sensibilidad generacional: el nativismo. La tendencia nativista, arraigada en la tierra y en los problemas de la vida campesina, persigue una finalidad documental y cognoscitiva. El nacionalismo literario, demasiado apegado a lo accidental para captar las dimensiones verdaderamente significativas de la realidad, dará una tónica restringida al período. Alberto Zum Felde, lúcido y polémico testigo de la época, ha descartado, con excesiva mordacidad, este proceso como un "fenómeno histórico de subdesarrollo cultural" que limita la literatura a "subliteratura regional"; y añade: "De aquel modo la literatura nacional no puede salir de su calidad de producción de consumo interno, pero no apto para la exportación. Categoría ésta que sólo puede lograrse por la universalidad del sentido y técnica de la obra".[16]

El nativismo constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo; en su apogeo en la década de los veinte abarca poesía, narrativa, música y artes plásticas.[17] En narrativa, los aspectos definidores de la tendencia nativista son, principalmente, dos: una temática común, apegada al ámbito campero, al cual supeditan todos los factores de creación artítica, y una uniforme postura literaria afín a la que desarrollaron los grandes novelistas de la generación mundonovista (José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes), tributaria, a su vez, del

[14] Carlos Real de Azúa, *El impulso y su freno* (Montevideo: Banda Oriental, 1964), 27.
[15] Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo: Alfa, 1963), 17.
[16] Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay* 3 (Montevideo Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), 15 y 20.
[17] La poesía de Fernán Silva Valdés y de Pedro Leandro Ipuche; la narrativa de Justino Zavala Muniz, Adolfo Montiel Ballesteros, Francisco Espínola, Enrique Amorim y Víctor Dotti; la música sinfónica de Eduardo Fabini y de Luis Cluzeau Mortet; la pintura de Pedro Figari, cuya primera exposición es de 1922. Sobre el nativismo, véase Arturo Sergio Visca, *Aspectos de la narrativa criollista* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 1972).

realismo-naturalismo decimonónico, que ya había agotado sus posibilidades creadoras.

La narrativa regionalista da una cuidadosa y verosímil representación espacial de la vida del hombre en estrecha relación con la naturaleza. El propósito esencial de los escritores más difundidos consistía en describir episodios supuestamente típicos y representativos de la vida rural, entendida como un proceso natural que se mueve a base de categorías lógicas, que requiere espacio y tiempo determinados y un ordenamiento causal, racional, cronológico y determinista de los hechos. De ahí el carácter anecdótico y episódico de novelas que buscaban reflejar una realidad fáctica, con el énfasis puesto en el desarrollo armonioso de una trama que tiene siempre una explicación satisfactoria, puesto que obedece a fuerzas espaciales o telúricas, a un orden social o a una tradición histórica explícita. Estas novelas pretendían dar una imagen del hombre en lucha con el medio ambiente y mostrar el efecto que éste producía en sus acciones; a través de la descripción ambiental, los cuadros pintorescos y el sabor nativo del habla dialectal procuraban descubrir lo autóctono del suelo americano. Al dársele excesiva importancia al examen de la relación del hombre con el ambiente telúrico —al "diálogo entre el hombre y la llanura",[18] dice Amorim en *El paisano Aguilar*— se crearon personajes cuya interioridad anímica resultaba demasiado tipificada.

Los narradores más importantes del período (Amorim, 1900-1960, Espínola, 1901-1973, Morosoli, 1899-1957) dan categoría estética y significado social al espacio telúrico. *La carreta* (1932) y *El paisano Aguilar* (1934) de Amorim, *Raza ciega* (1926) y *Sombras sobre la tierra* (1933) de Espínola y *Los albañiles de "Los Tapes"* (1936) de Morosoli, son obras de indudable valor dentro de una corriente narrativa de escasa producción sobresaliente. Los tres, muy disímiles entre sí, trascienden las limitaciones del costumbrismo pintoresco, pero se mantienen al margen de las innovaciones expresivas y formales que se están produciendo en la literatura de aquel tiempo. Amorim es quien ha tenido mayor éxito internacional, pero Espínola es, sin duda, el más artista, el narrador de mayor intensidad y hondura humana.[19]

En el prólogo que Borges escribe en 1937 a la traducción alemana de *La carreta* señala que el "escritor de Buenos Aires o Montevideo que habla de gauchos, propende al mito —voluntaria o involuntariamente. Más de cien años de literatura anterior gravitan sobre él". La evocación nostálgica del pasado

[18] Enrique Amorim, *El paisano Aguilar* (Buenos Aires-Montevideo: Ediciones de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, 1974), 304.
[19] Junto a ellos merece destacarse Justino Zavala Muniz (1898-1968), autor de tres crónicas que recrean la vida rural desde la época gauchesca de fines del siglo XIX en adelante, con un propósito más histórico que literario: *Crónica de Muniz* (1921), *Crónica de un crimen* (1925) y *Crónica de la reja* (1930). Otros narradores de importancia local son: Yamandú Rodríguez, Juan Mario Magallanes, José Monegal, Adolfo Montiel Ballesteros y Pedro Leandro Ipuche, éste último más distinguido como poeta.

marca a las obras cumbres hasta *Don Segundo Sombra*, culminación de la literatura gauchesca. Amorim no escribe al servicio de un mito, afirma Borges:

> Amorim trabaja con el presente. La materia de sus novelas es la actual campaña oriental. [...] Le interesan —como a todo auténtico novelista— las personas, los hechos y los motivos, no los símbolos generales. [...] En las páginas de Amorim, los hombres y los hechos del campo están sin reverencia y sin desdén, con entera naturalidad —a veces con poética o atroz naturalidad.[20]

La narrativa rural de Amorim, como la de Espínola y Morosoli, tiende a confirmar este temprano dictamen de Borges. Los tres pretenden dar una imagen verosímil y desmitificadora, comprender la miserable condición social del campesino, con recursos literarios semejantes. Amorim, de vasta y desigual obra, se mantiene en el plano de lo concreto y de la objetividad exterior; sobresale por la descripción del aislamiento y barbarie de los pobladores del norte uruguayo. Gran parte de su obra (no menos de 40 títulos) se resiente por debilidades de construcción, por esquematismos de caracterización y por el fuerte lastre ideológico que arrastra. Las dos novelas tempranas mencionadas en el párrafo anterior y la última publicada en vida, *La desembocadura* (1958), son sus obras más logradas, de equilibrado ensamblaje de historias costumbristas y realización artística. Morosoli, cronista de un mundo humilde, destaca por el áspero sabor vital de sus historias y por el carácter esencialmente documental y retratista de sus relatos; presenta actitudes típicas de la vida campesina (aislamiento, marginalidad, resignación) "de la manera más directa y simple posible", como observara Onetti,[21] austero afán de autenticidad a la vez sugerente y desvaído. Con Espínola la tendencia nativista se revitaliza y llega a su cumbre; se cierra un ciclo que epígonos no han podido renovar ni superar. En sus cuentos (sólo 17), practica el difícil arte de la naturalidad; con sutileza estilística da más importancia a la atmósfera que a los sucesos, a las sensaciones que a las tramas, actitud poco frecuente en esta corriente narrativa. En *Sombras sobre la tierra* crea un vasto sistema de correspondencias entre el plano objetivo —la mísera vida en los bajos fondos pueblerinos— y el subjetivo —centrado en el divagar de la conciencia de seres desamparados, vistos con estremecida piedad— de eficaz formulación estética. Espínola supera el realismo costumbrista: al acentuar la dimensión interior de los personajes capta la verdad subjetiva que habita en el fondo de la conciencia de seres que así evitan caer en la condición de símbolos o arquetipos.

El nativismo dominante opacó la narrativa de asunto urbano, más acorde con el proceso de urbanización del país, que surge con esta generación y se

[20] Jorge Luis Borges, "Mito y realidad del gaucho", *Marcha* 775 (5 agosto 1985), 21.
[21] Onetti, "Ha muerto Juan José Morosoli", *Acción* (Montevideo), 29 diciembre 1957, 4. Sin firma.

consolida en los cincuenta, cuando la narrativa uruguaya alcanzó un carácter definitivamente urbano. Hay dos figuras de escasa difusión que, empero, merecen ser destacadas: José Pedro Bellán (1889-1930) y Manuel de Castro (1896-1919).

En la narrativa de Bellán la ciudad ya no es un simple telón de fondo (como en Carlos Reyles), sino un espacio conflictivo y mutilante. Su narrativa documenta conflictos de la primera década del siglo, en un Montevideo de evidente sensibilidad positivista: la beatería y la función represiva de la religión, la oposición amor ideal y sexual, el rechazo de la mujer intelectual (en *El pecado de Alejandra Leonard*, 1926, su "pecado" es ser inteligente).

La realidad (1922) es la *nouvelle* en la cual Bellán logra sus mejores resultados artísticos, con un acierto singular: es un relato interior de honda inmediatez humana en el que cuenta la disgregación emotiva de un hombre gris, hospedado en la pensión de Mme. Jourdain, con quien mantiene una apasionada relación sexual. El Señor X, así se le llama, sumergido en la anonimia urbana, relata una serie de sueños obsesivos con una mujer ideal, de quien se enamora en su imaginación. La realidad imaginada trasciende la vida cotidiana: se forma un estado de conciencia general que admite la existencia de Isabel, la mujer de sus sueños. Si bien el narrador es omnisciente, mantiene cierta ambigüedad respecto a la identidad de Isabel; renuncia a diferenciar entre la realidad (Isabel es la sobrina de un vecino que ve por la ventana de su cuarto), el sueño (la proyección del deseo de amor ideal), o un desdoblamiento síquico (la disociación del espíritu de Mme. Jourdain, "la una hace a la otra",[22] acrecentando la angustia que el protagonista padece, en tanto desiste de toda determinación de la realidad. Cuando Mme. Jourdain se suicida, se desvanece su amor por Isabel; desaparece la situación conflictiva que nutre su historia —su relación degradante con la francesa— que busca superar con la imaginación, con la creación de una idealizada proyección de la realidad.

Manuel de Castro, autor de *Historia de un pequeño funcionario* (1928), en forma paralela a Roberto Mariani en Buenos Aires, con *Cuentos de la oficina* (1925), inicia un análisis realista de las oficinas públicas, de la mediocridad del mezquino mundillo burocrático montevideano. Su carácter de precursor de una línea narrativa que culmina treinta años después en Benedetti no ha sido suficientemente señalado, aun cuando su esfuerzo no alcance calidad estética perdurable.

La dicotomía ruralismo y urbanismo es, en rigor, una oposición falsa y simplista; toda clasificación temática subestima lo estrictamente literario, la función artística. Tanto en escritores de tema rural o urbano se advierten objetivos literarios comunes que definen una actitud generacional: la herencia del realismo y del naturalismo, en sus dos vertientes, la documental (rural) y la

[22] José Pedro Bellán, "La realidad" en *El pecado de Alejandra Leonard y otros relatos* (Montevideo: Arca, 1967), 75.

sicológica (urbana). Los fundamentos esenciales de ambas tendencias derivan de fórmulas propias de la novela realista decimonónica, cuyas características específicas dependen de un postulado básico: la existencia de un mundo fenoménico sometido a la observación directa y al conocimiento sensorial, captable a base de experiencias personales.[23]

La estructura cronológica lineal, la narración subordinada a un suceso, el orden secuencial lógico que exige relaciones de causa y efecto, el apego a detalles concretos y veristas, la caracterización detallada, el predominio de un lenguaje llano, denotativo y discursivo, la inclinación del narrador a documentar las costumbres del ambiente con cuadros pintorescos, la tendencia a la objetividad y a explicitar el sentido, la esquematización de las situaciones, la toponimia real e histórica y la forma analítica de describir al hombre, condicionado por el medio ambiente, son remanentes del realismo-naturalismo decimonónico, del afán de representar un mundo verosímil —ya sea rural o urbano. No puede sorprender, entonces, que no se aspire a ir más allá de lo fenoménico, a abolir los órdenes previstos, a descubrir dimensiones menos explícitas, no comunicables por vía racional. El lenguaje se vuelve transparente para dar la ilusión de conocimiento directo de la realidad y desempeña un papel funcional, sin adquirir importancia en sí. La univocidad del signo neutraliza las propiedades del lenguaje de hacer posible una comunicación ambigua y no natural de lo representado. El narrador de la generación de 1924 quiere contar historias, recrear episodios verosímiles del mundo cercano en formas sencillas.

Por los mismos años, y en forma paralela, se desarrolla en Hispanoamérica el vanguardismo cosmopolita, que impugna los presupuestos estéticos mundonovistas y rompe deliberadamente con la tradición inmediata. En el Uruguay la vanguardia experimental tuvo atenuada repercusión, sin dejar obras notables.[24] "Falta a nuestra vanguardia de los años veinte y aun de los treinta," observa Martínez Moreno, "esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras".[25] Las revistas que congregan a la juventud no eran polémicas: *Los Nuevos*, *La Cruz del Sur*, *La Pluma* y *Cartel* divulgan figuras importantes de los vanguardismos europeos sin animar mayormente la plácida vida cultural. Zum Felde, director de *La Pluma*,

[23] Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria* 47 (1955), 36.

[24] Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Roma: Bulzoni, 1986); y, especialmente, José Pedro Díaz, "Las Letras", y Hugo Achugar, "Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo. El intelectual y el estado", en *Vida y cultura en el Río de la Plata* (Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1987), tomo I, 87-97 y 99-116, respectivamente.

[25] Carlos Martínez Moreno, "Las vanguardias literarias", *Enciclopedia uruguaya 47* (Montevideo: Editores Reunidos, 1969), 124.

destaca el "discreto eclecticismo convencional característico" de todas ellas: "ninguna era, francamente, órgano de batalla".[26]

Existió, sin embargo, un narrador sin lectores y al margen de todo movimiento, cuya influencia no ha cesado de crecer: Felisberto Hernández (1902-1964).[27] Son los años de aprendizaje de un escritor sin antecedentes que cultiva una narrativa imaginativa, de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico, modalidad radicalmente opuesta al nacionalismo regional. Felisberto está en el linde generacional y podría ser situado tanto en esta generación como en la siguiente, hacia la cual gravita, en gran parte por publicar sólo sus tanteos primerizos entre 1925 y 1931, cuatro breves cuadernos, y no volver a hacerlo hasta 1942. Su narrativa representa la apertura a un nuevo período generacional y se afirma cuando cambian las relaciones entre literatura y sociedad, cuando prima la noción de literatura como realidad de ficción.

FUNDADORES DE LA NUEVA NARRATIVA

A partir de los años treinta una nueva sensibilidad artística —más imaginativa, más experimental— prevalece en la literatura contemporánea. La narrativa uruguaya e hispanoamericana adopta una faz enteramente nueva: será un acto de creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente. Es un período fecundo en fuerzas renovadoras, de síntesis de tendencias diversas que se funden en una, el surrealismo, que trae una liberación de la imaginación creadora y del lenguaje, una apertura hacia zonas desconocidas del yo, una actitud elusiva de narrar que genera una subjetivación de la creación artística, una vía de acceso a un mundo onírico o fantástico inmune a las categorías racionales dominantes en el mundo de los hechos reales.

Las formas portadoras de cambio surgen, observa Miklos Szabolcsi, en comunidades que "muestran un desarrollo social, una economía y una civilización estancados, es decir, aquellos países donde la revolución artístico-intelectual reflejaba un descontento social".[28] De hecho los acontecimientos históricos que

[26] Zum Felde, *Proceso intelectual*, 13. *Los Nuevos*, 1-5, 1919-1920; directores: Ildefonso Pereda Valdés y Federico Morador. *La cruz del sur*, 1-34, 1924-1931; fundador Alberto Lasplaces. *La Pluma*, 1-19, 1927-1931; director: Alberto Zum Felde. *Cartel*, 1-10, 1929-1931; directores Julio Sigüenza y Alfredo Mario Ferreiro.

[27] Otros dos narradores vanguardistas dejaron obra menor: el poeta Ildefonso Pereda Valdés, con *El sueño de Chaplin* (Montevideo: Editorial Río de la Plata, 1930); y Luis Giordano, con *Luciano y los violines* (Montevideo: La Cruz del Sur, 1930). En los veinte, Giordano fue considerado el escritor más representativo de la vanguardia literaria del Uruguay; véase, *Antología de narradores del Uruguay*, edición de Juan M. Filartigas (Montevideo: Editorial Albatros, 1930).

[28] Miklos Szabolcsi, "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional", *Casa de las Américas* 74 (1972), 10.

condicionan el cambio de sensibilidad generacional se van revelando a partir de la inestabilidad que trajo la crisis institucional de 1933; la repercusión de problemas internos —la progresiva escisión política que culmina en otro golpe de estado, el de Alfredo Baldomir (1942)— y los efectos de conflictos mundiales —la guerra civil española y los fracasos de los frentes populares, la segunda guerra mundial y la amenaza del fascismo— aglutinan a los intelectuales y disuelven rápidamente la fatuidad optimista. Hacia 1939, se hizo tangible el estancamiento y el deterioro de un sistema social hostil al cambio, que había dejado de producir efectos positivos. Tras un período apacible y civilista sigue otro de inseguridad y de precariedad social, de ruptura del orden institucional. El hondo desasosiego ante una civilización trastornada y la amenaza de un desmoronamiento social repercute en escritores que creen en cánones estéticos muy diferentes. A partir de ese año clave comienzan a organizarse nuevos medios de comunicación que sirven de tribuna a las inquietudes que acucian a jóvenes marginados del orden social, que desconfían de formas estatuidas. Es incuestionable el papel preponderante que cabe al semanario *Marcha* en el proceso de revisión histórica y cultural del país. Fundado por Carlos Quijano el 23 de junio de 1939, con Onetti de secretario de redacción, el aporte del semanario en la formación de una conciencia nacional como tarea colectiva, a través de esquemas provenientes de ideologías socialistas, ha sido ya debidamente señalado.[29]

La consecuencia de todo esto —y lo que caracteriza a esta generación— es el inconformismo de escritores que trascienden cualquier ortodoxia y rechazan toda noción preconcebida, que establecen una ruptura radical y definitiva con la postura literaria y el sistema de valores precedentes. Onetti sintió como propia la misión de plantearse el problema del estancamiento de la literatura uruguaya ("la ostensible depresión literaria que caracteriza los últimos años de la actividad nacional"),[30] atribuyéndose el deber de constituirse en beligerante voz crítica. "La piedra en el charco", columna literaria que escribe en *Marcha* de 1939 a 1941, para despertar de su letargo al ambiente local, fue la primera manifestación del descontento y sirve de manifiesto o proclama generacional. Con fervor inusitado rechaza el aplastante provincianismo de un medio cultural desprovisto de estímulos para el nuevo escritor: "No hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos" (18); se necesita una voz "capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil" (19); "vivimos la más pavorosa de las decadencias. [...] Estamos en pleno reino

[29] Ángel Rama, "La cultura uruguaya en *Marcha*", *Sur* 293 (Buenos Aires, 1965), 92-101; Hugo Alfaro, *Navegar es necesario: Quijano y el semanario Marcha* (Montevideo: Banda Oriental, 1984), y Pablo Rocca, "35 años en *Marcha*" *Nuevo Texto Crítico*, II (1993), en prensa.

[30] Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, edición de Jorge Ruffinelli (Montevideo: Arca/Calicanto, 1975), 16. Las diez citas siguientes se hacen de esta edición.

de la mediocridad" (30). Son notas cáusticas que invitan la polémica y aspiran a agitar un ambiente conformista y acartonado, dominado por epígonos del telurismo campero. Consciente de las limitaciones de una narrativa que aún continuaba estrechamente vinculada a corrientes estéticas que habían completado su ciclo, Onetti define su propio contorno generacional a través de su experiencia de lector. Sólo una novela de la generación anterior, "aún no superada entre nosotros" (61), merece su elogio: *Sombras sobre la tierra*. Los demás escritores son "plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada" (30).

La importancia de las notas críticas que Onetti escribe entre 1939 y 1941 reside en que en ellas formula su drástico cuestionamiento a la tradición inmediata, animado por el fervor de una nueva relación con la literatura, en una especie de dilatado manifiesto, o, más bien, de autoafirmación en cuanto escritor. En esas páginas inicia la lucha contra la mediocridad de un medio carente de inquietudes que renueven el curso de la literatura: "Esto induce a pensar en un país fantástico en que de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dando siempre una idéntica hora" (16). Esboza un credo estético que obedece al afán de vivificar las letras nacionales, imponiéndose horizontes distintos ("defender la necesidad de no imitar a nadie") (57). Insiste en la urgencia de interiorizar las experiencias narradas ("que cada uno busque dentro de sí mismo") (43); defiende una temática ciudadana ("la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan") (28); reitera la necesidad de una renovación formal de la narrativa ("expresarse con una técnica nueva, aún desconocida [...] intransferible, única") (44), sin llegar a convertir la técnica en el asunto central de la creación.

Son notas dedicadas casi exclusivamente a la literatura, desinteresadas de inquietudes sociales o políticas, subjetivismo individualista que dará fisonomía propia a la generación. Onetti sólo asume una responsabilidad literaria ("El único compromiso que acepto es la persistencia de tratar de escribir bien y mejor"[31]) y defiende la autonomía de la creación literaria como fin en sí mismo: "Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada, en consecuencia: jamás un medio sino un fin".[32] La postura de Onetti, como se verá, es radicalmente opuesta a la de la generación siguiente, la de Benedetti y Martínez Moreno, que proclama el compromiso social del escritor.

Por esos mismos años el credo literario de Onetti cristaliza en sus primeras obras de indiscutible valía: *El pozo* (1939), "Un sueño realizado" (1941) y *Tierra de nadie* (1941). Ángel Rama afirma que "son prácticamente los manifiestos de una generación aislacionista, que en oposición a la entrega pública y militante de los mayores reasume la subjetividad, la soledad, la atención casi excluyente

[31] "Encuesta entre escritores nacionales", *El Popular* (Montevideo) 26 enero 1962, Suplemento, 4.

[32] Onetti, "Divagaciones para un secretario", *Acción*, (24 octubre 1963), 19.

por el arte".[33] Onetti inventa un mundo desolado de progresiva plenitud imaginativa en el que reordena las tensiones existentes en la vida contemporánea (alienación, incomunicación, corrupción moral, sordidez, etc.) en construcciones verbales autosuficientes que desmitifican la propia condición humana. La autorreflexividad y la multiplicidad de perspectivas narrativas que se desmienten entre sí, marcan el comienzo de una literatura que toma conciencia de sí misma. En forma casi paralela, reaparece Felisberto Hernández con obras decisivas —*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943)— que reflejan una atormentada vida interior mediante una escritura discontinua, fragmentada y anómala, que responde a la fascinación por lo onírico y lo fantástico.

Evidentemente, la narrativa de este período no tiene ya más una función cognoscitiva, un apego emocional a la patria chica, rural. Es una narrativa antirrepresentacional, que difumina el contorno inmediato y postula el relato como universo imaginario y mitopoyético.

Felisberto y Onetti asumen una actitud de radical ruptura con la tradición nacional y esta voluntad de diferenciarse de la narrativa neonaturalista representa la sensibilidad peculiar de la generación. La afinidad entre ambos no procede de compartir preceptos estéticos, sino de convivir en un ámbito condicionado por un sistema de normas que rechazan y, ante todo, por el cariz imaginativo que adquiere su narrativa.

Ambos recogen las inquietudes del momento y responden de modo distinto a los apremios de una realidad mutilante, pero adoptan una misma actitud frente a la creación literaria: abandonan la visión simplista y documental de lo real concreto e inician una actividad imaginativa que privilegia las ilimitadas posibilidades de la ficción, más efectiva cuanto mayor es la correlación entre lo interior y lo exterior. José Pedro Díaz subraya esta semejanza generacional entre Felisberto y Onetti:

> las diferencias que los separan y aún los elementos mismos que más los caracterizan y creo que son precisamente los que los hacen contrastar, responden, según creo, a una motivación común, al momento histórico que vivieron en nuestro país, a la práctica social que nuestra situación histórica nos impuso, y que en cada uno de ellos motiva características que, si bien son diferentes, vienen en definitiva a converger en un efecto común que es en cierto modo antinovelístico: un evidente desapego a lo real, la voluntad de hacer prevalecer el timbre propio de lo imaginario, sea recuerdo, sea invención.[34]

Este cierto modo antinovelístico (Díaz sólo desarrolla el tema del espectáculo) o, más bien, el desdén por las normas de lo bello y lo estético, está implícito en una de las piedras en el charco que lanzara Onetti, propuesta como pauta

[33] Ángel Rama, *La generación crítica 1939-1969* (Montevideo: Arca, 1972), 123.
[34] José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario* (Montevideo: Arca, 1986), 15.

generacional: "la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura".[35] Muchos años después, Cortázar reitera que lo importante en nuestro tiempo es este despojamiento antiliterario: "la negativa a mediatizar, a embellecer, a hacer literatura".[36]

El lenguaje antiliterario, supuestamente espontáneo y confesional del primer Onetti es un modo eficaz de proyectarse hacia la interioridad, de buscar naturalidad expresiva sin mediatizar, sin hacer literatura. Sobresale la evocación de experiencias subjetivas, sin secuencias lógicas, la percepción fragmentaria de la realidad y el discurso figurado, irreductible a términos genéricos. En sus novelas de madurez predomina la prosa lírica y lúdica, consciente de sus ambigüedades propias, el discurso conjetural y las versiones equívocas de los hechos. En una trama aparentemente realista, Onetti inserta planos imaginativos, evocaciones, sueños y ensueños que desplazan casi por completo a la descripción y a la acción novelesca. La novela tradicional (descriptiva, espacial y esteticista) se convierte con Onetti en la novela de ámbitos oníricos escurridizos, de escritura ambigua, rica en sugerencias y tensiones conflictivas.

Una actitud antirretórica aún más marcada se comprueba en los relatos de Felisberto. La narración torpe y espontánea, que él mismo ha calificado de "lenguaje sencillo de improvisación [...] lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias",[37] es un modo de escribir que acoge cualquier incitación que lo active. El discurso fragmentado y digresivo de Felisberto, deliberadamente discontinuo, responde a un pensamiento disociativo, a una lógica de la incongruencia y de la heterogeneidad. Las inusitadas relaciones entre seres y cosas, entre lo animado y lo inanimado, y la inversión de sus atributos, disuelve órdenes irreconciliables, problematizando agudamente la noción de escritura. Tanto Felisberto como Onetti focalizan el relato en el acto de escribir, tendencia autorreflexiva que implica una práctica escritural como fabricación más que como representación de la realidad: "Es cierto que no sé escribir pero escribo de mí mismo", "No sé si esto es interesante, tampoco me importa," dice Eladio Linacero en *El pozo*;[38] "Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración", "Me he detenido de nuevo. Estoy muy cansado", se lee en *El caballo perdido*.[39] Esta toma de conciencia literaria señala claramente el rechazo de la retórica, la desconfianza con el acartonamiento o la solemnidad académica que perjudicaba la literatura de entonces. Revela, en fin, una falta de respeto por las normas de escribir de la cultura oficial.

[35] Onetti, *Réquiem por Faulkner*, 44.
[36] Julio Cortázar, "Situación de la novela", *Cuadernos Americanos* 4 (1950), 233.
[37] Felisberto Hernández, *Obras completas*, edición de José Pedro Díaz (Montevideo: Arca, 1983), tomo 3, 213.
[38] Onetti, *El pozo* (Montevideo: Arca, 1965), 7 y 20.
[39] Felisberto Hernández, *El caballo perdido* (Montevideo: Arca, 1970), 26 y 32.

No puede sorprender que la producción de los escritores de este período generacional sea exigua en sus años formativos. Como los grandes escritores anteriores (Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Amorim), Onetti y Felisberto dependieron del medio cultural y editorial de Buenos Aires. La falta de editoriales y de público lector en el Uruguay obligó a Felisberto a publicar en ediciones caseras, "libros sin tapas", toda su obra anterior a 1947, año en que Sudamericana de Buenos Aires acogió *Nadie encendía las lámparas*. Onetti imprimió *El pozo* con dos amigos, en papel estraza, y publicó prácticamente toda su obra hasta 1959 en Buenos Aires. Es muy posible que estas precarias condiciones editoriales y la falta de estímulos culturales impidieran que otros escritores innovadores, por naturaleza minoritarios, publicaran sus obras.

Un caso extremo y ejemplar es L. S. Garini, 1903-1983, escritor de extraña originalidad, de vocación narrativa muy tardía, que escapa a todo esquema: publica su primer libro, *Una forma de la desventura* (1963), entrando ya en la vejez. Por ello no tuvo incidencia en su generación y fue relegado cuando publicó en ediciones de escasa circulación. Su obra es un caso convincente de que la fecha de publicación de un libro es un detalle circunstancial. Se le incluye por lo común en antologías de "los nuevos", escritores que se inician a partir de 1960. Sin embargo su narrativa está fuertemente determinada por su filiación generacional: es otro ejemplo de la poética antirrepresentacional y del hastío de la literatura que distinguen a la generación de 1939.

Garini practica una literatura imaginativa que privilegia la dimensión fantástica, irracional y absurda de lo cotidiano, con un fuerte aire de familia con Felisberto, su estricto coetáneo; a él se asemeja por el estilo desaliñado y reiterativo, la sintaxis despojada y la cautivante ingenuidad. Las extravagancias estilísticas (el abuso del etc., de la "o" disyuntiva, de las comillas y de los gerundios) demuestran la desconfianza con las normas estéticas. El lector es atraído a un mundo desconcertante que desmiente la sencillez de una escritura privada de toda cualidad informativa, que trasluce el estado desordenado de una conciencia enajenada. Sus relatos son alegorías de un mundo desolado, de las desventuras de hombres humillados que callejean en busca de alojamiento, comida o empleo. Mediante sucesos disparatados y de inusual inventiva plantea situaciones inéditas en la literatura: el robo de una casa visto desde la perspectiva de un gato herido, un colchón "desprestigiado", un mal corte de pelo, personajes apremiados por urgencias impostergables (orinar, defecar), que se defienden contra insectos invisibles que invaden el cerebro o padecen amenazas que no comprenden, etc.

Giselda Zani (1909-1975) es un caso semejante, aunque menor. Se dio a conocer como poeta en 1930 y muy tardíamente publicó su único libro, *Por vínculos sutiles* (1958), cuentos fantásticos que iluminan zonas oscuras de una realidad atravesada por la mágica presencia del más allá. Zani transfigura el contorno introduciendo lo insólito y lo sobrenatural en lo verosímil: "La casa de la calle Socorro" es un relato de indudable calidad artística.

Las tendencias o movimientos literarios no desaparecen abruptamente sino que afectan a uno o varios períodos. La emergencia de una nueva sensibilidad no impidió, como es natural, que convivieran con ella estéticas disímiles. La narrativa nativista dio muestras de agotamiento estético, pero se continuó en este período. Entre los ejemplos epigonales más importantes están Santiago Dossetti (1902-1981), Víctor Dotti (1907), Eliseo Santiago Porta (1912-1971) y Serafín García (1908). Alfredo Gravina (1913) se inició como narrador campero, para desviarse muy pronto hacia la narrativa proletaria, con un realismo socialista de escasa fortuna. La literatura social no desempeñó más que un papel secundario entre los escritores de esta generación, y el tiempo va borrando sus nombres. Clara Silva (1905-1976), de mayor importancia, pero sin dejar novelas plenamente logradas, combina formas tradicionales con una temática contemporánea; denuncia la alienación de la mujer en la sociedad y la delincuencia juvenil en prosa de densidad ensayística, sobrecargada de interrogantes metafísicos y angustia existencial. Esta tónica testimonial, de índole moral más que social, emparenta la narrativa de Clara Silva con los enfoques básicos de la generación siguiente.

NARRATIVA SOCIAL

Si de 1924 a 1939 hubo un desplazamiento radical de sensibilidad artística y cultural, de 1939 a 1954 hay una aparente continuidad de lineamientos rectores, una consolidación de creencias y de planteos ideológicos. La práctica narrativa revela, sin embargo, una considerable distancia entre ambas generaciones. Como se ha visto, la orientación dominante de la generación de 1939 privilegia una aventura interior excluyente, enlazada con tendencias surrealistas o fantásticas; por el contrario, la generación de 1954, la de Benedetti y Martínez Moreno, se fundamenta sobre una diferente noción de la literatura; tiende a particularizar comportamientos humanos en contextos urbanos concretos, con un fuerte propósito ideológico. Hay un cambio de preferencias artísticas, de condiciones sociales de la producción y de la recepción de la literatura. La creciente presión de los conflictos sociales condiciona la transformación de la literatura y la subordinación de las pautas hasta entonces vigentes: la indagación en zonas inéditas de lo imaginario y la invención de espacios ficticios regidos por leyes propias.

Dos libros de los críticos por excelencia de la generación, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, estudian con lucidez el proceso cultural del país en este período; ambos siguen siendo trabajos de consulta indispensables.[40] Para designar de un modo global a los escritores del medio siglo Rodríguez Monegal populariza la designación de "generación del 45"; Rama propone, en cambio, el rótulo de

[40] Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo* (Montevideo: Alfa, 1966), y Ángel Rama, *La generación crítica*, ya citado.

"generación crítica", por el signo dominante de la cultura del período. Ambas denominaciones se han hecho de uso generalizado y alcanzaron carácter casi oficial. Si bien es cierto, como dice Rama, que la fórmula generación del 45 carece de "fundamento razonado",[41] el nombre de generación crítica exige ciertas precisiones. La periodización de Rodríguez Monegal no se ajusta a los hechos literarios; da primacía al grupo de escritores que hace su aparición pública hacia 1945, cuyas primeras publicaciones alternan con la obra de escritores que están llegando a su madurez y predominio histórico, a quienes también incluye en la supuesta generación del 45 (por ejemplo, Onetti, que publica desde 1933). Se da énfasis a una fecha en torno de la cual giran los propios intereses de Rodríguez Monegal —fue el año en que comenzó a dirigir la sección literaria de *Marcha*— colocando en un mismo nivel histórico a escritores de muy distintas edades y etapas de formación cultural. Rama fundamenta de modo más convincente su periodización; toma como linde generacional los treinta años transcurridos entre 1939 y 1969, considerado como un solo período, dividido en dos promociones. Aunque los límites históricos coincidan, la clasificación que propongo difiere considerablemente de la de Rama. Nuevamente se asimila a Benedetti y otros jóvenes que se incorporan a las letras en los cuarenta a escritores mayores (otra vez Onetti), que responden a impulsos distintos. Para Rama, la "concepción realista, comprometida y sociologista, signó la obra narrativa desde el inicial Onetti hasta Benedetti".[42] Las diferencias de formación cultural y de intereses literarios entre ambos son demasiado notorias para aceptar este emparejamiento. Atendiendo al proceso cultural de la sociedad, como hace Rama, no hay hiato visible y sí la progresión de una misma voluntad.[43] Lo hay, en cambio, en el proceso narrativo. La corroboración de tal ruptura se encuentra en el cotejo de las afinidades y diferencias entre dos generaciones con un perfil bien definido: la de 1939, universalista y surrealizante, y la de 1954, nacionalista y neorrealista. La obra de Benedetti y Martínez Moreno revela claramente la redefinición de la función de la literatura; se distingue por acentuar situaciones de significado social, en abierta oposición con la preocupación esencialmente literaria de sus predecesores. De hecho, no se trata de una misma generación desdoblada en dos fases, sino de dos generaciones que pugnan por imponer una nueva sensibilidad bajo condiciones históricas distintas.

Es indudable que hacia el medio siglo una nueva generación emerge en la escena nacional. Exceptuando los inevitables libros de poemas, los narradores de este período no comienzan a publicar con regularidad hasta la década de los cincuenta, para dar a conocer sus obras más importantes en los sesenta. En su fase de preparación todos ellos son reticentes frente al compromiso político, actitud acorde a la generación anterior, a cuyos estímulos está naturalmente

[41] Rama, *La generación crítica*, 135.
[42] Rama, 53.
[43] Rama, 20.

sometida. Las revistas que fundan, *Clinamen*, *Escritura*, *Marginalia*, *Asir* y *Número* son casi exclusivamente literarias.[44] "Todas ellas," dice Rama, "de nítida impronta literaria con muy escasa o nula inquietud por los temas sociales o políticos".[45] *Asir* y *Número*, las más importantes, son los voceros de la generación. La bipolaridad cultural que distingue a la literatura uruguaya —criollismo y cosmopolitismo— se manifiesta en dos revistas con concepciones estéticas radicalmente antagónicas, que representan las dos tendencias dominantes en que se escinde el período generacional. *Asir* concede preferencia a la valoración de la tradición nacional, especialmente la narrativa campera, con desdén por la novedad literaria. *Número*, la revista más influyente, es el polo opuesto: prescinde de todo nacionalismo, introduce las nuevas corrientes estéticas, concentrándose en la crítica literaria con inusual exigencia.

El perfil definitivo del período empieza a vislumbrarse cuando cambia el clima social y se agudizan las tensiones políticas. Es un ejemplo evidente de la honda acción dialéctica del cambio social en la transformación del hecho literario. A partir de 1955 se ha ido acentuando la crisis económica y el descontento popular. El proceso definitivo de estancamiento de un sistema político culmina en las elecciones de 1958 con el cambio de gobierno; después de 93 años de poder ininterrumpido, el Partido Colorado es derrotado por el Partido Nacional. "Hemos llegado," dice Real de Azúa, "a ser una sociedad económicamente estancada, políticamente enferma, éticamente átona".[46] Casi simultáneamente, la revolución cubana de 1959 conmueve a los intelectuales del país ("un país de espaldas a América"[47]), que por primera vez se sienten partícipes del destino de América Latina, cuyo impacto repercute inmediatamente hasta en la ficción (por ejemplo, *El paredón*, 1963, de Martínez Moreno). Por esos años, además, la teoría del compromiso social formulada por Sartre impulsa a buen número de escritores a buscar una justificación ética o ideológica a su obra. Evidentemente, todos estos condicionantes sociales tienen profundas repercusiones culturales y van marcando la obra de escritores de progresiva radicalización ideológica, cuya consecuencia más visible es la subordinación de lo artístico a lo social. El caso más notorio es el de Benedetti, que en 1960, con *El país de la cola de paja* y *La tregua*, "abandona la literatura elitista, ácida e intelectual que venía haciendo y se incorpora plenamente a la problemática del

[44] *Clinamen*, 1-5, 1947-1948; director: Ángel Rama. *Escritura*, 1-10, 1947-52; directores: Julio Bayce, Carlos Maggi, Hugo Balzo. *Asir*, 1-39, 1948-1959; directores: Washington Lockhart, Domingo Bordoli y Marta Larnandie de Klinger. *Marginalia*, 1-6, 1948-1949; director: Mario Benedetti. *Número*, 1-27, 1949-1955; 2ª época, 1-4, 1963-1964; directores: Manuel A. Claps, Rodríguez Monegal, Idea Vilariño; más adelante se agregan Benedetti y Martínez Moreno.
[45] Rama, *La generación crítica*, 58.
[46] Real de Azúa, *El impulso y su freno*, 106.
[47] Benedetti, *Literatura uruguaya*, 12.

país".[48] *Asir* y *Número* cierran en 1955 (ambas reaparecen años después) y tal vez no sea casual que las revistas que surgen ese mismo año ya no sean literarias: *Nexo*, *Nuestro tiempo* y *Tribuna universitaria* están dedicadas a las ciencias sociales, a diagnosticar la descomposición social del Uruguay.[49] La sección literaria de *Marcha*, barómetro cultural del país, registra, precisamente, este cambio de actitud. En sus dos etapas más importantes fue dirigida, como es sabido, por Rodríguez Monegal (1945-1957) y por Ángel Rama (1958-1968): dos modos antagónicos de encarar la crítica literaria. Rodríguez Monegal asume la labor de introducir a grandes escritores de la literatura universal y a promover la consideración estética de la obra literaria, acentuando ante todo sus valores literarios. Rama, por el contrario, se adhiere a la posición que asume su generación en su madurez: el reconocimiento de la función social del crítico y el desarrollo de una perspectiva cultural latinoamericana, situando a la literatura en un contexto ideológico.

La crítica literaria canalizó la actitud revisionista de esta generación. Hacia 1954 una apasionada conciencia cultural, polémica e hipercrítica se convierte en la constante generacional: restauran la crítica exigente, fundan editoriales y revistas especializadas, dinamizan el periodismo cultural y preparan al público en el conocimiento de la literatura universal. Los principales animadores y promotores (Benedetti, José Pedro Díaz, Ángel Rama, Real de Azúa y Rodríguez Monegal) lograron el reconocimiento internacional. Acallado Zum Felde, les correspondió a ellos traer una crítica lúcida e informada.

A partir de 1960 se dan por primera vez las condiciones esenciales para la labor literaria: surgen editoriales (Alfa, Arca, Asir, Banda Oriental) que promocionan el libro nacional y lo convierten en producto de alto consumo. Gracias a la creciente avidez de lectura del público —paradójicamente en época de feroz crisis económica— las ediciones comerciales sustituyen a la común edición de autor y en sólo ocho años (de 1959 a 1967) la venta promedio de libros humanísticos subió de cincuenta mil a quinientos mil por año.[50] El auge de la narrativa hispanoamericana (son los años del *boom* continental) repercute en la inusitada recepción del producto local. La mayor diversidad de estímulos a la creación literaria nacional se refleja en la consolidación artística de la obra de escritores de diversas generaciones. Es, sin duda, la década de mayor actividad intelectual que ha conocido el país; fecundidad y ductilidad signan a

[48] Rama, "El boom editorial", *Marcha* 1385 (29 diciembre 1967), 2ª sección, 3.

[49] Rubén Cotelo, "El signo de los nuevos es la muerte del joven brillante", *Marcha* 1189, (27 diciembre 1963), 5.

[50] Carlos Maggi, *Sociedad y literatura en el presente: el boom editoral*, Capítulo Oriental 3 (Montevideo: CEDAL, 1968), 40-41. Benedetti resume las dificultades de profesionalización del artista: "Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única posibilidad de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo"; *Literatura uruguaya*, 23.

los escritores de esta generación (en algunos casos, como Benedetti, no hay género literario que no hayan practicado). La coexistencia de tendencias en conflicto, la superposición de las generaciones convivientes y en plena actividad (no hay que olvidarse que son los años en que Onetti y Felisberto logran ser difundidos continentalmente), le dan densidad cultural a este período de la literatura uruguaya como a ningún otro.

En plena eclosión del experimentalismo en Hispanoamérica, los narradores de la generación de 1954 se desenvuelven dentro de un neorrealismo de escasa preocupación formal. El interés en crear un estrecho vínculo entre la obra y el público se revela en la inmediatez de lo contado y en la transparencia de un lenguaje funcional, acorde con el desarrollo anecdótico de los relatos. Benedetti (1920) reivindica la literatura comunicativa, legible por el hombre común. En su madurez, escribe sobre las idiosincrasias de la clase media urbana, los oficinistas y otros tipos montevideanos sumidos en la mediocridad de la rutina burocrática, con un lenguaje simple y directo, minado de ironía. *Montevideanos* (1959), *La tregua* (1960) y *Gracias por el fuego* (1965) son libros clave de la generación. Progresivamente, su mirada inconformista lo lleva a denunciar injusticias de una sociedad desilusionada y a abrirse al contorno latinoamericano, adaptando su literatura a consignas políticas que se traducen cada vez más en esquematismos simplificadores. Martínez Moreno (1917-1986) relata con afán totalizador y discursivo la declinación de una sociedad en quiebra, desmitifica la imagen idílica y patriarcal del país desde el patriciado a la guerrilla urbana. *Con las primeras luces* (1966), su novela de mayor eficacia expresiva, resume las virtudes de su quehacer creador. *Partes de naufragio* (1969) de José Pedro Díaz (1921) es la alegoría del derrumbe nacional, lúcida reconstrucción de un tiempo abolido, el Montevideo burgués entre 1920 y 1960. Armonía Somers (1914) es una figura insular y excéntrica dentro de este período. La actitud inconformista y polémica adquiere en su narrativa ribetes más complejos; el canon realista aparece distorsionado por una alucinante imagen de la vida, intensificado hasta los límites de lo grotesco. Desde su primera novela, *La mujer desnuda* (1950), sobresale por la franqueza sexual y la perversa crueldad de una temática que intenta mostrar —con frecuencia en una prosa grandilocuente y sobrecargada— un mundo disonante y sin sentido.

Los narradores que se dan a conocer hacia 1960 se asimilan a las preferencias de sus mayores, prolongando el espíritu crítico del período: "generación de la crisis o de 1955" la llama Rama, "generación de 1958" modifica Rodríguez Monegal, "generación de 1960" concluye, a su turno, Carlos Maggi, para registrar el momento en que un grupo de escritores se incorpora a la literatura nacional.[51] Sin embargo, no se trata de una nueva generación, marcada por el revisionismo de procedimientos estéticos o ideológicos, sino de un grupo de

[51] Rama, *La generación crítica*, 173*et seq.*; Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, 406-407; Carlos Maggi, *Sociedad y literatura en el presente*, 39.

escritores en distintas fases de desarrollo que forman una comunidad cultural. El entramado y la confluencia de diversos grupos demuestran la complejidad del proceso literario, la riqueza de tonalidades contiguas y superpuestas en cualquier período histórico. La conciencia social, consecuencia del impacto de la revolución cubana y las expectativas del lector condicionan el agrupamiento natural de narradores que al iniciar su vida creadora no se apartan de las normas estéticas del período. Tal continuidad se percibe en los narradores que surgen en el primer lustro de los sesenta. Algunos de ellos se incorporan tardíamente al neorrealismo urbano (Juan José Lacoste, 1918; Ariel Méndez, 1920; Anderssen Banchero, 1925-1989; Jorge Musto, 1927; Mario César Fernández, 1928); otros están en el linde generacional (Sylvia Lago, 1932; Hiber Conteris, 1933); y un último grupo lo constituye los adelantados de una nueva generación (Claudio Trobo, 1936; Fernando Ainsa, 1937; Eduardo Galeano, 1940; y Cristina Peri Rossi, 1941). En su período formativo los más jóvenes gravitan hacia la generación anterior, formando constelación con ella, como es frecuente, en aparente unidad aunque en realidad pertenezcan a dos generaciones.[52] Los primeros libros de los escritores mencionados se someten a la inmediatez cotidiana, sin modificar ni cuestionar los esquemas ficcionales heredados. En su comienzo no se apartan de códigos verosímiles, de tendencias denotativas de la realidad inmediata y de circunstancias históricas. Es una fase de transición —una época cumulativa, en la terminología de Ortega— en la que predomina la adhesión de jóvenes receptivos a la influencia de sus mayores, sin adquirir aquéllos en su etapa de gestación una fisonomía propia y diferencial. El proceso inevitable de decantación generacional hace que unos se pierdan y otros tiendan a distanciarse de su iniciación literaria.

Toda generación se escinde en tendencias divergentes y es natural que estéticas enfrentadas o contiguas coexistan dentro de un mismo período. "Esta superposición de estratos artísticos," observa Ángel Rama, le "confiere espesor a cualquier época histórica".[53] Una de las vetas de mayor libertad imaginativa de la narrativa uruguaya, colindante con lo fantástico, la vertiente de Felisberto, se mantiene presente en los relatos de María Inés Silva Vila (1926), en *Tratados y ejercicios* (1967) de José Pedro Díaz y, ante todo, en la presencia tardía de Garini. Lugar aparte merece María de Montserrat (1915), por la mirada afectiva con que reconstruye el pasado, la vida de familias o barrios montevideanos, en una prosa estilizada. Un proceso paralelo es la sobrevivencia de la narrativa nativista como testimonio telúrico —Julio C. da Rosa (1920) es el ejemplo más destacable— y la renovación de los viejos motivos camperos por parte de Mario Arregui (1917-1985), cuya destreza expresiva trasciende el

[52] Julián Marías, "Constelaciones y generaciones", *Ensayos de convivencia* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), 114-118.
[53] Rama, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", 98.

regionalismo. A la convivencia sincrónica de tendencias radicalmente opuestas (social, fantástica, nativista) se suma un narrador rezagado que continúa en la actualidad la impronta neorrealista. Julio Ricci (1921), de creciente interés, recrea en *El grongo* (1976) y en libros posteriores las mediocres aspiraciones de la pequeña burguesía montevideana, dentro de un neorrealismo distorsionado por toques grotescos y de humor negro. A su vez, Antonio Larreta (1922), de larga trayectoria teatral, multiplica los peligros clasificatorios con *Volavérunt* (1980), novela humanística sobre la muerte de la Duquesa de Alba en 1802, fruto de su colaboración en una biografía de Goya para la televisión española.

La hegemonía aplastante de la estética neorrealista irá extinguiéndose a lo largo de los sesenta, al desaparecer las condiciones sociales que constituían su temática, el Uruguay pequeño-burgués, en vísperas de desmoronamiento. El agotamiento de un ciclo literario coincide, naturalmente, con la irrupción de una nueva generación.

UNA NUEVA CONCIENCIA Y UN NUEVO LENGUAJE

Las primeras publicaciones de los nuevos narradores fueron poco auspiciosas. A comienzos de los sesenta, cuando se inicia el auge editorial y el interés en el producto local, surge una narrativa que acentúa aspectos superficiales de la vida juvenil, sin la riqueza expresiva y la experimentación formal que impulsó a un fenómeno paralelo, la "onda" mexicana de Gustavo Sáinz, José Agustín y otros. Literatura de balneario, bautizó peyorativamente Benedetti a esta corriente, por la reiterada presencia de desencantados conversadores que se aburren confortablemente en balnearios de moda, por "la perspectiva de ver convertida nuestra literatura en un gigantesco y soleado médano".[54] El espíritu de esta narrativa asoma hasta en los propios títulos de algunas de las obras publicadas en la década: *Tan solos en el balneario* de Sylvia Lago, *Los veranos y los inviernos* de Lacoste, *Un breve verano* de Banchero, *El nadador* de Conteris, *En la orilla* de Ainsa, *Crónicas de cuatro estaciones* y *Veraneo* de Juan Carlos Legido, *Confesiones de un adolescente* y *Calles que dan al mar* de Alberto Paganini, *Sin horizonte* y *Los amigos* de Trobo; otras como *Un largo silencio* de Musto y *Forma de piel* de Juan Carlos Somma están situadas en balnearios, aunque esta última intenta ahondar en prejuicios de la comunidad católica. En todas ellas es evidente el arraigo del neorrealismo: el fraseo descriptivo, la enunciación directa y el lenguaje mimético con que testimonian el hastío y la alienación afectiva, sin proyectarse más allá de aspectos superficiales de la convivencia. Demasiado apegados a relaciones anímicas y a la presentación objetiva de los hechos, escriben historias amenas pero de una inmediatez fatigosa, en un tono monocorde que acentúa el estatismo de las escenas, la incomunicación y el desasosiego tributarios de Cesare Pavese, la cinematografía de Antonioni y la

[54] Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX*, 2ª ed. (Montevideo: Alfa, 1969), 332.

nouvelle vague francesa. Ya en 1963 Ángel Rama advirtió esta actitud derivativa y convencional, para añadir: "Es peligrosa la ausencia de afán experimentador entre los jóvenes, y conviene afirmar dogmáticamente que sin experimentación constante no hay arte original y verdaderamente nuevo".[55] Fue una narrativa sensible a lo banal, en la que nada "pasa fuera del alcohol, del vagabundeo automovilístico y sexual, al que se ciñen en forma casi unánime".[56] Esta carencia es su mayor mérito: recrear el hedonismo y el cinismo de una burguesía ociosa, desentendida de la crisis que resquebrajaba al país.

Hacia mediados de los sesenta se advierten síntomas inequívocos de una modulación artística diferente, de una escritura inventiva. "Días dorados de la señora pieldediamante" (1965) y *Detrás del rojo* (1967) de Sylvia Lago, *Zoologismos* (1967) de Mercedes Rein, *El otro equilibrista* (1967) de Gley Eyherabide y *Gelatina* (1968) de Mario Levrero presagian la apertura hacia orientaciones más diversificadas y de mayor espontaneidad imaginativa. Por esos mismos años los jóvenes se manifiestan colectivamente en tres revistas generacionales de corta vida, que inician la ruptura definitiva con la generación anterior: *Los huevos del Plata*, *Brecha* y *Prólogo* .[57]

Paulatinamente los nuevos narradores comienzan a buscar vías de expresión más libres y experimentales, más conscientes de las posibilidades creativas del lenguaje. Los narradores que llegan a la madurez en los setenta se circunscriben a dos pautas fundamentales: por un lado, ya no son epígonos de los grandes narradores sociales de la generación de 1954, que responden a exigencias de la mímesis; por otro, se distinguen por la exploración inventiva, por una mayor libertad para abordar el hecho literario. Es ya incuestionable que 1969 debe ser considerado el año central de la nueva generación: *Contramutis* (1969) de Jorge Onetti,[58] *El libro de mis primos* y *Los museos abandonados* (ambos de 1969) de Peri Rossi, *La máquina de pensar en Gladys* y *La ciudad* (ambos de 1970) de Levrero son obras decisivas que animan la tendencia irrealista que caracteriza a la generación.[59]

La crisis política y económica se agrava hacia 1968, entrando el país en una etapa de conmoción social sin precedentes. El progresivo desmoronamiento de la infraestructura económica (la industria agropecuaria) y la pugna ideológica condujeron a la acción directa —la guerrilla urbana por parte de los tupamaros—

[55] Rama, "Los nuevos compañeros", *Marcha*, 1189 (27 diciembre 1963), 2.
[56] Fernando Ainsa, *Tiempo reconquistado* (Montevideo: Géminis, 1977), 67.
[57] *Los huevos del Plata*, 0-13, 1965-1969, Director: Clemente Padín; *Brecha*, 1-2, 1968-1969, director: Hugo Achugar; *Prólogo*, 1-3, 1968-1969, directores: Conteris, Eyherabide, Guiral, Musto, Rosencof, Ruffinelli, Saad, Somma.
[58] Jorge Onetti, argentino de nacimiento, hijo del autor de *La vida breve*, residía en Montevideo cuando publicó *Cualquiercosario y Contramutis*.
[59] Jorge Ruffinelli, "La década literaria", *Enciclopedia uruguaya 57* (Montevideo: Arca, 1969), 127-131.

y a la violencia institucional —la supresión de las libertades civiles y la represión militar. A partir de 1969 (la toma de la ciudad de Pando por los tupamaros, el 8 de octubre, es paradigmática), la crisis social desemboca en la barbarie cotidiana, sin parangón desde la guerra civil de 1904. Paulatinamente las alteraciones de la sociedad son más radicales: dictadura militar (1973-1985), empobrecimiento nacional, encarcelamiento de escritores (Onetti, Quijano, Nelson Marra, Conteris, Mauricio Rosencof, etc.), o exilio masivo. Una de las repercusiones más perniciosas fue la aniquilación de la vida cultural del país: el cierre de publicaciones disidentes y la censura impidieron la difusión de ideas, la interrupción de la entrada de libros extranjeros y la destitución de los docentes de la enseñanza media y universitaria produjeron trastornos con vastas ramificaciones, sumiendo al país una vez más en el provincialismo y la marginalidad.

Las bases necesarias para el tránsito de un período literario a otro son ya evidentes: el agotamiento del canon realista correlacionado con un violento quiebre institucional en una sociedad en proceso de transformación. Cabe preguntarse hasta qué punto factores de índole social e ideológicos nunca antes enfrentados afectan la actividad creadora de los escritores de esta generación. Con anterioridad al golpe militar de 1973 había actividad política disidente; una de las propuestas fue darle a la literatura una finalidad panfletaria, al servicio de la revolución. Paganini exige en 1969 una literatura proletaria, "un arte para las masas, una producción en serie", y proclama, con demagogia: "La literatura que escriba nuestra generación será literatura revolucionaria o no será literatura".[60] La novela que Paganini publica ese mismo año, *Calles que dan al mar*, contradice su propia tesis: con fina elegancia cuenta historias sentimentales en Punta del Este, plácido refugio de la élite uruguaya, culminación estética —justo es reconocerlo— de la literatura de balneario. Los escritores más representativos rechazan la toma de posición explícita frente al proceso social y político del país, acentuando la fabulación imaginativa. No cabe duda que la tónica general de la narrativa del período se aparta de los cánones de verosimilitud. Hay una gradual interiorización de lo cotidiano concreto y un repliegue hacia la subjetividad; el lenguaje pierde su transparencia, deja de ser instrumento de comunicación directa, la prosa se hace multialusiva y formas fantásticas, alegóricas, lúdicas o líricas subvierten los modelos establecidos por la generación anterior. En 1972, Rama resume con lucidez los rasgos distintivos de la nueva narrativa:

> una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un

[60] Alberto Paganini, "Tesis polémica sobre la generación del 60", *Prólogo*, 2-3 (1969): 13 y 11, respectivamente.

> estado fluido propio de inminentes cambios, rehusándose a cristalizaciones en estructuras firmes, rehusando todo punto de apoyo sólido y preciso. Tal vivencia explica la nota experimental que domina la búsqueda de correlatos estéticos de lo real en esta literatura, poblando los textos de visiones estremecedoras del medio ambiente; [...] una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica, quizás porque se desplaza en el exclusivo campo de la imaginación funcionando en una zona sin resistencias, como si hubiera cortado o suspendido temporariamente sus lazos con aquella realidad, que, al devenir cambiante, insegura, impredecible, ha dejado de condicionar o limitar el funcionamiento de la imaginación que normalmente desde ella parte y a ella responde u obedece ....[61]

El libre juego de la imaginación se manifiesta desde la fase de formación de estos escritores —que es la decisiva— y llega a su madurez en 1969, época de inseguridad social pero de plena libertad expresiva. Es falso, por lo tanto, explicar el predominio de la narrativa imaginativa en el Uruguay actual como resultado de la represión dictatorial. Con posterioridad al golpe de estado de 1973 la censura y la autocensura impiden la crítica explícita de la situación social y se recurre con mayor frecuencia a formas del decir elusivo, a la distorsión de contextos sociales y a la alegoría como vehículo expresivo. A lo largo de los setenta se acumulan escritores que incursionan en zonas inseguras o indeterminadas de la realidad, acentuándose hacia 1980 la fabulación lúdica, fantástica o mítica, dentro y fuera de fronteras.[62] Algunos ejemplos destacados: *Construcciones* (1979) de Teresa Porzecanski, *París* (1979) y *El lugar* (1982) de Levrero, *La rebelión de los niños* (1980) y cinco libros más recientes de Peri Rossi, *Lucifer ha llorado* (1980) de Enrique Estrázulas, *Donde llegue el Río*

[61] Rama, *La generación crítica*, 238-239.

[62] Sobre la nueva narrativa, véanse: Armonía Somers, "Diez relatos a la luz de sus probables vivencias", postfacio a *Diez relatos y un epílogo* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1979), 113-154; Graciela Mántaras Loedel, "El manierismo en la nueva narrativa uruguaya", *Brecha* (9 mayo 1986): 30-31; Teresa Porzecanski, "Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras", *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, ed. Saúl Sosnowski (Montevideo: Banda Oriental, 1987), 221-230; Hiber Conteris, "Tras la pista de la nueva narrativa uruguaya", *Asamblea* (Montevideo), 6 noviembre de 1985, 23. Con posterioridad a la redacción de este artículo aparecieron varios trabajos importantes, entre ellos: Mabel Moraña, *Memorias de la generación fantasma* (Montevideo: Monte Sexto, 1988); Rómulo Cosse, *Fisión literaria: narrativa y proceso social* (Montevideo: Monte Sexto, 1988); Jorge Ruffinelli, "Uruguay: dictadura y re-democratización", *Nuevo Texto Crítico* 5 (1990): 37-66; y María Rosa Olivera-Williams, "La literatura uruguaya del Proceso", *Nuevo Texto Crítico*. 5 (1990), 67-83.

Pardo (1980) de Miguel Ángel Campodónico, *La noche del día menos pensado* (1981) de Héctor Galmés y *Casa vacía* (1983) de Mercedes Rein.[63]

Todos ellos certifican la vitalidad y la diversidad de la narrativa uruguaya reciente. Dentro de este marco generacional predominante —el sesgo imaginativo como subversión de los hábitos de lectura y de la percepción de la realidad— sobresalen, a mi juicio, Mario Levrero (1940), injustamente relegado por la crítica, y Peri Rossi (1941). La frase de Kafka que Levrero usa de epígrafe en *La ciudad*, "veo algo [...] nada más que algunos contornos imprecisos de la niebla", sintetiza la atmósfera onírica y fantasmagórica de sus tres primeras novelas (las otras son *El lugar* y *París*), relatos que plantean situaciones azarosas que mantienen desconcertado al lector. Seres desubicados, en incesante búsqueda de un "lugar" o refugio y en perpetua huida a/de lo desconocido, devienen imagen del extrañamiento y de la acción enajenante de la sociedad contemporánea. Peri Rossi es también escritora de imaginación desbordante, de obra multifacética. La disolución de toda categoría realista se agudiza en su narrativa; la difuminación de los márgenes genéricos, el despliegue de una fantasía desmitificadora, la sátira, la alegoría, el erotismo, la actitud lúdica y la continua experimentación verbal son rasgos distintivos de su obra. La irónica reflexión sobre el naufragio colectivo de la sociedad moderna llega a sus extremas posibilidades en *La nave de los locos* (1984) y en *Una pasión prohibida* (1986); ambos libros confirman el lugar de privilegio de Peri Rossi en la narrativa continental.

Eduardo Galeano (1940) es un escritor versátil, autor de una extensa obra periodística que incluye un libro excepcional, *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Su temprana inserción en el mundo intelectual —escribe desde los quince años— condicionado por la vigencia de la generación neorrealista, explica que su "edad social" sea mayor que la efectiva.[64] Sus primeros dos libros de narrativa fueron, irremediablemente, complementarios. Su obra de madurez, escrita en el exilio argentino —*Vagamundo* (1973) y *La canción de nosotros* (1975)— manifiesta claramente las normas y pautas de su generación: la conciencia del lenguaje y la libertad imaginativa. Recurre al mito, a la leyenda, a la historia y a la poesía, enlaza la miseria cotidiana con los sueños de crear un espacio polifónico, en el que entreteje dispares voces latinoamericanas que abarcan desde el candor inocente a la lucha revolucionaria. A partir de 1976, en un nuevo exilio, en Barcelona, la narrativa de Galeano se vuelve testimonial. En *Días y noches de amor y de guerra* (1978), conjunción de periodismo, ensayo político y narración, entrecruza el diario personal y la denuncia de las dictaduras

[63] Naturalmente siempre hay excepciones. Otros narradores hábiles de la actualidad se inscriben en tendencias más apegadas a la realidad inmediata, a sicologías y ambientes pueblerinos. Por ejemplo, Rubén Loza Aguerrebere (1943), Milton Fornaro (1947), Tomás de Mattos (1947) y Mario Delgado Aparaín (1949).

[64] Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 167.

militares latinoamericanas. Y en la trilogía *Memoria del fuego* (1982-1986) borra aún más los límites genéricos; sobre base documental rehace la historia de América Latina, desde la época precolombina a nuestros días, como sucesión de mitos, leyendas y viñetas, elaborando un relato a mitad de camino entre la crónica y la ficción.

La tendencia testimonial, motivada por fuerzas ideológicas, no queda circunscrita a una generación. En el exilio, Musto, Martínez Moreno y Benedetti escriben novelas de evidente carácter catártico (*El pasajero*, 1977, *El color que el infierno me escondiera*, 1981, y *Primavera con una esquina rota*, 1982, respectivamente), que testimonian una realidad política, la lucha guerrillera. Saúl Ibargoyen recupera la tradición oral popular de un pueblo fronterizo bajo la represión (*La sangre interminable*, 1982), escrita en un lenguaje híbrido. La reconstrucción democrática del país cambia las condiciones de producción y de recepción de la literatura dentro de fronteras: un público ávido de información, tras doce años de silencio, reclama saber los horrores vividos y se publican crónicas testimoniales sobre la dictadura, la cárcel, la represión, la marginalidad o el exilio, que documentan fenómenos sociales no registrados con anterioridad. *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo y *Memorias del calabozo* (1988) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro fueron objeto de gran acogida popular.

La represión dictatorial afectó de modo radical la vida de los novísimos narradores, nacidos aproximadamente de 1947 en adelante. El contacto vital entre ellos resultó impedido por la cárcel y el exilio, su desarrollo cultural alterado por la desinformación, la censura y la crisis económica que desmanteló instituciones, editoriales y órganos de expresión. Es prematuro vaticinar sobre el destino literario de jóvenes cuyos alcances están aún por determinarse. Bien puede ser una generación nominal, aunque hay ya muestras de continuidad, sin modificaciones profundas con el repertorio de formas y de pautas en vigencia, la narrativa imaginativa y lúdica: dentro de fronteras, *Aperturas miniaturas finales* de Juan Carlos Mondragón (1951) y *Posibles versiones* (1985) de Elbio Rodríguez Barilari (1953); en el extranjero, *La manipulación* (1987) y *El turismo infame* (1987), novelas de Roberto Fernández Sastre (1951). El renacimiento editorial y el aumento considerable de publicaciones nacionales es un signo altamente positivo. aunque la eventual superación de la crisis generalizada constituye un hecho todavía imprevisible.

POSTDATA DE NOVIEMBRE DE 1991

A más de tres años de escrito este trabajo, sería necesario reconsiderar algunos presupuestos y recoger nuevas modalidades narrativas. Me limito a destacar el auge local de la revisión crítico-imaginativa de la historia, en consonancia con la actualidad del subgénero en América Latina o, más específicamente, el interés en la "metaficción historiográfica", en la narrativa

que agrega al referente histórico un sentido irónico de distancia crítica.[65] Mediante la parodia la nueva novela histórica problematiza y subvierte los propósitos de veracidad y las perspectivas autoritarias que mueven a la modalidad tradicional. A modo de ejemplo, menciono tres novelas estrechamente vinculadas a los orígenes de la nacionalidad o a los mitos fundacionales de Hispanoamérica: *Morir con Aparicio* (1985), de Hugo Giovanetti Viola (1948), *¡Bernabé, Bernabé!* (1988), de Tomás de Mattos (1947), elaboradas ambas en torno de figuras protagónicas de la gesta nacional y, principalmente, *Maluco* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León (1947), novela que reconstruye el viaje de Magallanes, contado por el bufón de la flota. La reescritura paródica e irreverente de Baccino desmitifica la historia oficial, volviéndose ésta más elusiva y polivalente. En los umbrales del Quinto Centenario, *Maluco* se contrapone de forma expresa al absolutismo eurocéntrico y opera dentro de un necesario revisionismo de la identidad cultural hispanoamericana.

---

[65] Sobre la metaficción historiográfica, véase Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1988).

CATARSIS LIBERADORA Y TRADICIÓN RESUMIDA: LAS NUEVAS FRONTERAS DE LA REALIDAD EN LA NARRATIVA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA

POR

FERNANDO AINSA
(UNESCO)

Todo análisis del proceso narrativo uruguayo de los últimos años debe pasar inicialmente por una referencia a los macro-esquemas que han condicionado su discurso cultural, sobre todo durante el período de *facto* que va del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985. En esos doce años de dictadura, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida creativa, que buena parte de la narrativa se ha visto obligada a "situarse" coyunturalmente en relación a "esa" historia. Ello se ha traducido en la primacía de una temática inevitablemente contextualizada y en una valoración crítica que no podía prescindir de las categorías extraliterarias que marcaban la propia producción ficcional, esquema del que se emerge ahora, felizmente, pero no sin dificultades.

Por esta razón, la periodización y la presentación de generaciones, movimientos y autores, no puede basarse únicamente en tendencias estéticas y necesita de una primera referencia a los grandes "cortes" históricos del período, donde los acontecimientos socio-políticos se superponen a los culturales y marcan jalones comunes. Aún desde la perspectiva de la libertad creativa ahora vigente,[1] todo panorama crítico, como el que nos proponemos desarrollar en estas páginas, necesita partir de estos referentes contextuales. A tal efecto hemos organizado nuestro análisis a partir de tres ejes histórico-literarios:

1) El que va desde mediados de los años sesenta hasta la ruptura democrática del 27 de junio de 1973, fecha del golpe de estado. Es éste un período de euforia y crisis, caracterizado por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un maximalismo voluntarista y principista en lo político, en general

---

[1] El proceso inaugurado en 1985 y vigente hasta la fecha ha sido favorecido por una indiscutible libertad de prensa y la multiplicación de órganos periodísticos (diarios, semanarios, suplementos y revistas mensuales), la reactivación de la industria editorial con el surgimiento de nuevos sellos y el impulso de los que atravesaron con dificultades el período militar. Y ello, aunque se sospechen a fines de 1991 algunos signos de "morosidad" y "cansancio", especialmente en las promociones más jóvenes que, indudablemente, están buscando otras vías de expresión que la de sus mayores.

bien diferenciados, aunque muchas veces practicados paradójicamente por el mismo autor. Es ése el momento en que surge una nueva generación de narradores que se reconoce en la vasta renovación de las letras latinoamericanas del período.

2) El período de la dictadura entre el 27 de junio 1973 y el 1 de abril de 1985. Son éstos años de dispersión, exilio, y resistencia activa o pasiva y, a partir de 1984, de retorno y restablecimiento del diálogo entre la cultura del "interior" y la producida en el exterior.[2] Las experiencias formales se decantan y se recuperan raíces culturales olvidadas, dejadas de lado o simplemente ignoradas. Al mismo tiempo, una visión "sesgada", cuando no grotesca o marcada por el absurdo, se incorpora y enriquece al realismo tradicional, especialmente en la narrativa de temática urbana. El fenómeno se evidencia entre los autores más jóvenes, menos trascendentes y categóricos en sus afirmaciones que los autores de los años 45 y 60.

3) El análisis panorámico de las tendencias, el proceso y la temática de la narrativa uruguaya contemporánea que proponemos en las páginas siguientes se estructura alrededor de estos dos polos, pese a que en los últimos años se adivina el surgimiento de un "revisionismo" que cuestiona valores fijados en el pasado, lo que anuncia un tercer período de catarsis liberadora y tradición reasumida.

I. MACRO-ESTRUCTURAS CONDICIONANTES DEL DISCURSO NARRATIVO DE LOS AÑOS 60

Alrededor de 1972 podía decirse que una aventura inédita en las letras uruguayas estaba en marcha. Los autores jóvenes de aquel momento, llamados de la Generación del 60 o de "la crisis",[3] ingresaban a la narrativa munidos de un sólido bagaje intelectual. Se habían formado en la mejor tradición europea y norteamericana y descubrían la eclosión de la literatura latinoamericana a escala continental. Sin embargo, percibían al mismo tiempo los indicios del deterioro del sistema en el que habían crecido y optaban por los cambios que parecían ineluctables a escala de un Tercer Mundo, cuyos signos se reconocían en la búsqueda de una identidad común.

Este carácter dual y, a veces, antinómico —apertura en lo artístico y opciones definidas, cuando no unilaterales, en lo político— marcaría, no sin

[2] Las jornadas de estudio Franco-Uruguayas celebradas en París en el mes de noviembre 1987, en el marco de la Sorbonne, la Unión Latina y la UNESCO, constituyen un buen ejemplo de cómo se operó el restablecimiento del diálogo.

[3] "Los nuevos" los llamó Emir Rodríguez Monegal, Generación de "la crisis", los bautizó Ángel Rama; Generación del 60, prefirieron auto-denominarse sus integrantes, conscientes de la relatividad de las fechas y los criterios generacionales y del énfasis excesivamente actual, por no decir periodístico, de las etiquetas de E.R.M. o A.R.

contradicciones, un discurso creativo que estaba al día en lo "formal" y en las modalidades expresivas y estéticas, pero que estaba, al mismo tiempo, condicionado por las macro-estructuras socio-políticas existentes. La "perspectiva jubilosa" con que a fines de los años sesenta se miraba el futuro del Uruguay en el marco de una América Latina en ebullición revolucionaria, no impedía que los jóvenes autores leyeran atentamente lo mejor de la producción literaria del continente, de Estados Unidos y de Europa (especialmente el *nouveau roman*), sin el temor ni la angustia que las influencias foráneas pudieran provocar en un discurso tan marcado y condicionado en lo político y social. Se acaparaba lo mejor de técnicas y procedimientos ajenos para ponerlos al servicio de una preocupación nacional inscrita en la problemática de un continente que buscaba sus propios modos de expresión identitaria. La entusiasta asimilación de unos se traducía en contradicciones no resueltas por otros.

La "línea creciente entre tensión y exigencia", como fuera definida en un estudio sobre "Los nuevos narradores", publicado en 1968[4] —formalizaba una apuesta que se traducía en la efervescencia de revistas, páginas culturales en diarios y semanarios y en las editoriales que florecieron con un novedoso rigor profesional y una estimulante competividad (Alfa, Arca y Banda Oriental, sobre todo), alimentando una producción autosuficiente y cerrada sobre el país. Montevideo era un apasionante "micro-cosmos" donde nadie escribía "para ser traducido", como declaraba con ironía Mario César Fernández, autor de una colección de relatos titulados precisamente *Industria nacional* (1966). Los signos en que podía reconocerse esa singularidad generacional eran variados.

1. LA REALIDAD COMO COMPLEJIDAD

Para los jóvenes autores del 60, la buena narrativa no tenía por qué ser típica y folklórica, ni lo popular era siempre sinónimo de bueno. La indagación de la realidad no tenía por qué hacer de lo cotidiano algo trascendente para justificar cualquier compromiso. La exigencia literaria llevaba a que las correspondencias y las preocupaciones formales se imbricaran intensamente con la realidad, al punto de que los distingos clásicos entre forma y contenido ya no tenían razón de ser ni eran planteados por ninguno de los nuevos narradores. Se trataba de romper un cierto esquema que oponía tradicionalmente la narrativa urbana a la campesina y de incorporar una cierta complejidad a personajes que no tenían por qué ser siempre oficinistas o representantes de una clase media sin mayores ambiciones. Una novela podía traducir una "unidad compleja" y un "encuentro de tensiones", donde arte y compromiso se conjugaran en el mismo tiempo novelesco. Se buscaba la autenticidad a partir del rigor y las exigencias formales, y no se desdeñaba la complejidad de la realidad en nombre de la facilidad o la simplificación maniquea de un esquema

[4] Mercedes Ramírez de Rosiello, *Capítulo Oriental* 38 (Buenos Aires/Montevideo: Cedal, 1968), 603.

político, tal como podían reflejarlo en ese mismo período otros géneros, como el ensayo, las crónicas periodísticas y las proclamas y panfletos.

La coincidencia y la co-existencia de estas contradictorias oposiciones, dieron una inusual variedad a la joven narrativa uruguaya de esos años, cuyos primeros libros se editaron en el espacio de apenas tres años, entre 1962 y 1965. Sin embargo, aunque empezaron a publicar en el mismo período, la edad de los autores no era precisamente un factor de unidad, ya que una diferencia de más de diez años podía separar a algunos de sus integrantes. La singularidad generacional venía marcada por otros factores.

Los nombres de Hugo Giovanetti Viola, Gustavo Seija, Jorge Onetti, Juan Carlos Somma, Eduardo Galeano, Juan Carlos Legido, Sylvia Lago, Jorge Sclavo, Ariel Méndez, Manuel Márquez, Mario César Fernández, Jorge Musto, Walter Pedreyra, Hiber Conteris, Cristina Peri Rossi (grupo en el que me sitúo personalmente como escritor) coexistían en el seno de una generación, más allá de las respectivas edades de sus integrantes, gracias a una serie de obras donde el rigor literario se unía al convencimiento de que esa sería la "década de la liberación" en lo político. Pese al maximalismo de los planteos, el provindencialismo con que se esperaba llevarlos a cabo y las excesivas esperanzas políticas, estimuladas por la influencia de la revolución cubana, no llevaron —fuera de algún caso aislado— a confundir "la literatura de la revolución" con la necesaria "revolución en la literatura", importante distingo que había hecho Julio Cortázar en su polémica con Oscar Collazos, y que fuera casi unánimemente tenido en cuenta por los autores jóvenes. La exigencia formal no eliminaba la preocupación impuesta por una realidad en tensión, sino que, por el contrario, se transformaba en su mejor incentivo.

2. CONTINUIDAD DEL RIGOR INTELECTUALIZADO

Pese a los signos que la distinguían, la generación del 60 no se caracterizó por las grandes rupturas que habían podido vivirse en generaciones anteriores, como en la del 900 (José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig y los narradores Carlos Reyles, Javier de Viana y el joven Horacio Quiroga), en la de 1930 y en la acerbamente polémica del 45. El severo revisionismo crítico de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama contra sus predecesores, sobre todo el fundador de la crítica y la historiografía literaria del Uruguay, Alberto Zum Felde, que habían marcado una época —la del surgimiento de la Generación del 45— no tiene en los sesenta a sus renovados "parricidas".

Las polémicas sobre el facilismo y la insustancialidad poética ("poesía de corzas y gacelas" y el llamado "casalismo"[5]), la condena de una cierta literatura

[5] La ausencia de rigor crítico y de una crítica literaria responsable y orientadora, fueron las acusaciones de la Generación del 45 contra sus mayores. El ejemplo de la revista *Alfar*, dirigida por el poeta Julio J. Casal, fue convertido en el símbolo paradigmático del elogio fácil y el "amiguismo" que había que combatir y desterrar, pero que, en realidad, se traduciría en la creación de cerrados cenáculos.

"oficialista" y la reivindicación de un lúcido rigor intelectualizado poco proclive al lirismo o a los sentimientos abiertamente expresados que definieron a la Generación del 45,[6] no se repitieron bajo ese u otro signo en la del 60, pese a que no faltaron los gérmenes de las diferencias. Basta citar como ejemplo el rechazo que provocaba entre los jóvenes el "nuevo facilismo" y el estereotipamiento de la literatura de autores como Mario Benedetti y los recelos que le provocaron a éste el presunto formalismo y la marginalidad de algunos narradores de los años 60.[7]

Si un esbozo de polémica se anuncia en algún momento, es la reflexión solidaria ante el resquebrajamiento del sistema social y político, y la creciente hostilidad de la reacción que crecía en el país por esos años, la que lleva a la inevitable coexistencia entre las generaciones del 45 y del 60. La crisis larvada del sistema y la ruptura institucional de junio de 1973, con la consiguiente pérdida de una larga tradición civilista y democrática uruguaya, hizo volar en pedazos las divisiones que podían enfrentar en lo literario a escritores de generaciones diferentes. Otras preocupaciones debieron unirlos, antes y después, por sobre cualquier diferencia estética. Las divisiones y las solidaridades se basaban en otros criterios.

La sombra tutelar y preocupada de los novelistas mayores, como Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno y Enrique Amorim (prematuramente fallecido en 1960) o la de intelectuales como Jesualdo y Carlos Quijano, se prolongaba como un "magisterio" sin rupturas sobre las décadas, hasta un presente donde se mezclaban ambiguamente los sentimientos de pesimismo y esperanza de "padres e hijos" unidos por una misma alarmada preocupación: el "naufragio" colectivo que se avecinaba.

La joven Generación del 60 se inscribía, pues, en la tradición de rigor intelectual, preocupación formal y compromiso con la realidad de sus mayores y, más allá de las diferencias estéticas entre autores, garantizaba una continuidad en la que la diversidad era la garantía de una polifonía expresiva polivalente y no el resultado de una confrontación generacional.

[6] En "Los novelistas del 45" (*Capítulo Oriental* 33; Montevideo/Buenos Aires: Cedal, 1968, 513-528) y en *Tiempo reconquistado* por Fernando Ainsa (especialmente en "Los lúcidos partes de un naufragio colectivo") (Montevideo: Editorial Géminis, 1977), hemos analizado en detalle las características de la narrativa del 45.

[7] "Literatura de balneario", calificó con tono alarmado Mario Benedetti a una serie de novelas de Jorge Musto, Alberto Paganini, Hiber Conteris y a mi propia novela *El testigo* (1964), considerando que centrar la narrativa en esos escenarios de la costa era un modo de fugarse "de otros temas, otras urgencias, otras osadías". Veía en esa obras un exceso de influencia de Pavese, Duras, García Hortelano o de los *films* de Antonioni, donde el aburrimiento y la marginalidad se le aparecían como posturas más intelectuales que vitales.

3. NUEVOS TEMAS PARA UNA MISMA PREOCUPACIÓN

Sin embargo, la solidaridad con sus predecesores no se traduce en un ejercicio creativo alrededor de una misma temática. La narrativa del 60 supera los esquemas tradicionales del enfrentamiento entre un campo estereotipado y la ciudad de los apacibles "montevideanos", creando personajes más complejos que los arquetipos del "paisano" y el "empleado público". La ficción aborda territorios hasta ese momento inéditos.

Si se anuncia esa apertura temática en algunas obras de autores integrantes de la generación anterior, como Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno, y Clara Silva en *Aviso a la población* (1964), es Eduardo Galeano quien intuye la dimensión que ofrecía la nueva realidad al novelar en *Los fantasmas del día del león* (1967), las últimas horas de tres pistoleros famosos sitiados por la policía. Este relato, basado en un hecho real que había conmovido a la opinión pública, resultó premonitorio de la violencia a la que se enfrentaría el Uruguay poco después. La tensión que precedía a la masacre de esos delincuentes aparecía reflejada en toda su crudeza y en un estilo sin concesiones. En 1978, ya viviendo en el exilio, Galeano escribiría *Días y noches de amor y de guerra*, donde esa misma prepotencia policial se había puesto al servicio de la represión dictatorial. Los "delincuentes" perseguidos ya eran otros. Los medios utilizados, idénticos.

No menos premonitorio resultaría *El acecho* (1971) de Walter Pedreyra, donde el frenesí ciego y polarizado de la palabra (comunicados, informativos radiales, discursos, diálogos, gritos y proclamas) anuncia, en una serie de relatos de ritmo alucinado, la violencia real agazapada en un sistema ya resquebrajado.

Por su parte, Sylvia Lago en *Los días dorados de la señora Pieldediamante* (1971), incursiona en los vericuetos de la hipocresía sexual y social de la clase alta, y autores como Jorge Musto, comprometidos cabalmente con la realidad circundante, no dudan en escenificar sus obras en melancólicos balnearios de la costa uruguaya, como haría en *Un largo silencio* (1965). El mismo Musto, se burlaría con eficacia de las ironías del destino en una novela de estructura casi policial, *Noche de circo* (1966) y con idéntica sobriedad y sin ninguna concesión a la retórica o a la proclividad demagógica que el tema podría procurarle, narraría en *El pasajero* (1977) una experiencia de guerrilla urbana, la lucha contra la dictadura, la tortura, la cárcel y el exilio.

La ciudad, primero apaciblemente y luego en las tensiones que descubría no sin asombro (titulé una de mis novelas justamente, *Con cierto asombro* (1968), era colonizada por la ficción, siguiendo los primeros pasos de los escritores de una generación anterior, como Dionisio Trillo Pays, Anderssen Banchero, Juan José Lacoste, Mario Benedetti en *Montevideanos* y Ariel Méndez en *La ciudad contra los muros* y *La encrucijada*.

El punto de vista múltiple, el monólogo interior, la estructura novelesca elaborada, se incorporaban de pleno derecho a las técnicas narrativas manejadas

con destreza por ávidos lectores de la mejor producción de la literatura universal. Pero más allá del dominio de una herramienta, como ya lo hacían con soltura y sutileza autores de una primera obra como el citado Jorge Musto y Gustavo Seija (*La cantera*, 1970), se adivinaba en muchas páginas el trasfondo de sentimientos y pasiones desterradas como inoperantes por los "lúcidos" del 45, clamando por un digno retorno a las letras. Si ello se percibe en *Los museos abandonados* (1968) de Cristina Peri Rossi y en la tierna historia de *Trajano* (1960) de Sylvia Lago, es evidente en la línea que se afirma también en la angustia de raíz religiosa de *Clonis* (1961) y *Forma de piel* (1967) de Juan Carlos Somma, en *La rabia triste* (1972) de Hugo Giovanetti Viola y en la piedad no exenta de humor de César Di Candia (*El evangelio según Lucía*, 1969).

4. UNA LITERATURA MARGINAL REPRESENTATIVA

Pero si éstas eran las grandes corrientes en que se expresaban algunos, iba creciendo, mientras tanto, una sólida narrativa en apariencia marginal, pero en la que podía reconocerse una larga tradición de la literatura rusa del siglo XIX, especialmente Gogol, Chejov y Dostoievsky y de la europea del siglo XX, como Kafka, Céline y Barbusse. "Los pequeños seres", el mundo del "subsuelo", los oscuros funcionarios, los "maniáticos" y tiernos personajes que inspiran tanto afecto como repugnancia, surgen y proliferan en la narrativa uruguaya, reflejando la compleja composición social del país, con una inmigración proveniente de todas las culturas. La tipología maniquea del pasado cede a un ahondamiento en los abismos de un alma que se revela rica y compleja, controversial y desgarrada.

En ese contexto, la literatura fantástica que se aborda directa o tangencialmente, no aparece como una forma de evasión, sino como un enriquecimiento y ensanchamiento de la realidad. Las posibilidades subversivas de lo imaginario se afianzan en una línea original de expresión, donde la separación cronológica entre autores se esfuma aún más. Si Felisberto Hernández ha trascendido las fronteras del Uruguay y hoy es reconocido internacionalmente gracias a Julio Cortázar e Italo Calvino, una serie de autores que cabalgan entre las generaciones del 45 y del 60 abre las puertas a una dirección renovada y original de las letras uruguayas contemporáneas. En este grupo deben mencionarse Armonía Somers, L.S. Garini y Julio Ricci.

La obra narrativa de Armonía Somers se construye, casi secretamente, a partir de un realismo tenso y exasperado, rozando lo extraño y fantástico o incursionando en temas inéditos. *La mujer desnuda* (1951) y *Muerte por alacrán* (1978) son dos excelentes ejemplos, completados por *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986). Sin embargo, su original universo, donde la realidad se percibe en forma "sesgada",[8] está integrado por un conjunto de obras de tono

[8] Nicasio Perera San Martín, introducción a la traducción al francés de *Muerte por alacrán*, Arcane 17 (Nantes), 1987.

insólito y obsesivo: *El derrumbamiento* (1953), *La calle del viento norte* (1963), *De miedo en miedo* (1963), *Un retrato para Dickens* (1969) y *Tríptico darwiniano* (1982).

El caso de L.S. Garini es aún más marginal. Autor de dos conjuntos de relatos, *Una forma de la desventura* (1963), *Equilibrios y otros desequilibrios* (1979), Garini aborda situaciones cotidianas en las que, a través de una reiteración insistente, la realidad se crispa hasta el absurdo. Personajes de los que poco se sabe actúan de una manera imprecisa, llena de variantes (todas ellas posibles), diluyendo la normalidad en extrañeza, nuevo territorio de la narrativa en el que se identifican hoy otros escritores (Gley Eyherabide, Héctor Galmés, Walter de Camilli, Juvenal Botto y Miguel Ángel Campodónico).

Julio Ricci ha reconocido lealmente su deuda con Garini, a cuya casa, situada en las afueras de Montevideo, concurría con un grupo de escritores de la generación del 60. Sin embargo, aunque la temática sea similar y puedan trazarse paralelos entre las situaciones escatológicas que rozan el mal gusto y las "manías" de los "pequeños seres" de ambos narradores, Ricci ha estructurado un mundo propio a través de seis volúmenes de cuentos de temática y estilo unívocos, escalonados paciente y obsesivamente a través del tiempo: *Los maniáticos* (1970); *El grongo* (1976); *Ocho modelos de felicidad* (1980), *Cuentos civilizados* (1985), *Los mareados* (1987) y *Cuentos de fe y esperanza* (1990).

Un lector de Ricci reconoce sin dificultad a sus cuentos. Son inconfundibles la atmósfera, la temática, el "personaje" construido alrededor de una situación absurda, cuando no humillante, episodios menores, si no abiertamente escatológicos, disimulados generalmente en la vida cotidiana, que se retrazan aquí con regodeo morboso, temática y "palabra hedionda" que nos atrevemos a llamar una verdadera "estética de lo asqueroso" al modo de la "comunicación excrementicia" de Swedenborg. Sin embargo, la galería de protagonistas de Ricci (emigrantes centro-europeos, marginales de toda índole, maniáticos y raros), están empapados de una profunda y aterida soledad, anhelo de ternura que los convierte en verdaderas "almas muertas" rioplatenses. Parejas incomunicadas (cuento "Las cerillas, II"), "pequeños seres", temerosos funcionarios ("La pared", "La necesidad de ser esquizofrénico", "La jerarquía", "El cronista de obituarias", "El gerente" y "La baba"), personajes inmersos en la abyección recorren los cuentos falsamente "civilizados" y viven en un universo opresivo de pequeñas miserias acumuladas hasta la desesperación, lejos de los "modelos de felicidad" pregonados irónicamente.

Con Ricci se representa, a través del grotesco, de lo ácidamente burlón y en el recuento de las miserias de la mediocridad que nos rodea, un mundo literario replegado sobre sí mismo para protegerse contra el sistema instaurado, llámese burocracia, egoísmo, jerarquía o meros convencionalismos. El ejemplo de *El grongo* (1976) es casi paradigmático y se convierte en un símbolo de los años de la dictadura durante los cuales Ricci publica buena parte de su obra. Una verdadera literatura "del subsuelo" uruguayo hecha de pasiva o activa resistencia

se gesta a partir de esa especie de monstruoso "Leviatán" criollo que, sin solazarse en lo abyecto, funda una verdadera "estética de lo asqueroso".

II. ENTRE LA DIÁSPORA Y LA REAPERTURA

1973 no es una fecha literaria, pero marca la ruptura de una continuidad y la abrupta división, más allá de cualquier opción política, entre los que se van exilados voluntaria o forzadamente y los que se quedan en el país. A partir de las experiencias que conllevan las alternativas vitales del exilio, se perciben las inflexiones en el discurso narrativo uruguayo enunciado en México, Argentina, Brasil, Cuba, y Venezuela, en el caso de América Latina; en España, Francia, Italia, las dos Alemanias —Federal y Democrática—, Suecia y en tantos otros puntos de una cartografía universal del exilio uruguayo,[9] discurso complementario de la creación en el interior del país, donde la censura, la falta de "medios" (periodísticos, editoriales y económicos) no impide, pero marca profundamente, temática, estilo y lenguaje literario. Por lo tanto, sea en el interior del Uruguay o en la "diáspora", la nueva narrativa producida en los años setenta y, sobre todo, la de los años ochenta ofrece características donde se precisan diferencias con la narrativa creada entre 1960 y 1973.

1. LA PATRIA UNIVERSAL DEL ESCRITOR

Hay quienes asumen, como Cristina Peri Rossi, el destino extraterritorial de la patria literaria universal que caracteriza la literatura del siglo XX, como un exilio inteligente. En su narrativa no son reconocibles directamente los tópicos de la literatura uruguaya, por no decir montevideana, sobre los cuales insiste un autor como Benedetti, aún viviendo fuera del país. Desde sugerencias, sobreentendidos, alusiones y, a veces, con una simple guiñada al lector latinoamericano cómplice, Peri Rossi escribe cuentos y novelas de significado universal. Atenta lectora de la literatura italiana contemporánea y de escritores como Julio Cortázar, que supieron sintetizar una personalidad de latinoamericano universal, Peri Rossi ha ido perfeccionando "un sistema de lugares" propio que empezó con *Los museos abandonados* (1968) y *El libro de mis primos* (1969) y ha proseguido en *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983),

---

[9] La *diáspora* intelectual del Uruguay de esos años es asombrosa, especialmente si se tiene en cuenta que el país tiene una población total que no llega a los tres millones de habitantes. Profesionales de todo tipo emigraron o se exiliaron en países tan diversos como los escandinavos, especialmente en Suecia, los de América Latina, sobre todo en México, Cuba y Venezuela, en España, Francia e Italia. Pero también hubo artistas e intelectuales viviendo en la República Democrática de Alemania, en Holanda y hasta en Argelia. Una Editorial surge en Estocolmo combinando un viejo esfuerzo uruguayo —*Comunidad del Sur*— con una novedosa experiencia sueca —*Nordan*— mientras otro uruguayo, Tomás Stefanovics, funda una revista bilingüe en Munich, *Khipú*.

La nave de los locos (1984) y *Una pasión prohibida* (1987). Su más reciente y exitoso *Solitario de amor* (1989) no hace sino confirmarlo, aún a través de su apertura temática.

Pero el exilio permitió además que otros autores jóvenes irrumpieran con un pie seguro en la narrativa. Sorprende la madurez de las primeras obras de ficción de Fernando Butazzoni (*La noche abierta*, 1984) y Raúl Salerno (*Cuento contigo*, 1975), el humor de Tomás Stefanovics en *El divorcio* (1980) y el espacio onírico de Ana Luisa Valdés, autora de un volumen de cuentos, *La guerra de los albatros* (1983), publicado en Estocolmo, donde ya puede reconocerse la influencia de Peri Rossi sobre promociones más jóvenes.

La experiencia europea es también gozosamente asumida por Hugo Giovanetti en *Cantor de mala muerte* (1986). Las andanzas bohemias de un cantor "pasaplatos" en varios países europeos y el Líbano, narradas con amena desenvoltura en primera persona, demuestran que el autor de *Morir con Aparicio* (1986) es capaz de conciliar autoctonía y apertura universal, superando una de las antinomias de la literatura latinoamericana.

Por su parte, Matilde Bianchi, reconocida como poetisa, trasparenta su lirismo en un libro de cuentos, *Originales y fotocopias* (1982), premiado y editado en España. Autores más jóvenes, como Leo Harari se aventuran desde París en la literatura testimonial, retrazando en *La nostalgia tiene bolsillo* (1985) una experiencia personal implicada en la tensión y la violencia de los años setenta.

En este contexto, el caso de Silvia Larrañaga con *La fusión de las siluetas* (1988) resulta interesante y abre nuevas perspectivas en las que se instalan los narradores de las promociones más jóvenes. Con un dominio de las técnicas narrativas del punto de vista y una capacidad para estructurar las diferentes partes del relato en una obra coherente, Larrañaga transforma el contrapunto de dos realidades, el París actual en que vive la protagonista, Maia, y el Montevideo del "pasado" al que viaja, en realidad para "descubrirlo", el fotógrafo franco-español Yves. Sin caer en detalles realistas de los escenarios aludidos, apenas insinuados en las sombras esfuminadas de paisajes donde se realza la costa de Montevideo o los vericuetos urbanos de París, una relación amorosa es evocada en la perspectiva de la distancia y, poco a poco, se diluye en los fragmentos de una novela que se graba y se escribe en forma paralela. En el resultado, donde vibra la nostalgia de un paisaje dual e inevitablemente antinómico, Montevideo y París, se comprende la imposibilidad de un destino único para quién está íntimamente roto por este desgajamiento entre su propio pasado y su presente. Si en esta ambivalencia se reconoce el destino de muchos latinoamericanos viviendo en Francia y, tal vez, el de la propia Silvia Larrañaga, lo importante es comprobar cómo se ha trascendido en una obra literaria sin fisuras, lejos de las simplificaciones de una cierta literatura del exilio.

Entre las obras escritas en el exterior, la de Saúl Ibargoyen Islas es una de las más significativas. Viviendo en México y reconocido como poeta, Ibargoyen siente la necesidad de incursionar en la narrativa. Y lo hace para recuperar desde la distancia un lenguaje oral que no tiene precedentes escritos en la ficción

uruguaya: el lenguaje del área fronteriza del norte del país, limítrofe con el Brasil y sometido a una intensa influencia de *brasilerismos*. Sin pintoresquismo folklórico o reivindicaciones localistas, Ibargoyen asume la lengua fronteriza en sus posibilidades de expresión integral, ósmosis apasionante de influencias y culturas en la encrucijada de dos imperios: el español y el lusitano. En dos volúmenes de relatos *Fronteras de Joaquim Coluna* (1975) y *Los dientes del sol* (1987), en las novelas *La sangre interminable* (1982) y *Noche de espadas* (1987) construye un espacio literario autónomo y cerrado, reflejo de un territorio geográfico en el que viviera en su juventud, verdadera "saga fronteriza" que ha prolongado recientemente en *¿Quién manda aquí?* (1986). En esta última *nouvelle* denuncia los signos de la opresión a través de los mecanismos autoritarios del lenguaje militar. Sus personajes, "milicos" y centuriones, oficiales de grado bajo, brutales e ignorantes, sólo saben obedecer y mandar y transforman el lenguaje en un arma de "doble filo" con la cual se dan y se ejecutan las órdenes. Todo militar, a la excepción del grado mínimo y del más alto, tiene que manejarse en ese espectro lingüístico dual y maniqueo con el cual se obedece al superior y se manda al inferior.

2. UN ESPACIO MÍTICO CONCENTRADO

En un país que no ha escapado a la dicotomía campo-ciudad, polarizada en la narrativa urbana y nativista de corte realista, las excepciones de la literatura fantástica o la creación de "condados", como la Santa María de Juan Carlos Onetti, han abierto nuevos sugerentes espacios narrativos. En el "ensanchamiento" del realismo tradicional y en la "fundación" de espacios míticos, se inscriben interesantes experiencias narrativas de la literatura uruguaya contemporánea.

El magisterio de Onetti, "fundador" del pueblo arquetípico de Santa María, se reconoce en los múltiples territorios míticos de intensa concentración dramática, en los espacios ensalzados por la palabra del refugio utópico de *Pepe Corvina* (1974) de Enrique Estrázulas, en el pueblo costero Villamar de Giovanetti Viola, en San José de las Cañas de la obra de Delgado Aparaín y en el conjunto de la obra de Juan Carlos Legido.

Creador de un mundo cerrado y de validez literaria afianzada a lo largo de más de veinte años de creación, Legido ratifica en *El naufragio de la ballena* (1984) y *Aviso a los navegantes* (1986) su apuesta a una narrativa simbólica y profundamente enraizada en la costa uruguaya, con la que integra un nuevo territorio al imaginario rioplatense. Desde *Crónica de cuatro estaciones* (1968) a sus relatos de tema marino con olor a salitre oceánico, se han ido delineando los contornos de una costa agreste poblada de seres desgarrados, arrojados a sus playas por el temporal de una vida, cuyos antecedentes se ignoran púdicamente. En ese pueblo mítico, en el que se reconocen los rasgos de La Paloma, puerto pesquero del departamento de Rocha, sus personajes de apellidos extranjeros se

aferran con tenacidad a un destino uruguayo, después de haber sido vagabundos exiliados de sí mismos.

Esta misma preocupación, injertar la comarca en el mundo, para trascender lo local en lo universal sin perder los signos de una identidad reconocible a través de los vínculos sutiles de una atmósfera y un tono común, han guiado la estructura y la temática alegórica de los volúmenes de cuentos que he producido en el exterior y he localizado en un pueblo oceánico de la costa del este uruguayo: *Las palomas de Rodrigo* (1988) y *Los naufragios de Malinow* (1989).

3. LAS FRONTERAS ABIERTAS DE LA REALIDAD

Por otra parte, las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un "realismo ensanchado" y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo fantástico, una serie de autores prefiere bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos. Al descolocarse dan a la cotidianeidad una mayor dimensión en profundidad y señalan en forma más ostensible las contradicciones de una realidad a la que se percibe básicamente como absurda.

Si los precedentes de Horacio Quiroga, José Pedro Bellán (*La realidad*) y el ya mencionado Felisberto Hernández deben citarse, es indudable que la necesidad de trascender el esquema dualista del realismo y lo fantástico se hace imperiosa entre los jóvenes narradores. Los ejemplos abundan, porque esta línea que se entronca con los marginales analizados anteriormente es, tal vez, la línea de mayor fuerza que se percibe en la actualidad: proyectar alegorías y mitos desde la realidad, trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual.

Dividido ambiguamente entre dos mundos, Miguel Ángel Campodónico proyecta una parábola existencial en *Descubrimiento del cielo* (1986), ratificando una compleja dirección de indagación ética y estética anunciada en *Blanco, inevitable rincón* (1974) y en *Donde llegue el río pardo* (1980). Su obra, concebida como una alegoría del hombre contemporáneo, está teñida por un cierto pesimismo y la triste comprobación de la imposibilidad de ser feliz que parece inherente a la condición humana. Sin referencias directas al contexto de la realidad uruguaya, se pueden, sin embargo, reconocer en su obra, caracterizada por una continuidad y obsesiones reiterativas, los signos de una "metafísica existencial" rioplatense. A partir de una realidad trascendida, pero aludida, el universo de Campodónico se clausura sobre la metáfora de la propia violencia que lleva en sí el ser humano, como una condena eterna. En el mismo tono, deliberadamente asordinado, gris y entristecido, pero dejando que el humor negro desquicie todo esquema previsible, irrumpe en *Instrucciones para vivir* (1989) en la temática de la doble marginalidad y consiguiente alienación que da la suma de un exilio voluntario, más el ejercicio de un trabajo insólito. En una atmósfera entre irreal y grotesca, la voz del narrador oscila entre las tres

personas del singular: la intimidad de la primera persona, la culpabilizada segunda y la distanciada tercera, aunque la obra se subtitule explícitamente: "Monólogo del sobreviviente".

En este período, Héctor Galmés publica *La noche del día menos pensado* (1981), *Las calandrias griegas* (1984), *Final en borrador* (1985), *Necrocosmos* (1986), una intensa obra creativa que se interrumpió con su muerte prematura, y Mario Levrero añade a su original producción de *La ciudad* (1970) la experiencia de *París* (1979) y de *Caza de conejos* (1986). Pueden citarse entre quienes cuestionan el realismo tradicional "desde adentro" algunas obras de Teresa Porzecanski, de Elvio Gandolfo (auto-calificado como "tangencial e indirecto"), pero, sobre todo, de Tarik Carson, cuya trayectoria unívoca ya ha fundado una obra de límites precisos con *El hombre olvidado 1973), El corazón reversible* (1986), *Una pequeña soledad* (1986) y *Ganadores* (1991).

En forma tardía, pero no menos intensa, se suma al grupo Juvenal Botto, con cuatro volúmenes de cuentos publicados en los últimos años: *El sillón del poder* (1985), *El cuerpo del señor Olmedo* (1986), *Toro Mata* (s.f.) y *Una forma del miedo* (1986). Verdadera sorpresa en un panorama literario regido por los nombres de los escritores consagrados en décadas anteriores, Botto irrumpe no sólo con una temática original en la narrativa uruguaya, "los cuentos de médicos", sesgada por lo irreal y fantástico, sino con un cuidadoso estilo, ceñido a la forma cerrada del cuento.

Autores como Alfredo Gravina y Ariel Méndez, inscritos originalmente en una narrativa realista, abren paulatinamente el espectro temático y derivan hacia la literatura fantástica o la simple paradoja, abordando otros géneros. Entre el aforismo, la anécdota, la alegoría, el chiste y hasta el poema, Ariel Méndez redondea en *Ayer comí con los Borgia* (1986), las características de un sub-género: el mini-cuento, en el que había incursionado con éxito en *Chocolate con sardina* (1982).

Paralelamente, Alfredo Gravina evoluciona de un realismo socialista puro, donde es perceptible la influencia de la narrativa rural de Enrique Amorim, *Macadán* (1948), *Fronteras al viento* (1951), *Del miedo al orgullo* (1959), a la alegoría "kafkiana" de la burocracia y el militarismo escrita en plena dictadura: *Despegues* (1974), una vertiente fantástica de su narrativa anunciada en *Seis pares de zapatos* (1964) donde usa la ironía desmesurada como acerbo arma de disección social.

Más recientemente, pueden mencionarse los *Cuentos de atardeceres* (1986) de Wilson Armas; *De los espejos y lo feroces que son* (1986) de Jorge Sclavo; *La gran sequía* (1984) de Tomás de Mattos, un escritor original que maneja con idéntica eficacia el mini-cuento y la *nouvelle* de largo aliento cargada de significaciones bíblicas, y Manuel Márquez, secreto y riguroso artífice de relatos de sorprendente tensión, *Vacaciones de invierno* (1983), inscritos en una obsesiva preocupación de defensa de una literatura donde pueda integrarse armónicamente el rigor estilístico y una temática de clara connotación contextual. De tono más intimista y moviéndose en planos entre fantásticos y reales,

Sueño de tango (1989), del mismo Márquez, ratifica en un texto no exento de densidad las virtudes de narrador que *Airiños y otros cuentos* (1990) harán explícitas en la reivindicación de la *saudade* de los gallegos inmigrantes. *Sueño de tango* transcurre en un mundo de bohemia y de grupos erráticos de amigos, la rioplatense "barra", reunidos y separados por los acontecimientos de una vida que los desborda. Este "sueño" tiene, entre otros méritos, el de incorporar el lunfardo a la textualidad literaria. Márquez lo maneja con la soltura del regodeo de conocerlo y vivirlo desde adentro, pero sobre todo con la de haber decidido asumirlo como expresión válida literariamente, sin complejos ni límites.

La ambigüedad "onettiana" que tanto tienta a jóvenes escritores, permite a Claudio Invernizzi construir una obra, *La pulseada* (1989), alrededor de las variantes que preceden y enmarcan una derrota que se conoce desde el primer párrafo, verdadera "crónica de una derrota anunciada": la que enfrenta al protagonista Luis Piedras con un gringo, un "tal Smith", en una "pulseada". En estas variantes y al modo de un melancólico rompecabezas, se crea un universo de músicos bohemios, bares de parroquianos ociosos e inquilinatos de ventanas abiertas sobre calles bullangueras.

Otro narrador, Hugo Burel, en *Esperando a la pianista y otros cuentos* (1983) y *El vendedor de sueños* (1986), aborda también temas que flotan ambiguamente entre el realismo y lo fantástico. Los celos y las pasiones entre maniquíes fabricados con diversos materiales —yeso, cartón y plástico— mientras esperan amontonados en un depósito industrial el destino de la vidriera en que serán exhibidos, animan un universo concentrado y opresivo, desarrollado con habilidad en el espacio de un cuento, donde la crueldad y la violencia sigue siendo, pese a todo, el privilegio de los seres humanos. El amor de un enano y una mujer barbuda de un circo provincial, puesto a prueba en una alocada fuga, termina el día en que la "fenómeno" logra transformarse en una hermosa joven, es decir, un ser "normal". Esta alegoría sobre lo bello y lo monstruoso en un cuento de estilo ágil, deja espacio para la respiración irónica y el tono burlón. En estos dos ejemplos de la obra de Hugo Burel se percibe la fuerza de un mundo que ha integrado la rica herencia narrativa de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti en una formulación original y propia. En ellos se ratifica, como en tantos otros autores uruguayos contemporáneos, la mirada sesgada con que la realidad es percibida, el ensanchamiento de los límites de lo verosímil por el absurdo y la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana.

En estos mismos años ochenta, donde nuevos autores publican sus primeros libros, hay que citar a Daniel Betancourt, autor de *Como al diablo le gusta* (1987) y *Todas las muchachas del mundo* (1986), a Guillermo Lopetegui, *El rostro de Margarita Shaw* (1981) y *Parque de los últimos regresos* (1987), autores noveles que confirman el sentido de una dirección: el ensanchamiento del realismo tradicional. Estas notas se acentúan a través de un rico lenguaje poético, pletórico de símbolos, en los cuentos de Jorge Luis Freccero, *Parricidio con granate tenue* (1987), algunos de los cuales —como "El muro"— son la realización de la

peor de las pesadillas posibles: aquéllas que se repiten cuando parece que han terminado.

III. CATARSIS LIBERADORA Y TRADICIÓN REASUMIDA

En la inevitable "puesta al día" literaria que toda democratización conlleva tras el paréntesis de la dictadura, no falta en la reciente producción literaria la ficción centrada en temas de represión, cárcel, tortura y las ignominias del "proceso".

1. ENTRE EL TESTIMONIO, LA CRÓNICA Y LA HISTORIA

El resultado de estas obras, marcado por la urgencia y el ansia de decir, cuando no de gritar, lo sucedido durante esos años, no siempre logra superar la condición de crónica y eludir el maniqueísmo impuesto por la propia realidad del testimonio. Este es el riesgo que corren en forma deliberada Hugo Giovanetti (*Que se rinda tu madre* , 1989), Walter de Camilli (*Muñeca,* 1989) y Omar Prego Gadea (*Sólo para exiliados,* 1987), autores que, sin embargo, tienen una obra anterior anclada en el conocimiento de los resortes de la buena literatura. Así Giovanetti Viola salva algunos cuentos gracias a la alegoría poética (por ejemplo "Ayer crucé la frontera"), mientras De Camilli se ejercita en el estilo tenso del cuento breve y en las alusiones nostálgicas al mundo de la juventud devorado por los acontecimientos. En el relato "Cartas", el protagonista llega a estar "temeroso de preguntar por los de mi generación, ya que algunos se han ido sin despedirse, otros domicilio desconocido y los más desaparecidos, engañando a los sueños y los amigos". Prego Gadea, tal vez uno de los pocos narradores en que se reconoce si no la influencia, por lo menos la complicidad con el estilo y temática cuentística de Mario Benedetti, trasciende el simple efectismo de finales a lo O'Henry que el autor de *Montevideanos* mecánicamente aplica a sus relatos, para hilar en los más sutiles resortes de filiación "cortazariana". La economía y claridad de su prosa, la ironía y el humor deslizados en gestos y situaciones, estructurados en la solvencia profesional del periodismo, recuerdan las mejores páginas de su olvidado *Los dientes del viento* (1969).

Otros escritores abordan directamente el "tiempo de pesadilla" sobre el cual sienten "la responsabilidad de atestiguar un momento insoslayable", como precisa Silvia Lago en la introducción *El cuadro transparente y otros cuentos* (1989) de Teresa Vázquez. Tal es el caso de Mauricio Rosencof en su narrativa testimonial, sin rencor ni pretensiones.

Por su parte, Juan Carlos Legido retraza en *Quién socava los muros* (1989) y a través del monólogo interior de un ministro secuestrado por la guerrilla urbana y de relatos en primera persona de militantes clandestinos y de intelectuales periféricos, el período convulsivo de la historia uruguaya que precedió el golpe de estado de 1973. Consciente del riesgo que le impone la actualidad del tema, Legido no deja de advertir en una breve introducción, la

distancia, quince años, que separan la escritura urgida de su edición tardía. Si con ello pretende tomar una perspectiva de la que la novela carece, el texto es lo que es y no lo que el autor piensa que podría haber sido si lo hubiera escrito ahora, peaje inevitable que sólo su oficio de narrador atenúa, especialmente en el ejercicio de la escritura que refleja el "flujo de la conciencia" del secuestrado Jorge Indurain Algorta, al modo del agonizante protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

Este esfuerzo por recuperar una identidad fracturada se traduce en la aparición en Uruguay, al modo de otros países latinoamericanos, de una novela histórica al "uso nostro", aunque lejos todavía de la desacralización de la historia oficial al modo de Fernando Del Paso, Abel Posse, Jorge Ibargüengoitia, Reynaldo Arenas. Se trata de las novelas históricas de Alejandro Paternain, de Milton Schinca (autor de *Hombre a la orilla del mundo*, sobre el exilio paraguayo de Artigas), de Tomás de Mattos (autor de *¡Bernabé, Bernabé!*, sobre la figura histórica de Bernabé Rivera, y de Juan Carlos Legido, *Los papeles de los Ayerza* (1988).

El caso más interesante y logrado de novela entre histórica y testimonial de "la época" es *A la gran muñeca* (1988) de Matilde Bianchi. Una saga familiar, cubriendo cincuenta años de la historia reciente del Uruguay, sirve de pretexto para desplegar un vasto fresco de significación alegórica y de recuperación de las raíces fracturadas de la identidad nacional. En el desfile de personajes y el entrelazamiento de situaciones con que una hábil estructura novelesca va urdiendo el interés de la trama, sobresale un estilo fresco, no exento de lirismo, con que Matilde Bianchi nos recuerda su condición originaria de poeta. *A la gran muñeca* se abre en el optimismo de los años veinte y se cierra en los sombríos momentos que anuncian el golpe de estado de junio de 1973, cuando "la vida ya goteaba sangre y basura", en ese Montevideeo que todos "habíamos amado tanto". Más allá de los contextos reconocibles de una historia real, la dimensión novelesca aporta un sutil análisis de sentimientos y comportamientos, especialmente femeninos, donde el amor apasionado puede llegar hasta el sacrificio. Bianchi anuncia aquí la voluntad de su generación por captar la esencia de los convulsivos estremecimientos de la historia de un país que todavía no se ha resignado a la pérdida definitiva del estilo de vida que lo caracterizó hasta mediados de los años sesenta. De la no confesada nostalgia del mundo ido surge un universo narrativo, donde alternan los perfumados jardines de grandes casas en decadencia con el dolor de las heridas abiertas por la nueva violencia hasta ese momento desconocida.

2. LA SUPERACIÓN DE LAS ANTINOMIAS

Más allá de excepciones y atisbos de otras direcciones, es evidente que la narrativa producida en estos últimos años se esfuerza, sobre todo, por superar las tradicionales "antinomias" de la ficción nacional en particular y latinoamericana en general. A las repetidas alternativas entre realismo y

fantasía, arraigo y desarraigo, formalismo y preocupaciones socio-políticas, nacionalismo exacerbado e internacionalismo cosmopolita, al americanismo contrapuesto al europeísmo y a las tradiciones enfrentadas a las modas importadas, con que se diferenciaron y enfrentaron las obras y los autores del pasado, la narrativa actual pretende ofrecer una síntesis donde se tenga en cuenta tanto la realidad reflejada como la forma en que se expresa literariamente. Se profundiza así en la dirección de los años sesenta, cuando por sobre cualquier compromiso político, el escritor rechazaba el facilismo maniqueo en que podría haberlo traducido.

Si la clásica dicotomía, que oponía la literatura de campo a la urbana, ha desaparecido en aras de una más compleja realidad donde las pasarelas de fondo y forma cruzan uno y otro territorio en un discurso textual que desborda el realismo y se alimenta de mitos y de pura fantasía, hay un ejercicio natural de temas y preocupaciones que sigue enraizado en la realidad rural. Enrique Williman en *El sauce y otros cuentos* (1989) y Angela Cáceres en algunas páginas de *Tríada* (1989) lo prueban para los lectores deseosos de reconocer el hálito de un mundo rural revisitado. La narrativa uruguaya, pese a sus variantes y estremecimientos, se sigue moviendo en una tradición que no ha podido ser quebrada y que parece necesita ser urgentemente recuperada.

El esfuerzo es notorio a partir de 1985, cuando muchos de los escritores viviendo en el exterior han vuelto al país. Como el *Cándido* de Voltaire, tras las aventuras del exilio, voluntario o forzoso, se dedican "a cultivar su jardín". Algunos se han quedado en Europa o en otros países americanos; otros optan por un voluntario ir y venir. Pero es evidente que todos han reencontrado las condiciones de un nuevo diálogo cultural.

Un diálogo que no es más que un *continuum* de una narrativa uruguaya caracterizada desde sus titubeantes inicios a fines del siglo XIX por una permanente vocación de atenta apertura al exterior, rápida asimilación de influencias, curiosa lectura de la producción ajena. Pese a que ciertos atisbos de regionalismo localista, por no decir *chauvinista*, se adivina en algunas obras, tal vez excesivamente condicionadas por los años de dictadura, aislamiento y dificultades económicas que impidieron "estar culturalmente al día", la actitud general es otra.

Hugo Burel, ya citado como cuentista, se lanza en *Tampoco la pena dura* (1989) a una novela que funciona en varios planos sólidamente estructurados a lo largo de más de trescientas páginas y donde retraza la agitada atmósfera de fines de la década de los años sesenta sin caer en los riesgos del testimonio directo. Una fotografía que, al modo del cuento "Las babas del diablo" de Cortázar, reproduce lo que "no se vió" pero que "estaba ahí"; en este caso el accidente del salto de un niño desde una calesita hacia los brazos gesticulantes de su padre, los rostros borrosos de otros niños, los atónitos espectadores, sirven de pretexto y contrapunto a una acción desarticulada en que cada uno atisba la "mascarada" del mundo "según el color del cristal con que la mira". Acción directa para unos, voluntarismo extremista de otros, las sombras represivas

que se anuncian en el horizonte, la pasiva contemplación de los más, desfilan, al modo de otra calesita —la calesita de la vida— en un dramático juego de casualidades. Apoyado en sólidos referentes culturales — "palimpsestos" citados con fruición—, y en un estilo cuidado y personal, esta novela de Burel anuncia la renovada madurez del género en un país de circuitos interrumpidos.

3. UNA DESPREJUICIADA APERTURA AL MUNDO

Otra tendencia interesante, y sugerente en la apertura de posibilidades narrativas que implica, es la de quienes asumen la historia reciente tratando de extraer los aspectos positivos, dejando de lado al quejoso coro de lamentaciones en que se han profesionalizado algunos autores en el exilio. Porque resulta ahora evidente que la experiencia de quienes han vivido en el exterior no ha sido siempre triste y dramática, y que muchos la han considerado como parte de un verdadero enriquecimiento personal. También el exilio, más allá de la legítima nostalgia, ha sido generador de vocaciones y ha ayudado a descubrir mundos, tan válidos como el propio. En la interdependencia cultural de lecturas, influencias y experiencias acumuladas en estos años, el resultado en la expresión literaria futura puede ser excelente. Este es el desafío que se percibe en lo inmediato: integrar positivamente estas experiencias individuales en una sociedad que se había replegado y cerrado sobre sí misma. La próxima narrativa uruguaya lo agradecerá. Algunos buenos ejemplos ya lo demuestran.

Si ello se percibe en algunos de los relatos de Mario Delgado Aparaín, especialmente en *Causa de buena muerte* (1982) *La balada de Johnny Sosa* (1987) Teresa Porzecanski o en Julio Ricci, parece evidente en la obra dual de Hugo Giovanetti Viola, Hiber Conteris y Enrique Estrázulas, transitando con comodidad entre el localismo arraigado y el nomadismo bohemio de vocación internacional. La palabra, solemne y responsabilizada en el pasado, cede el tono grandilocuente, cuando no retórico de que se creía investida, a la crónica burlona y desacralizada de la aventura del uruguayo en el mundo, como narran el citado *Cantor de mala muerte* de Giovanetti, *Ladrón de música* (1982) de Estrázulas o la aventura cosmopolita de Hiber Conteris en *La Diana en el crepúsculo* (1987).

Instalada también en el mundo, la obra de Cristina Peri Rossi se ha construido sobre un complejo tejido de transtextualidades varias. Lejos de "flirtear" consciente y amablemente con el "pedantismo", como decían los enemigos de Borges, la narrativa de Peri Rossi invita a una parafernalia de palimpsestos, esa literatura en "segundo grado", arqui-textualidad, literalidad de la literatura, que nos da una intertextualidad plena de alusiones, de citas más o menos disimuladas y directas, de significados menos explícitos y distantes en títulos, subtítulos, epígrafes y notas, todo el universo del paratexto. Por ejemplo, *Cosmoagonías* (1989) está referido con un obvio *clin d'oeuil* a *Cosmicómicas* de Italo Calvino, cómo lo está explícitamente *La nave de los locos* (1984) al texto medieval y al "tapiz de la creación" de la Catedral de Gerona. Pero

además, y sin que haya obvios referentes o citas explícitas, Peri Rossi nos recuerda una literatura universal de nombres por los que transita en pleno conocimiento de su obra: los universos cerrados y obsesivos de Kafka, Beckett y Buzzatti, las hipersensibles Virginia Woolf y Katherine Mansfield, la cruel distorsión de Flannery O'Connor, los animales simbólicos como el "tigre" en alusión a Blake en el relato "Estate violento" (incluido en *La rebelión de los niños*), los grandes autores de ficciones, latinoamericanos como Borges y, sobre todo, Julio Cortázar. En Peri Rossi se transita por los paisajes urbanos de los cuadros de Giorgio de Chirico, plazas vacías pobladas de estatuas vueltas de espalda, paisajes ensombrecidos, sin embargo, por la contaminación atmósferica; también penetramos en locales geométricos, poblados de las figuras hieráticas del mejor "hiper-realismo" de la pintura norteamericana contemporánea (Edward Hopper, Andy Warhol, Tom Wesselmann).

Pero más allá de méritos y reconocimientos internacionales de una escritora como Peri Rossi, integrante de una generación anterior, es un autor joven y menos conocido quien resume el sentido potencialmente más rico de la apertura de la "comarca al mundo" que se avizora en la nueva narrativa uruguaya. Una apertura que no cede la entraña viva y raigal a un vacuo cosmopolitismo. Se trata de Fernando Loustaunau, autor de *14* (1986), una novela iniciática desenfadada y creativa, infiltrada por anglicismos y experiencias internacionales, apostando al cuestionamiento de esquemas aceptados, verdadero *Bildungsroman* de un joven uruguayo en Nueva York. En una novela posterior *Pot-Pot* (1989) Loustaunau insiste en dinamitar por la palabra, verdadera fiesta subversiva por el lenguaje a la que no nos tiene acostumbrada la narrativa uruguaya, una realidad llena de convencionalismos y estereotipos. "Novela de lenguaje" que pretende desconstruir los códigos lingüísticos/culturales que pautan la uruguayidad más ortodoxa, *Pot-Pot* pone en evidencia la "disglosia" del país y su condición polifónica y transcultural. Su provocación, al modo de un Burroughs o un Boukovski, pretende escandalizar, "voraginizar el discurso", "arremeter hasta las verijas del post-texto ultra-craneado", donde un sexo liberado e indiscriminado, tal como lo desencadenara en su momento Henry Miller — campea como revancha contra la "moralina" de la sociedad uruguaya, "tapada" e hipócrita.

En el humor, en la desenvoltura lúdica, en la capacidad de no tomarse excesivamente en serio, en la conciencia de la relatividad histórica desde la cual se puede proyectar un destino auténtico, en la distancia con que burlonamente se miran los propios reflejos, se adivina el rumbo para una narrativa cuyas vías tradicionales parecían estar agotadas y desmentidas por la verdadera historia, aquélla que no se conoce todavía y que, muy probablemente, no se conocerá nunca.

APUNTES PARA UNA LECTURA DE LA POESÍA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA

POR

CARLOS PELLEGRINO
Universidad de la República, Montevideo

Inicialmente estas consideraciones sólo pretendieron dar cuenta de la geografía de mis lecturas, aunque luego quisieron recomponerse a la luz de una posible lectura sincrónica del paisaje literario, y en él, del espacio poético y aún menos, de unos cuantos autores y algunas de sus obras. Luego todo se complicó. Ello no alcanza, ni en mucho, para acercarse a un balance de la producción poética en el Uruguay de las últimas décadas, pero quizás permita arriesgar ciertos parentescos e interinfluencias que buscan el subsuelo de lo que en cada obra resuena separadamente.

Es sorprendente advertir las distancias que dicha producción guarda con el contexto mayor al que aparece intermitentemente ligada (¿el Río de la Plata, la zona cultural sur-atlántica o región transplatina austral?); sobre todo si se tiene en cuenta que lo que intramuros no alcanza explicación satisfactoria, recupera nitidez si se atiende al paralelo de lo sucedido en los grandes escenarios de la región (en especial en las grandes ciudades capitales).

Debo decir, antes que otra cosa, que dado que no soy un *scholar* literario o un crítico, me siento confortablemente instalado en la condición de discutible *outsider* a la que, por otras circunstancias de mi vida, he aprendido a amar como propia. El hecho, por otra parte, de que yo mismo sea autor de varios libros de poemas, que haya debido encargarme de la dirección de la *Revista Maldoror* durante más de diez números —lo que significa una obligación de lector de segundo grado—, y seguido atento a las notas, reseñas y antologías que se publicaron, me hace partícipe más en una tarea de agitación y propuesta que en otras imbuidas de trascendencia final.

Quizá, la originalidad de nuestro patrimonio cultural y su silenciosa densidad corren parejas con cierta forma de atonía e indiferencia en participar de la peripecia del continente, que, como Real de Azúa propusiera, "fue construido sobre el espacio y no sobre el tiempo". Raúl Antelo ha estudiado notablemente la idea —en la Argentina de Mármol y Alberdi— de la Nación como desierto, ese espacio sin tiempo, para acercarlo a la necesidad de darle "más de un tiempo" al tiempo de la escritura en el contexto de una revisión del concepto de literaturas nacionales. Haroldo de Campos en un libro fundamen-

tal: "El Secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso Gregorio de Matos", se refiere a la encarnación literaria del espíritu nacional, la cuestión del origen, la historia integrada y la tradición continua de dicha literatura. También en nuestro caso deberíamos ensayar una explicación no monológica, de carácter inconcluso abierto y anticipatorio. También partimos, como estudia Antelo, de un vacío y una necesidad de tiempo estratificado para cobijar un ámbito no-reductor que no sea excluyente de lo extraño, en el espacio de la literatura nacional del Uruguay. Sería difícil discernir en el conjunto de las obras que intentan conformar la copa integral de la literatura nacional, el advenimiento inequívoco de un empeño coherente y orgánico. No hay cifras que nos impongan la nostalgia de tiempos cíclicos. Debe, creo yo, señalarse que durante el período de climax de la generación del 45, se hizo posible un amplio discurrir entre generaciones y sus discursos paralelos pero, si se respiró tal atmósfera vinculante, fue como consecuencia del esfuerzo de dicha generación por revisar cimientos y afinidades. Aun señalando vicisitudes estéticas, obras diversas de excelencia y áreas plurales de ejercicio creativo, el espacio de la producción poética desde 1965—por establecer una fecha relativamente plausible para la transición y el relevo con la generación del 45— intenta delinear su presencia en la difícil claridad de estructuras poco nítidas. Por otra parte, no pocas figuras y obras deslumbrantes han zigzagueado entre grupos y períodos, sin dejarse apresar por fronteras o cancelaciones que permitan la aplicación sencilla de modelos explicativos. Se asiste a la boga de grupos más que a la conquista de un futuro activado internamente; a deslizamientos graduales más que a rupturas apoyadas en valores contrastantes a los de otros grupos o generaciones anteriores; a una variedad de registros y tonalidades que se acercan o se alejan sin beligerancia o sobresaltos de originalidad.

Esta zona cultural sur-atlántica, más que otras, por la condición de sus sociedades aluvionales, demuestra hasta qué punto la historia de América Latina ha sido la construcción de una utopía y la formulación de respuestas creativas a los impactos europeos a través de procedimientos transculturales y formas de apropiación y decantación que resemantizan influencias y sus modelos. "Nuestro grande e involuntario revoltijo de sangres y culturas" irrumpe polifónicamente a través de siglos de "historia esotérica e historia visible", diseminando de manera epifánica su excentricidad y transgresión dialógica. De Martí y Rubén Darío a Borges y Huidobro, de Gregorio de Matos y Lezama Lima a Oliverio Girondo y Haroldo de Campos, de Juan José Tablada y Octavio Paz a Neruda y Nicanor Parra. De Lautréamont a Vallejo.

La poesía ha acompañado la evolución de la República y sus precisos remordimientos de ser país (de territorio exiguo). El paisaje de los poetas revolucionarios estuvo ensangrentado por pasiones elementales, "fratricidios espirituales" y la frustración de una ciudad que condena al impulso exigiéndole tirarse al río. La primera obra poética de la que conserva referencia, según Francisco de Bauzá (Estudios Literarios, 1885) es un drama en verso, debe ser re-presentado: "La virtud más acendrada y de Buenos Aires vengada" de Juan Francisco Martínez, capellán militar.

Si rechazamos el enfoque linear de la historia de la poesía uruguaya que se ha querido incrustar en una visión ontológico-nacionalista de su tradición, debemos considerar a los *Cantos de Maldoror* y a Lautréamont como su padre fundador. ¿Cómo podía no ser un extranjero el poeta que por su '*hybris*' descomunal destilara el poder surreal? Extranjero a todo poder. Más aún en un país geográficamente intermediario entre territorios de pasión natural bien diferenciada. Advertencia de la costa para divisar otra escena. El lugar de la escena original estará soterrado amortiguadamente aclimatando lo que pueda considerarse cimentado en un imaginario propio. Lautréamont ha desencadenado una novedad absoluta rodeado de aleaciones barrocas y nuestra pertenencia al mundo. Nuestro origen transcriado-oceánico.

El acto matricial de la historia de la poesía en el Río de la Plata, es ese bautismo traumático maldororiano: la salvación por el viaje a la profundidad. Algo semejante al infierno y al gesto de la pérdida pero también a la emergencia de un rito de elocuencia y redención.

La dinámica del discurso crítico es de una incidencia radical sobre la evolución y el progreso de un paisaje poético, para impulsar el cambio del horizonte de recepción de las obras. La generación del 45, más predestinada que ninguna otra a encarnar la condición nacional como fruto de una conciencia desdichada, mantuvo sus acordes críticos y un contrapunto de oposiciones, conjunciones y disyunciones apasionadas alternando con la producción. Las generaciones que le siguen carecen antes que nada de una recepción sustanciosa. Ello se agravó en el período posterior a 1974. Escamotear la responsabilidad que cada generación debe asumir en la revisión de afinidades y valores equivale a la suspensión de garantías de elección y a paseos por playas paralelas. Tal parece lo que sucedió. Entre faltas de omisión y decomisos de lectura, la crítica (oficiante como tal) desdeñó la tarea de mantener un espacio plural de resonancia de las obras o se reservó el derecho a una indiferencia selectiva (quizá deliberada, quizá fruto del que podría denominarse efecto del "cielito nublado"). Las poderosas razones de la aldea convencieron a ciertos críticos que omitir y desleer era significativo. Lograron así un acorde cultural dominante, que paradojalmente resultó un acuerdo por descarte. Existen además suficientes premios municipales *per-capita* en relación al número de poetas (y otros premios de instituciones varias) como para que los jurados y los premiables pasen a inscribirse en una suerte de banda de Moebius. Así puede darse que la admiración por un talento llegue a ser prepóstera (a la aparición del libro).

Todo parece indicar que ante los sordos imperativos de la crisis económica y los espesos nubarrones que se advierten desde el sótano provinciano, la más reciente poesía busca una escritura significativa apartándose tanto de la subordinación a las ideologías como de la trivialización del sentido. Ello independientemente de posturas y formas de ejercicio de la actividad poética. Claro está que quedan en pie cuestiones tales como cuánto se demora en ser joven, y fuera de anécdotas y finalidades, la más importante de cuales son sus relaciones y correspondencias con el mundo. No creo sea ésta la mejor ocasión para responder a dichas interrogantes.

La generación del 45 activó hazañosamente un orden propio, el que, a falta de otra hipótesis más consistente, fue heredado tal cual por las generaciones siguientes. Su revisión de la generación del 900 fue ejemplar. Emir Rodríguez Monegal señala para su generación poética las fechas extremas de 1940 y 1965, y el inicio de una nueva poesía con la plurivocidad de Juan Cunha y la monocordia de Líber Falco (a quien creemos sobrestima en mucho como toda su posterioridad). No deja de ponderar al talento de Fernando Pereda (la consistencia de su obra aparece ahora gracias a una antología publicada recientemente). Las presencias reveladoras de Amanda Berenguer, Ida Vitale e Idea Vilarino son flanqueadas por Humberto Megget, Carlos Brandy y el prolífico Mario Benedetti (poesía de situación, dice Emir Rodríguez Monegal). Sarandy Cabrera (1923) ha conformado una obra densa no alejada del tono coloquial, francamente próxima a la prosa poética en equilibrio de humor y profusión de sensibilidad. Juan Cunha, aunque pertenece cronológicamente a esta generación, no coincide con sus posturas estéticas dominantes. Les acompañan Orfilia Bardesio y Ricardo Paseyro también nacidos como la mayor parte de esta generación entre 1920 y 1926. Algunos autores contemporáneos como Luis Bausero y Dora Isella Russel no han tenido eco alguno. ¿Se debería mencionar en este contexto a Rimoldi y a Picato? Cecilio Peña y Walter Ortiz y Ayala nacen en el 25 y el 29 pero, como Milton Schinca (29), empiezan a publicar muy tardíamente, lo que explica aparezcan citados en alguna bibliografía sobre la poesía de los 60. ¿Cómo ubicar a Susana Soca, autora ella misma y mediadora incansable a través de la Revista *Entregas de la Licorne* con el viejo mundo y especialmente, París? (1)

Las revistas *Número, Asir, Clinamen, Escritura* y la imprenta La Galatea entre 1974 y 1955 son los principales vehículos de difusión grupal de la generación del 45. De la inmediata poesía de los años 20, —es decir de Sabat Ercasty, Emilio Oribe, Vicente Basso Maglio y Casaravilla Lemos para citar sus más nítidos valores—[1] la generación del 45 recibe naturalmente el encauzamiento en las formas canónicas de la poesía castellana de gran equilibrio y buceo anímico, que va a trasvasar a odres nuevos, sin duda, un aprecio por la libertad formal que rechaza la imagen inintelegible (Parra del Riego). Luego harán propio un frecuente tono coloquial, al franco prosaísmo de muchos y una autocrítica feroz y a veces destructiva que se aplican sin compasión y transmiten a sus descendientes próximos.[2]

En la primera década del siglo se inaugura en Buenos Aires el trascendente período de vigencia del ultraísmo, con ámbitos estéticos muy precisos y un claro

[1] Sara de Ibáñez nace en la primera década del siglo (1903) y como asimismo Juana de Ibarbouru, que comienza a publicar en 1919, son presencias desgajadas de grupos. Sus obras no dejan de exigir el mayor interés y una valoración impar.

[2] Recuerdo una anécdota que ilustra la actitud frecuente en estos lares, de chiste arrasador: "¿Sabés lo que es un alfalfar? sic. preguntaba alguien —y contestaba ante la indecisión del interlocutor— un número doble de la Revista *Alfar*".

despojamiento discursivo (recuérdese el interés manifestado por Borges por algunos poemas de Pedro Leandro Ipuche). En San Pablo el gran Oswald de Andrade y la Semana del 22 atacan el regionalismo y el realismo en una clara actitud transgresora que la generación del 45 se ingenia en ignorar. El Movimiento Antropófago deberá esperar otro barco en Montevideo. La capacidad burlona del criollo, su ostensible pudor ante toda expresión extrema y su evidente contención del entusiasmo, juegan roles preponderantes para colorear esta producción con una paleta de tonos bajos, diría torresgarcianos. Sin embargo, se podría pensar que rescatan la utilización de la parodia y de la crítico-ironía creativa, así como ciertos *"loci comuni"* con la cosmópolis textualizada (Jorge Schwartz, 1989). La obra de Amanda Berenguer ha mantenido una actitud experimental digna de ser subrayada en su coherencia capaz de responder al llamado de una nueva sensibilidad. En Ida Vitale asistimos a la revelación de una poesía de la nitidez desafiante en su articulación de un lenguaje interiorizado y de la '*stasis*', la fijeza (estrategia de fascinación y escritura conjetural).

La obra de idea Vilariño y su búsqueda de un trance ritual dionisíaco y de construcciones lapidarias de rara estabilidad formal, completa el tríptico de los poetas de mayor trascendencia de esta generación.

¿Cómo no rescatar en estas obras, en su rigor conceptual, en el uso de elementos de contención e imágenes espejeantes la influencia de María Eugenia Vaz Ferreira? ¿La marca asimétrica y la atmósfera translúcida de disparos y registros de Herrera y Reissig? El juego de pesos y contrapesos entre vanguardia y modernismo, entre modernidad y tradición provoca en la poesía de estas voces extraordinarias del 45 la expresión de relaciones reverberantes entre el ojo y la lengua, el hallazgo de una sa(ra)zonada excentricidad.

Pueden señalarse otras notas, como una confianza total en la tarea intelectual; el cuño rebelde de corte individualista pero empeñado en liberarse de la autovaloración excesiva. Habitaron en un ámbito abigarrado de fusiones, y lo desmigajaron sin sentirlo como propio. Sus actitudes, muchas veces imbuidas del elemento circunstancial, son comprensibles por el eco de las guerras mundiales y esa constante apelación a la realidad del contexto como tarea de aprehensión previa a la especulación estética.

Entre los años 30 y 39 mientras desaparecían físicamente los últimos integrantes de la poesía de los 20, (sólo quedaban vivos Casaravilla Lemos y Basso Maglia) nacen algunos de los poetas cuya ascendencia inmediata como maestros y mentores de las promociones de los años 60 y 70, va a resultar de decisivo empeño en una serie de rupturas, o microrupturas mejor, que van a ser operadas por sucesivas vivisecciones crítico-estéticas. Jorge Medina Vidal cuya actividad docente es de enorme gravitación en los poetas de los 70 y aún después. Washington Benavídez, en su búsqueda de una entonación vernácula y de acercamiento, como traductor, de distintas latitudes; Saúl Ibargoyen Islas, de incesante producción en tanto que autor y periodista, Circe Maia, Salvador Puig

y Diego Pérez Pintos. Es difícil ubicar a Marosa di Giorgio en este contexto, por la índole de su obra y el momento en que comienza a publicarla (los tres autores citados publican a partir de 1963-65 sus primeros *opus*). También forman parte de esta promoción Rubén Yacovski, Ivan Kmaid, Gladys Castelvechi y Nancy Bacelo.

En la década del 40 nace una densa trama de poetas que de algún modo van a encarnar un cambio en el horizonte de expectativas alimentado por la recepción de obras y vanguardias que reclaman recipiente intramuros. Enrique Fierro, Roberto Echavarren, Cristina Peri Rossi, Jorge Arbeleche, Hugo Achugar, Alfredo Fressia, Tatiana Oroño, Clemente Padín, Juan Carlos Macedo. A los dos primeros haré extensa referencia posteriormente y a los últimos mencionados espero poder hacerlo en la medida de haber comprendido su obra a la luz de la perspectiva elegida en este trabajo.

La escritura de Cristina Peri Rossi es la de una fragmentada espiral en la que un centro gravitacional orienta acumulaciones y visiones tan frescas como sutiles acerca de un orden de inmediata comprensión vital.

Jorge Arbeleche ha redactado una poesía de la contención y formas de inspiración canónica, buscando limpidez y la regularidad en el acento decantado.

Hugo Achugar a través de fracturas y una sintaxis elaborada ha aportado una escritura de registros múltiples en la que se insiste en una visión de Herrera y Reissig y una forma de cuestionar el texto y su contexto que ha encontrado eco en autores posteriores. Esto debe subrayarse como un efecto de bisagra y ampliarse a toda esta promoción. De sus maestros locales, con quienes mantuvieron un contacto inflamable y entrañable, debemos rescatar algunas notas y aportes críticos. El implacable cuestionamiento del instrumental, muchas veces en oposición a la búsqueda de una comunicación inmediata. La utilización de un referente subliminal y de un lenguaje interiorizado de reflexión crítica sobre sí mismo. El encuentro con nuevas formas tecnológicas. La fragmentación y dispersión del lenguaje y su riqueza tonal se vuelven casi innegables para quien haya seguido la evolución de la poesía en el Uruguay de las últimas décadas —entonces cristalizan tensiones y disyunciones que vinieron procesándose desde mucho antes pero no tan resueltamente—, que cualquier intento de explicación gradual de su desarrollo por estaciones y alineamientos sucesivos está condenado al fracaso. La madurez de una crítica del lenguaje poético, los ensayos de diversos vehículos de comunicación para el discurso poético (performances, video, art-mail, poesía visual) y la coexistencia de modalidades irreductibles, en paralelo inmixible, lo comprueban complementariamente. Estamos ante un laberinto poblado de retornos súbitos y aportes diferenciales; de eclipses y frases de transparencia. Haroldo de Campos ha denominado "constelaciones transtemporales" a los juegos de sincronías combinatorias asimiladoras de la diversidad de los tiempos de escrituras que deben ser rescatadas por una operación simultánea. Consignar denominadores generacionales o la existencia de grupos, si es que en determinadas promociones ello ocurió por consenso, o se expresaron en revistas como las mencionadas en la generación del 45, sólo permite cumplir con la necesidad de amplios relevamientos de reconocimiento y articulación global. Los poemas plurales de Luis Campodónico, expresión viva de la utilización del plurilingüismo y los transcódigos, la feroz ironía de Medina Vidal, la austera armonía de Pereda, la versatilidad de conciencia de Cunha o el transubstancialismo de Marosa di Giorgio, no deben considerarse diacrónicamente sino como moradas enfrentadas del Logos poético en sincronía.

En un contexto en el que predominaron los miradores combatientes fundamentalistas por un lado, y por otro los poetas que cultivaron el lenguaje y sus recursos expansivos celebrando los poderes de la inestabilidad, la conciencia crítica junto a la poesía del mensaje en varios tonos y registros, no podemos pensar que para los más recientes poetas se planteó la necesidad de dividir tierras y estéticas. Entre polos tan separados como amortiguados, claramente encarnados, más bien se vieron obligados a aceptar duras condiciones de transición hacia cuestiones de futuro. Las crudas ideas y, porqué no, la crueldad de las ideas acerca del discurso y su nexo con la realidad.

Eduardo Milán, distante de la mayoría, reside en una actitud predictiva y crítica. Entran asimismo en escena Guillermo Chaparro, Víctor Cunha, Juan María Fortunato, y posteriormente, otros jóvenes valores en los que aparece el diálogo con mecanismos de mutación del discurso poético y un alejamiento de las fobias de las vanguardias, Roberto Apratto, Marcelo Pareja, Elías Uriarte, Manuel García Rey y Alvaro Miranda.

Párrafo aparte merecen las experiencias multimediales, el *art-mail* la poesía visual y el video. Clemente Padín, a pesar de la incomprensión general, activó desde fines de los sesenta, una secuencia de publicaciones, eventos y otras actividades de difusión, manteniendo contacto con el exterior. La revista *Los Huevos del Plata* (prólogo del Nº 1 de Medina Vidal) tuvo un rol muy señalado en tal sentido. Roberto Mascaró es autor de numerosas obras de video-poesía y *performances*. El Grupo de Uno reúne una serie de novísimos entre los que aparecen Héctor Bardanca, Gustavo Wojcochovsky, y Gustavo Escanlar — caracterizado por una actitud irreverente y de experimentalismo que no excluye la actividad editorial. Gabriel Vieira pertenece a este grupo pero con una fuerza que lo distingue y aproxima a invenciones de lenguaje. Rafael Courtoisie, Raúl Castro Vega, Eduardo Espina (de vuelo expresivo) y Víctor Sosa son nombres que apuntan a la inscripción en un estrato reciente en el que habrá que estudiar la obra en progreso, así como los ultimísimos, Raúl Forlan Lamarque, Víctor Sosa, Alvaro Ojeda, Guillermo Baltar, Luis Bravo (responsable de *performances* en vivo), Marta Terra, Wellington Neira, Andrea Barbaranelli, Hugo Fontana, Ricardo Larrobla, Eduardo Paz, Ana Luisa Valdez, Alejandro Michelena, Eduardo Roland y Aldo Mazzuchelli.

Sin embargo este itinerar por una producción como la brevísimamente revistada nos permite distinguir la multiplicidad y riqueza de un panorama que

seguirá requiriendo de inquisición y ejercicio de lecturas, aunque no debe separarnos de la consideración de aquellos que nos parecen especialmente relevantes para ilustrar registros de poeticidad (Nicolás Rosa) en la búsqueda de nuevos medios expresivos.

> El sujeto en el discurso poético, ya desde Mallarmé se vuelve una autorreferencia a la posibilidad o la imposibilidad discursiva. Más que el juego no siempre efectuado entre tradición y ruptura nos parecen relevantes las lecturas que unos poetas hacen de otros y permanecen translúcidas y perfumadas.
> El mantenido empeño en revisar y replantear los postulados en los que reposa el texto poético, se advierte claramente en la obra de Jorge Medina Vida. La ironía de este agudo lector de Laforgue se refleja en fragmentos como el que sigue:

(...) Agujeros azules
pérfidamente pájaros
son gráficos poemas
pero dados (...)

Homenaje, situación anómala (1977)

No creemos equivocarnos al relacionar su producción con el desdoblamiento crítico y la fusión del lenguaje coloquial y lenguaje hiperliterario en Alfredo Mario Ferreiro, quien, aunque de obra escasa y de desigual valor, es un raro cultivador del surrealismo intramuros. Veamos un fragmento de aquel libro que denominó *Se ruega no dar la mano.*

> Por suerte se han acabado los versos. No hay más señores: los poetas ahora hacen poemas. Persiste, sin embargo la tendencia a dejar mucho papel en blanco ... (*Ante todo*)

O en "Las puertas" de Jorge Medina Vidal

.....
No hablo ni escucho
como la dalia en el tintero
.....
(*Noche transfigurada*)

En la obra de Enrique Fierro, la utilización significante del espacio blanco, la organización diacrónica estructural y la fragmentación sintáctica, reconducen al prisma crítico de los autores aludidos anteriormente.

Color casual
pero cielo de Dylan
Thomas.
.....

(*Jaculatoria tras una ventana*) (*Entonces Jueves* 1962-63)

o en:

.....
¿El tropo "nubes"?
Pensar en las torres.
.....
(*De las claves de, Breve suma*, 1966-1969)

La reflexión del texto sobre sí mismo y la sintaxis cuestionada, alcanzan en Eduardo Milán una concisión modélica, como lo ilustra este poema de la Plaqueta *Eso es*:

imposible escribir
poesía
sobre un cardenal
sin mancharse las manos
de cardenal

o el siguiente fragmento:

.....
(página)
árido es
cuero
árido ahora donde el canto no-
palabras
.....
(*Estación / estaciones*, 1975)

La yuxtaposición de oposiciones gráficas del significante, y la tensión rítmica del texto, progresan hasta llegar a un clima radical.

La realidad leída a través de una operación de descubrimiento del lenguaje rearma la experiencia de alusiones textuales, desconstruye un cierto orden en el que la poesía se refiere obligadamente a sí misma antes que a las cosas.

Así Roberto Appratto en *Bien mirada* (1977)

.....
empezaremos
primeramente por las cosas
que son primeras
(poética uno)
así diciendo
.....

o Jorge Medina Vidal:

.....
AHORA es el silencio
es la terraza
es la intemperie.
En el sillón te miro
.....
(en *Las terrazas*, 1964)

el cuestionamiento del saber poético, traduce la confrontación de un exceso, de un desplazamiento de cierta novedad de lo discursivo o su interrupción, del sobrepasar los márgenes de autorreferencialidad del texto.

Las que podríamos denominar metáforas espaciales y el valor expresivo de los grafemas intencionales, (Constantin Crisan) tienen especial relieve en la escritura de Amanda Berenguer, más precisamente en la serie 'Los Ponientes', publicados en *Composición de lugar* (1976).

El uso del paisaje objetivado como en "la atónita desnudez de las cosas" ... (Extasis) (vía el común P. Valéry) nos empujan a releer a Herrera y Reissig, y quizás a Mª. Eugenia Vaz Ferreira:

.....
Mírame como Ahasvero
siempre triste y solitaria
soñando con las quimeras
y las divinas palabras.
..... (en *La isla de los cánticos*)

¿Es emboscada o concierto,
relámpago o sin razón,
jaula de tiempo o desierto,
o desperfecto de amor?
(A.B. en *Contracanto*, 1961)

Los efectos, las marcas que el lector encuentra, persistentes, nos desvían hacia otro espacio. Entonces volvemos a Alfredo Mario Ferreiro en *Limpieza del camino aéreo*:

.....
Quién barre este camino?
quién limpia el polvo de luz
que se asentó sobre la carretera azul?
.....
(*Se ruega no dar la mano*, 1930)

o intentamos reverberar este fragmento en "Comunicaciones" de A. Berenguer:

.....
Urge el pensamiento conectando
¿se siente? ¿alguien entre líneas?
¿errata? ¿paréntesis? ¿qué signo?
¿escuchan?
La claridad del lenguaje
tiene apenas
la intensidad ambigua del poniente
.....
(*Quehaceres e invenciones*, 1963)

Para comprender las variaciones de experimentación y práctica textual que suponen una actitud crítica, a veces más claramente expresada que en otras, pero prefiguradora de lo que vendrá a explayarse con perfil muy nítido en autores más jóvenes. ¿No son sus palabras en el verso: "otros cantan conmigo de memoria la luz que vendrá"? (*Las nubes magallánicas*, Materia Prima, 1960).

La obra de Marosa di Giorgio, constituye un verdadero *"Black hole"* en la poesía uruguaya. Quizá descubrimos resonancias de María Eugenia Vaz Ferreira en esta Obra-caracol, en espiral de intensidades que cristalizan en el disfrute de repeticiones hipnóticas. Remonta de fluencias del texto en mutaciones acumuladas; crispaciones amortiguadas del "sonido de una misma palabra" (Paternain) (1973). La simbología habla aquí (desde/sobre) el texto, soterrada, especularmente:

.....
Quedé embelesada, aterrada. Era mi retrato remoto, el más antiguo,
de la Creación y el principio del mundo.
Yo estaba ahí.
..... (*Mesa de Esmeralda*, 1985)

Hay allí una prueba de ambigüedad y de *'nonsense'*, en espacios verbales intensamente metaforizantes en donde "lo mismo" re-presenta fantasmáticamente su desdoblamiento (naciendo) y desvaneciéndose *ad infinitum*.

Siguiendo el pensamiento de Gianni Vattimo en su interpretación de los cambios radicales que se verificaron en las últimas décadas, hemos comenzado a entender el significado de la experiencia estética como transformaciones, o instrumento de emancipación, no tanto como una capacidad de existencia utópica o reconciliada, sino como múltiples formas de existencias posibles, es decir, de heterotopías.

Actualmente puede decirse que algunos autores representan en la poesía platense este clivaje textual, heterotópico, ciertas estrategias micropolíticas.

Enrique Fierro, Roberto Echavarren, Eduardo Milán, Di Giorgio, y más recientemente, Roberto Appratto y Javier Barreiro viajan a los fundadores. Nos ofrecen arrecifes volátiles. Efectos entre afectos. Una estrategia textural del texto poético.

Consideremos el siguiente fragmento de *Imbuche* de Echavarren:

No pudieron resistir, no pudieron mirar
tu hermosura, tu comercio con el aire.
Narinas, boca, ano, sexo, oídos, ojos:
cosieron tus aberturas.
Monstruo de hermosura, cosido monstruo.
Cerraron orificios de tu piel,
condenaron puertas de tu cuerpo
a ningún tráfico. Bola de carne
comerciaste sólo contigo en el misterio
del interior clausurado para siempre.
No te violaron. No te perdonaron.
Te veneran sin interrogarte.
Has dejado de torturarlos; te devolvieron
la tortura puntada por puntada.
Ya no prometes nada a nadie.
.....
(de *Animalaccio*, 1985)

Si todo este poema es crítico en cuanto a la verosimilitud de su yo-mítico, su capacidad de referencia ampliada y su pluri-estratificación lo vuelven meta-crítico y de una materialidad porosa e irradiante. El texto se abre y se cierra sobre sí mismo por montajes entrópicos y esfumados retornos. Entre "diferencias de diferencias" (Derrida).

O también Eduardo Milán en:

Decir ahí es una flor difícil
decir ahí es pintar todo de pájaro
decir ahí es estar atraído
por la palabra áspera
cardo
y por el cardenal cardenal
.....
(Nervaduras, 1985)

modela una escritura que se niega a representar un objeto exterior a ella misma que se constituye en su propio diagrama formal, en su propio dibujo. La discontinuidad rítmica provoca, diríamos, con rabia y avidez, la restitución de un discurso pleno. Los silencios son puntos cardinales en el huerto sellado del texto, en la transferencia de lecturas ideogramáticas.

En el paisaje del Río de la Plata, una turbulencia de barro distrae la transparencia de la onda.

Si el gongorismo es de una cierta manera una huella estilística particularmente indeleble vía Lezama-Sarduy-Girondo-de Campos, en esta otra pluralidad de huellas a la que aludiéramos, reunida acrónicamente, y en sus cortes transversales, hay una apelación al lenguaje y la liberación del sentido que recaptura y le "da vuelta la pisada", a la práctica poética. Así los poetas desamortiguan la patria de la lengua (que es la única patria de los poetas) y transgerminan por estilos de estilos, en un espejo atonal, reverberante.

BIBLIOGRAFIA

Achugar, Hugo, *Poesía y Sociedad.* Montevideo, Arca, 1985.
Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya siglo XX.* Montevideo: Alfa, 1963.
Bordolo, Domingo Luis, *Antología de la poesía uruguaya contemporánea.* Montevideo: Universidad de la República, 1966.
Fierro, Enrique, *Antología de la poesía rebelde latinoamericana.* Montevideo: Banda Oriental, 1967.
Paternain, Alejandro, *36 años de poesía uruguaya.* Montevideo: Alfa, 1967.
Pedemonte, Hugo Emilio, *Antología de la poesía viva latinoamericana.* Barcelona: Seix Barral, 1966.
Rama, Ángel, *180 años de literatura.* Montevideo: Enc. Urug., 1968.
Rama, Ángel, *Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya.* Montevideo: *Marcha*, 3/julio/59.
Real de Azúa, Carlos, *Historia visible e historia esotérica.* Buenos Aires: Calicanto, 19.
Real de Azúa, Carlos, *Un siglo y medio de cultura uruguaya.* Montevideo: Universidad de la República, 1958.
Rodríguez Monegal, Emir, *La nueva poesía uruguaya.* Montevideo: *Marcha* 25/agosto/1956, y 1/oct./54.
Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del Medio Siglo.* Montevideo: Alfa, 1966.

CINCUENTA AÑOS DE TEATRO EN EL URUGUAY

POR

JUAN CARLOS LEGIDO

EL MOJÓN DE 1947

Antes que nada vamos a decir, aunque parezca obvio, que no puede existir una historia del teatro sin que antes exista el teatro. Por eso no fue casual que, con anterioridad al libro *El teatro uruguayo de Juan Moreira a los independientes*,[1] aparecido en 1968, existiera sólo un trabajo aparecido treinta años antes, o sea en 1938, que versara sobre el desarrollo de nuestra escena hasta ese momento.[2] Y tampoco fue casual que en 1968 vieran la luz otros dos que trataban el mismo tema.[3] Y no fue casual, repito, porque ya en esa fecha, en que el país estaba pasando por un momento de particular euforia editorial —parecía como adivinar los oscuros tiempos que se precipitarían un poco después y por lo tanto acelerar ese auspicioso proceso cultural que estábamos viviendo— había ya bastante historia de teatro nacional para documentar y juzgar. Me refiero a teatro uruguayo, no rioplatense. Porque teatro uruguayo, o sea teatro como una manifestación cultural coherente y continuada de creación y representación escénica no existe en nuestro país, a mi entender, sino desde 1947 —o sea, casi el medio siglo de teatro a que está dedicada esta nota— fecha que por otro lado veremos aparecer muchas veces porque puede considerarse un mojón en la historia de nuestro teatro, que coincide con la creación de la Comedia Nacional y del agrupamiento de algunos teatros independientes en su federación respectiva: la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI).

---

[1] Juan Carlos Legido, *El teatro uruguayo; de Juan Moreira a los independientes* (Montevideo: Editorial Tauro, 1986).
[2] Alberto Dibarboure, *Proceso del teatro uruguayo* (Montevideo: Editorial Claudio García, 1940).
[3] Jorge Pignataro Calero, *El teatro independiente uruguayo* (Montevideo: Editorial Arca, 1968); Walter Rela, *Historia del teatro uruguayo (1808-1968)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969).

PREHISTORIA DEL TEATRO URUGUAYO

Por supuesto que con anterioridad a esa fecha existieron manifestaciones teatrales en nuestro medio. Ya en 1793, bajo el dominio colonial español, la Casa de la Comedia de Montevideo comenzó sus actividades. Y aparte de esas temporadas tempranas surtidas por un abultado repertorio, en su mayoría de autores españoles del siglo XVIII, como lo documenta el argentino Teodoro Klein en sus investigaciones sobre el teatro colonial en Buenos Aires y Montevideo,[4] también es posible encontrar autores nacionales con anterioridad al llamado "ciclo gaucho" y "ciclo paisano", esto es, con anterioridad a 1886, que tienen solamente un valor documental porque carecen de valores dramáticos; son nombres para la crónica y no para la literatura teatral, y entre estos nombres merecen destacarse el primer habitante de la Banda Oriental que escribiera una pieza de teatro, exaltando la reconquista de Buenos Aires de manos de los ingleses por las fuerzas que en aquellos momentos, a pesar de servir a la corona de España, podían llamarse "patrióticas"; al presbítero Juan F. Martínez, autor de "La lealtad más acendrada o Buenos Aires vengada", fechada en 1808. Y en cuanto al otro autor que citaremos, Bartolomé Hidalgo, no es tanto recordable por sus "piezas unipersonales", como justamente se llamaba "Sentimientos de un patriota" que fuera estrenada en el Coliseo de Montevideo en 1816, sino porque fue el iniciador de la poesía gauchesca en el Río de la Plata; esa poesía que diera sus mejores logros, en la séptima década de ese mismo siglo, en el "Martín Fierro" del argentino José Hernández.

Pero seguramente el hecho más relevante de esa prehistoria del teatro uruguayo —si así podemos llamar a esos años— haya sido la inauguración del Teatro Selis de Montevideo en el año 1856— una fecha que nos parece inconcebible si consideramos la dimensión artística y material de ese edificio en relación a la ciudad exigua, casi aldea, que lo rodeaba, y que hasta nuestros días sigue desempeñando su cometido cultural en beneficio de la comunidad.

Y en cuanto a la fecha que anotábamos más arriba, 1886, año en que comienza el ciclo del "teatro gaucho" con la dramatización de la pantomima "Juan Moreira" por José Podestá y comenzamos a salir de la prehistoria para entrar en la historia, es evidente que aún no se trataba de una historia del teatro uruguayo sino del teatro rioplatense. Sabemos muy bien —es necesario recalcar— que lo rioplatense es un ámbito cultural con las mismas características: idioma, lunfardo, religión, inmigración mayoritaria de españoles e italianos, grandes lineamientos de la historia, muchas décadas incluso de una historia común, realidad rural, giros idiomáticos campestres, ríos, puertos, tango, acervo folklórico; en fin, todo o casi todo lo relativo a la República Oriental del Uruguay, Buenos Aires: provincia y Capital Federal y provincias del litoral argentino: Entre Ríos y Santa Fe. O, sintetizando, todo lo relativo a sus focos

[4] Teodoro Klein, *El actor en el Río de la Plata (de la colonia a la independencia nacional)*. (Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984).

más poderosos: las capitales de ambos países platenses. Pues bien: desde ese momento, desde 1886 a 1947, tenemos una historia común rioplatense, o por lo menos bastante común. Sólo es a partir de 1947 que podemos hablar de una historia del teatro uruguayo.

EL ÁMBITO RIOPLATENSE

¿Por qué esa fecha? Ya se ha dicho que es la que coincide con la fundación de la Comedia Nacional y de la Federación de Teatros Independientes. Porque esos hechos tuvieron, como no podía ser de otra manera, una enorme incidencia en la vida cultural uruguaya al elevar el nivel de los repertorios con lo más selecto del teatro universal y con el apoyo de la dramaturgia local, realizados con una creciente idoneidad: un teatro ajeno a todo interés comercial, que fue creando una creciente corriente de público y convirtiendo a Montevideo — porque estas condiciones no las extendemos al resto de la República donde, como veremos al final de esta nota, recién comienzan a darse algunas circunstancias para un mayor y mejor desarrollo de sus escenarios— en una de las plazas más selectas de Hispanoamérica.

También un hecho inesperado, pródigo de consecuencias, que se dio aproximadamente por esa misma época, esto es, desde mitad de la década del 40 hasta 1955, fue que el gobierno del General Perón en la República Argentina impusiera una política de restricciones entre las dos orillas del Río de la Plata que cambió lo que hasta ese momento era normal en las temporadas teatrales locales: sus carteleras provistas casi exclusivamente por compañías porteñas. O mejor sería aclarar: por el teatro comercial porteño. Esta ausencia — impuesta por razones de fuerza mayor— en nuestros escenarios de aquel entonces (increíblemente, a mediados de la década del 40, en Montevideo funcionaban sólo tres teatros de los once que existían en 1917 y mientras se registraba el exorbitante número de cien cines, en una ciudad que por aquel entonces estaría arañando el millón de habitantes), significó el estímulo que faltaba para hacer las cosas por sí mismo. Esto es: comenzar a hacer teatro sin esperar que viniera de afuera. Paralelamente, las dificultades que en esos años encontraban los uruguayos, debido a esa situación coyuntural adversa, cuando hasta entonces la Argentina y su capital habían sido como una prolongación del terruño, frenó la emigración que fatalmente emprendía la gente de teatro cuando comenzaba a destacarse y a buscar horizontes más amplios. Todos esos factores se tradujeron en una toma de posición con respecto a nuestras posibilidades. Toma de posición y de conciencia que se tradujo en una serie de realizaciones que terminaron por darle a nuestro teatro su propia identidad. Porque hasta ese momento no dudamos de darle a nuestro teatro, como anotábamos más arriba, un carácter más rioplatense que local, y al respecto basta considerar algunos nombres significativos que nacieron en nuestro territorio pero se realizaron en la Argentina o, más concretamente, en su capital: los autores Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Vicente

Martínez Cuitiño, Alberto Weisbach, Angel Cruotte, Carlos César Lenzi, Ulises Favaro, Orlando Aldama, Wilfredo Jiménez. Sobre el conjunto de estos autores de desigual nivel artístico y búsqueda y logros distintos, me parece ocioso referirme a Florencio Sánchez, sin duda el dramaturgo más dotado del período realista, el más representado y el más estudiado del repertorio rioplatense. En cuanto a Carlos Mauricio Pacheco, paradójicamente, fue el más genuino representante del llamado "sainete porteño" —un género que merece capítulo aparte— y con este ejemplo comprobamos hasta qué punto ciertos autores uruguayos pudieron asimilarse a la otra orilla, un hecho que en aquella época —principios del siglo— podía considerarse completamente normal. Este fenómeno sucedió y sigue sucediendo con el tango, donde Buenos Aires es su meca y polo de atracción; recordemos algunos músicos, cantores y letristas uruguayos que realizaron total o parcialmente su carrera en esa ciudad: Carlos Gardel (no ponemos en duda su nacionalidad uruguaya), Francisco Canaro, Gerardo Matos Rodríguez (el autor de "La Cumparsita" que vivió en esa ciudad algunos años), Carlos César Lenzi (el letrista de "A media luz"), Alberto Vila, Carlos Roldán, Julio Sosa, Horacio Arturo Ferrer, entre muchos otros. Pero volviendo al teatro, no eran solamente los dramaturgos los que, como se dice vulgarmente, "cruzaban el charco". Eran actores de primera línea como José Podestá (el iniciador del teatro nacional rioplatense) y sus hermanos, Santiago Arrieta, Luisa Vehil, Domingo Sapelli, Santiago Gómez Cou y directores como Roberto Tálice y Román Viñely Barrete.

BUSCANDO LA PROPIA IDENTIDAD

Pero, por supuesto, existió también gente de teatro que entre finales del siglo y comienzo de las primeras décadas del actual —y centrando ya en el período de los cincuenta años de teatro nacional que enfocamos en este estudio— realizó una obra netamente uruguaya sin salir de su país, como los autores Ernesto Herrera, José Pedro Bellán, Francisco Omhof, Carlos María Princivalle o Justino Zavala Muniz (algunas de cuyas obras entran ya en la década del 40). Las creaciones de estos escritores revelan un mayor grado de madurez con respecto a los autores del llamado ciclo "gaucho" y "paisano"[5] al cual hemos hecho referencia; con ellos incursionamos en las primeras décadas del siglo XX en ancas del tan ubicuo y oportuno realismo, capaz de dar forma a un teatro que brega por su identidad nacional. Ernesto Herrera es quien, junto a Florencio Sánchez, logra la estatura de un clásico con una obra como *El león ciego* estrenada en 1910, el mismo año de la muerte de Florencio Sánchez. Una generación después —Herrera moría en el 17— Justino Zavala Muniz siguió las huellas de Herrera en obras que reflejan los graves problemas sociales de

[5] Con referencia a algunos de estos autores del ciclo gaucho y paisano merecen destacarse Elías Regules, Osmán Moratorio y Víctor Pérez Petit, cuya labor literaria va más allá del género dramático.

nuestra campaña en *La cruz de los caminos* y *En un rincón del Tacuarí* en la década del 40 y en *Alto Alegre* a comienzos de la del 40. A sus méritos dramáticos (y narrativos) es necesario también aclarar que a él debemos, en su condición de hombre público surgido de las filas del batllismo (el sector del Partido Colorado que fue gobierno en distintas oportunidades) la creación de la Comedia Nacional.

Pero aparte de dramaturgos hubo también actores que permanecieron en su medio, como Carlos Brussa, una figura que llevó el teatro a todos los confines del país, como Héctor Cuore —que después integraría el elenco de la Comedia Nacional— o grupos de actores y actrices provenientes del radioteatro como Humberto Nazzari, Miguel Moya o Ramiro Lacoste, que arrastraban, obviamente, las limitaciones de esa modalidad, pero que no dejaron de tomar su parte en el crecimiento y en el desarrollo de nuestros escenarios y de contar con un público aficionado, algunos de los cuales terminaron por ser integrantes de la Comedia Nacional y crecer artística y culturalmente, como es el caso de Alberto Candeau, Enrique Guarnero y Maruja Santullo.

Pero también es necesario recordar que antes de 1947, y ya en el período que nos ocupa, porque parte de comienzos de la década del 40, hubo intentos de instaurar un teatro oficial de alto nivel artístico, como lo fue la Escuela Dramática del SODRE(Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) dirigida por Margarita Xirgu, la eximia actriz catalana que tanto tuvo que ver con los éxitos que alcanzaran las obras de Federico García Lorca y que en aquellos años —1941 a 1943— estaba exiliada de su país y finalmente se radicaría en el nuestro, donde, como un hecho de alcances insospechados para la madurez de nuestro arte escénico, se hiciera cargo de la Escuela Municipal de Arte Dramático y dirigiera durante varias temporadas el elenco de la Comedia Nacional, actuando también como actriz en frecuentes oportunidades. Y también con anterioridad a ese intento del SODRE—pero ya fuera de los límites de nuestro trabajo— los de la Casa del Arte en 1928 y la Compañía Nacional de Comedias diez años más tarde.

La labor de estos pioneros o adelantados del buen teatro no fue, sin embargo, suficiente para darle al teatro uruguayo la continuidad y vertebración que le fijara su identidad; ninguno de esos intentos oficiales tuvo larga duración. Pero el panorama cambió radicalmente de 1947 en adelante —y volvemos a destacar esta fecha— cuando, además del afianzamiento de la Comedia Nacional (que ya a los quince años de fundada hacía giras por Italia y por París y que continuaría haciéndolas por España y por América hasta nuestros días) se amplía la acción de los independientes y se levanta un apreciable número de salas donde desarrollar una actividad vocacional que irá incrementando su nivel artístico. Actividad vocacional, insistimos. Porque con respecto al teatro profesional en nuestro medio es necesario destacar algunas precisiones: en la época a que nos estamos refiriendo, cuando los teatros independientes daban el tono de las temporadas escénicas de Montevideo, salvo la Comedia Nacional —subvencionada, no por el Estado como su nombre lo puede dar a entender, sino por la Intendencia Municipal (Ayuntamiento) de Montevideo— los intentos de

profesionalización tuvieron corta vida. Merece un capítulo aparte el Teatro de la Ciudad de Montevideo, a principios de la década del 60, que constituyeron tres nombres de prestigio como Antonio Larreta y los actores Enrique Guarnero y Concepción Zorrilla. Pero, pese a que llegó a presentar obras de excelente nivel y hasta viajar al exterior (en el Festival de las Naciones de París en 1962) su actividad no pasó de algunas temporadas. Montevideo no ha podido ser, salvo para los subvencionados oficialmente, una plaza profesional estable, esto es, que viva pura y exclusivamente del teatro. En nuestros días la excepción la constituye el teatro El Galpón, después de la experiencia que al respecto adquiriera durante su exilio en México, y los agrupamientos circunstanciales para representar una obra en carácter cooperativo sin pretender un nombre que señale a estos actores como grupo estable, que en la mayoría de los casos ni siquiera disponen de sala propia.

LOS TEATROS INDEPENDIENTES

Pero volvemos otra vez para atrás, a la época en que hacíamos partir el gran impulso de nuestro teatro; volvemos a los últimos años de la década del 40 y primeros de la del 50, donde debemos señalar —y esto es muy importante— que no sólo existió un engrandecimiento material, esto es, más salas, más dramaturgos, más actores, más directores, mayor corriente de público, sino que fue también una toma de conciencia de que el teatro es fundamentalmente un instrumento de cultura que está vinculado al pueblo, que no puede depender sólo de compañías extranjeras, empresarios, capocómicos y textos pasatistas; que a través del teatro se expresa nuestra realidad más profunda. Esa toma de conciencia que se dio en esa fecha clave (1947) y ya antes de esa fecha, aunque en forma esporádica, en las tres experiencias oficiales de 1928, 1938 y 1941 que quedaron truncas, y en algún teatro independiente que navegaba en medio de la general indiferencia (cómo Teatro del Pueblo, fundado en 1937, y algunos otros elencos de los comienzos del movimiento independiente como, por ejemplo, el Teatro Experimental, Tespis, Teatro Polémico Popular o La Barraca) se concretó en diciembre de 1962 con la inaguaración de la Carpa, de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, con capacidad para 440 localidades, utilizada en forma rotativa por los elencos federados, y que fue destruida por un temporal en febrero de 1966.

Y es así que a la labor continuada y cada vez más exigente de la Comedia Nacional y de algunos elencos que, como ya anotábamos, existían desperdigados desde 1937, se fueron agregando otros independientes como El Galpón, Club de Teatro, El Tinglado, Teatro Universitario, Teatro Libre, Teatro Moderno, Teatro Circular, Nuevo Teatro Circular, La Máscara, Teatro Universal, Taller de Teatro, La Farsa, Teatro Uno, para referirnos sólo a Montevideo. De estos teatros independientes que vivieron su mejor momento en las décadas del 50 y del 60, permanecen en la actualidad, después de exilios y vicisitudes varias: El Galpón, El Tinglado, La Máscara, Teatro Circular y Teatro Uno, pero solamente el Galpón y el Circular mantienen una actividad ininterrumpida. Aclaremos, como dato curioso y también significativo, que todos estos teatros vocacionales poseyeron o levantaron su sala propia con el esfuerzo que uno puede imaginar al no poseer ninguna ayuda oficial. Muchos de estos grupos (y de estas salas), tal como aclarábamos, hoy han desaparecido pero en compensación surgieron otros conjuntos que si bien ya no se autoproclaman independientes y pretenden mantener una actividad profesional, no dejan de poseer un cierto carácter vocacional e idealista que los emparenta con la filosofía y los repertorios de los teatros independientes de otras épocas. Tal es el caso de La Gaviota, un grupo formado en épocas de la dictadura (1973-1985), que provenía en su mayor parte de El Galpón, por entonces exilado en México. También es de justicia reconocer la labor que han desarrollado ciertas instituciones culturales como la Alianza Francesa, El Instituto Italiano de Cultura, La Alianza Uruguay-Estados Unidos de América, el Anglo y la Asociación Cristiana de Jóvenes, ofreciendo sus salas en momentos de represión política y carencia de escenarios y donde, contra viento y marea, pudieron llevarse a cabo muchas representaciones y unos siguen realizándose aún hoy, ya reinstaurada la democracia.

LOS AUTORES DEL MEDIO SIGLO

El aporte del teatro independiente a la cultura de nuestro país fue altamente auspicioso. Realizando un balance es posible anotar por ejemplo: que terminaron por imponer una continuidad escénica, una compacta temporada, año a año; que apelaron a un repertorio clásico y moderno de apreciable nivel en sus puestas en escena (a veces de excepcional nivel); que crearon sus respectivas escuelas dramáticas formando actores, directores, técnicos, y en algún caso hasta propiciaron seminarios de autores (aclaremos que en nuestro país, al revés de lo que sucede con los artistas plásticos que siempre han podido beneficiarse con becas y bolsas de viaje para perfeccionarse en el extranjero, pocos fueron los artistas teatrales que viajaron en esas mismas condiciones, por lo que se infiere que el teatro en el uruguay fue autodidactico y se benefició poco o nada de la ayuda oficial). Por último, cabe destacar que el movimiento independiente, que comenzó con un repertorio apuntalado por el prestigio de algunos nombres de la dramaturgia europea y norteamericana, terminó por dar cabida a los autores nacionales que comenzaron a estrenar sus obras con una continuidad desconocida hasta entonces, con aciertos y errores, naturalmente, pero con la intención de realizar un teatro válido y no piezas pasatistas con el ojo puesto en la taquilla. La Comedia Nacional cumplió también su cuota estimulando la representación de autores locales y aparte de los "clásicos" —Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Justino Zavala Muniz, José Pedro Bellán— puso en escena un buen número de autores contemporáneos, esto es, de aquellos autores que, de un modo o de otro, han representado (y representan) la dramaturgia uruguaya de estos últimos cincuenta años.

Con respecto a esta dramaturgia, en una visión panorámica muy sintetizada, podemos anotar que en sus autores existió, de manera especial en los primeros tiempos del movimiento independiente y en cierta medida también en épocas más recientes y aún actuales, una necesidad de identificación nacional, que lo separara de lo argentino y de lo porteño, esto es, del ámbito ambiguo de lo rioplatense, que se concretó en la realización de un teatro de temática reconocible, uruguaya, que varió en cuanto a la forma. Fue realista y aun naturalista en los "clásicos", a los que hicimos mención a lo largo de este trabajo, y en muchos de los que estrenaron después de 1947, como en el caso de Andrés Castillo, Rubén Deugenio, Elzear De Camilli, Juan Carlos Patrón, Mauricio Rosencof, Juan Carlos Legido, Rolando Speranza, Alberto Paredes; de todos estos autores acaso la obra más significativa en relación a esta modalidad haya sido *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón que en su época (1959) fue uno de los éxitos más notorios de autor nacional. Utilizó el recurso del "esperpento", o, lo que en el teatro del Río de la Plata se conoce como el "grotesco criollo", del que fuera su maestro el argentino Armando Discépolo y que parte de las premisas estéticas del expresionismo; en nuestro medio lo realizó Carlos Maggi en obras como *La biblioteca* o *La trastienda*. Jacobo Langsner —de importante gravitación en los medios teatrales y televisivos porteños— en *Esperando la carroza*. También en algunos casos recurrió, buscando esa identidad nacional a la que nos referíamos, a la evocación de figuras señeras de nuestro pasado, ya fuera del campo de la historia o del arte, como lo hiciera Juan León Bengoa con la figura de José Artigas (*La patria en armas* y el dictador Lorenzo Latorre (*La espada desnuda*) o en el caso Milton Schinca escenificando las figuras del literato Roberto de las Carreras (*Bulevar Sarandí*) y de la poetisa Delmira Agustini (*Delmira*) y en el de Víctor Leites haciendo vivir en el escenario al pintor Juan Manuel Blanes y al reformador de la escuela uruguaya José Pedro Varela. También trataron de bucear en nuestra realidad, y en algunos aspectos de lo que puede llamarse "el inconsciente colectivo", pero utilizando formas más abiertas y experimentales, las generaciones más jóvenes, de acuerdo a la evolución del teatro en lo que va de este medio siglo, dramaturgos como Ricardo Prieto, Carlos Manuel Varela, Eduardo Sarlós y Alvaro Ahunchain. Encontró formas dramáticas para importantes narradores nacionales y latinoamericanos, como lo hiciera Víctor Leites con el texto de José Pedro Bellán *Doñarramona*, Rubén Deugenio con un texto de Juan José Morosi, *Ana en blanco y negro*, Mercedes Rein y Jorge Curi con un capítulo de *Don Segundo Sombra*, *El herrero y la muerte* ,y con una novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. También hubo algunos intentos aunque fueron minoría —de un teatro poético, desligado de nuestra realidad, con temas universales, cosmopolitas, como lo realizaron Carlos Denis Molina, Héctor Plaza Noblía, Ernesto Pinto y Luis Novas Terra; en el caso de este último es evidente que, aunque integrado al panorama artístico de nuestro medio, no podía olvidar su origen europeo, concretamente alemán.

Y entrando ya en otras consideraciones con respecto a la dramaturgia uruguaya de este medio siglo, también creo que es honesto afirmar que ella —tal vez porque la creación dramática es más compleja y sutil— parecería que no ha seguido los mismos pasos de los otros componentes de la escena, esto es, dirección, actuación, escenografía, luminotecnia, etc., que supiera madurar con mayor rapidez y eficacia. Pero también es sabido que los textos quedan y que la tramoya teatral, una vez terminado el espectáculo, se convierte en crónica. Por supuesto que es prematuro saber qué textos seguirán importando, cuando incluso se da en nuestro medio un hecho altamente negativo: la ausencia de textos teatrales publicados. Esta increíble ausencia ha tratado de ser subsanada, en parte, por el Ministerio de Cultura del primer gobierno democrático surgido después de la dictadura, que encomendó a la directora teatral y profesora de literatura, Laura Escalante, la tarea de hacer una revisión de los últimos cincuenta años del teatro uruguayo[6] con la publicación de tres tomos, dos de los cuales ya están en circulación. Es interesante consignar aquí el contenido de estos dos tomos y del tercero próximo a aparecer. En el primer tomo constan los siguientes autores con las siguientes obras: Justino Zavala Muniz: *La cruz de los caminos* (1933); Carlos Denis Molina: *Orfeo* (1950); Carlos Maggi: *La biblioteca* (1959); Andrés Castillo: *No somos nada* (1966); Milton Schinca: *Bulevar Sarandí* (1972); Amalia Nieto: *Acrobino* —la autora de esta obra para niños es una de las más destacadas plásticas uruguayas— y Jacobo Langsner: *Esperando la carroza* (1974). En el segundo tomo constan: Jules Supervielle: *El ladrón de niños* (1943) —aclaremos que Jules Supervielle, nacido en Montevideo, es uno de los poetas franceses más importantes del siglo XX—; Juan León Bengoa: *La espada desnuda* (1949); Juan Carlos Legido: *Dos en el tejado* (1957); Juan Carlos Patrón: *Procesado 1040* (1957); Mauricio Rosencof: *Los caballos* (1967); Alberto Paredes: *Decir Adiós* (1978) y Carlos Manuel Varela: *Los cuentos del final* (1981). En cuanto al tercer tomo aún no aparecido, constará del siguiente material: Ángel Rama: *Lucrecia* (1960); Víctor Manuel Leites: *Doña Ramona* (1980); Luis Novas Terra: *La vida color topacio* (aprox. 1970); Sergio Otermin: *Semilla Sagrada* (aprox. 1985); Ricardo Prieto: *El desayuno después de la cena* (1988) y Héctor Plaza Noblía: *Los puros* (1953).

De muchas de estas obras y de estos autores hemos hecho referencia en las páginas precedentes.

LA DICTADURA

Los acontecimientos que se precipitaron en 1973 como consecuencia de la dictadura cívico-militar produjeron el previsible saldo negativo en el área cultural de país y, como no podía ser de otra manera, también en el teatro: la disolución por decreto de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes;

---

[6] *50 años de teatro uruguayo. Antología*. Selección y coordinación de Laura Escalante. (Montevideo: Edición del Ministerio de Educación y Cultura, Tomo I, 1988. Tomo II, 1989).

la mayor parte de los integrantes de El Galpón que tomaron el camino del exilio; la confiscación de su sala principal en la Avenida 18 de Julio; el alejamiento de invalorables trabajadores de la escena, algunos de los cuales no regresaron al Uruguay cuando en 1985 se reinstaló la democracia; la prisión a la que fueron sometidos durante largos años los dramaturgos Mauricio Rosencof e Hiber Conteris; el desaliento de tanta gente que, al perder sus trabajos, tuvieron que sobrevivir sin dedicar al teatro las energías que le dedicaban en épocas favorables, entre tantos otros problemas. Pero de cualquier manera en 1973 —fecha del golpe de estado que barrió la democracia— el teatro uruguayo estaba suficientemente afianzado como para sobrevivir al derrumbe general de la cultura que significaron los militares en el poder, y si bien desaparecieron muchos grupos, otros pudieron afirmarse a pesar de las dificultades, como el caso del Teatro Circular de Montevideo que en ese período llegó hasta inaugurar una segunda sala. También es necesario registrar el notorio aumento del interés por parte del público —en especial del público joven— por la dramaturgia local; acaso los momentos de crisis como los que se vivieron durante la "década terrible" sean paradójicamente propicios para echar una mirada en profundidad sobre nuestros problemas; acaso porque de esa manera afirmamos nuestra personalidad y nuestra identidad cuando fuerzas oscuras tratan de abolirlas. Algo así puede hacer comprender la corriente popular que generaron obras como *El herrero y la muerte* de Jorge Curi y Mercedes Rein y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites en la primera mitad de la década del 80 que sólo puede ser comparada con lo que en la temporada de 1957 sucediera con *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón, si bien las circunstancias políticas de aquellos años eran bien distintas.

EL TEATRO EN EL INTERIOR

Dejamos al margen, para no alargar demasiado este trabajo, el capítulo referente al Teatro en el Interior. Este merecería un estudio pormenorizado porque ya en 1985 existían 47 elencos vinculados de una u otra forma al "Movimiento de Teatristas del Interior", algunos de larga trayectoria como el de la localidad de Libertad, El Telón de Florida, el Pequeño Teatro de Duranzo y el Teatro de la Ciudad de Paysandú, habiéndose realizado ya varios Encuentros y Festivales en distintas localidades más allá del perímetro capitalino, y siempre sobre la base de poner en escena obras de autores nacionales. De esta manera se van agregando nuevos nombres a la dramaturgia uruguaya, surgidos de estos Encuentros, como el caso de Ana Magnabosco, que incluso llegó a ser estrenada por la Comedia Nacional.

CONSIDERACIONES FINALES

De cualquier manera, estos son hechos demasiado recientes cuyas consecuencias podrán profundizarse cuando las cosas puedan verse con mayor perspectiva, como, por ejemplo, la tendencia actual, especialmente de las

nuevas generaciones, de desdeñar el texto clásico, es decir, el teatro "armado" como drama que se viene dando, con diferentes formas y enfoques desde su aparición en Grecia, para preferir la improvisación o el texto colectivo o el enfoque de la dirección que pretende hacer del libreto un elemento secundario o el *collage* escénico o el texto subordinado a la música o a la expresión corporal.

Sin embargo todo parece anotar que el teatro uruguayo, por diez años largos debilitado por ausencias notorias y por un clima persecutorio y represivo durante la dictadura, a la que se agregó en esa época y en la actual la crisis económica que golpea todos los sectores de la sociedad, no abdicó en la lucha que libró y que libra para mantener dignamente un teatro que ganó su lugar no sólo porque supo hacerse de una dramaturgia propia, sino que la complementó en todas las demás áreas a base de trabajo, sacrificio y superación.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

Legido, Juan Carlos, "El mundo del espectáculo", *Enciclopedia Uruguaya* 52 (Montevideo: Editorial Arca, 1969).

Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Edición Futuro, 1946).

Rela, Walter, *Breve historia del teatro uruguayo (de la Colonia al 900)* (Edición Universitaria de Buenos Aires, 1966).

Rela, Walter, *Diccionario de autores uruguayos* (Montevideo: Editorial Proyección, 1988).

Rela, Walter, *El teatro actual, Capítulo oriental* 31 (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969).

Rela, Walter, *Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo (1916-1964)* (Montevideo: Editorial Síntesis, 1965).

VEREDAS DE ENFRENTE: MARTINFIERRISMO, ULTRAÍSMO, MODERNISMO

POR

RAÚL ANTELO
Universidad de Santa Catarina, Brasil

FORMA, ANTIFORMA

> Montevideo es una vereda de enfrente de Buenos Aires, es un lindísimo barrio que está un poco a trasmano, que se ha ido a veranear.[1]

La frase de Borges, mezcla de *boutade* y lugar común para la pretensión cosmopolita del porteño, da cuenta, con todo, de la peculiar situación de la capital uruguaya en esos años del veinte: reliquia fantástica, marca del pasado, Montevideo es "el Buenos Aires que tuvimos", eco de "calles con luz de patio",[2] pero es también una puerta falsa en el tiempo, por donde se anuncia lo que vendrá. No en vano, anota Macedonio Fernández, que es en Montevideo "donde se divisa pronto lo irregular nuestro, como nosotros desde aquí observamos lo inestable de Europa".[3] Ciudad bisagra, metáfora móvil, Montevideo es también el proyecto inconcluso de modernidad que la literatura argentina no quiere ver.

Dos vanguardistas, Borges y Le Corbusier, tuvieron, al menos, un punto común: ambos apreciaban las azoteas montevideanas. No la mansarda de importación reciente sino la azotea criolla, ensalzada por los viajeros.[4] De ese

---

[1] Jorge Luis Borges, "Vicente Rossi. *Cosas de negros*, Córdoba, 1926". *Valoraciones* 10 (La Plata, agosto 1926), 39.

[2] Borges, "Montevideo" en *Martín Fierro,* 8-9 agosto-6 setiembre 1924. Incluido después en *Luna de enfrente* (1925).

[3] Macedonio Fernández, "El zapallo que se hizo cosmos" en *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada.* Prol. Ramón G. de la Serna (Buenos Aires: Losada, 1944), 266.

[4] Setenta años antes de Le Corbusier, un médico francés, Amedée Moure, autor de un *Tratado de geografía elementar, física, histórica, eclesiástica e política do Imperio do Brasil*, escrito en colaboración con V.A. Malte Brun, publica en París, en la *Revue Espagnole Portugaise, Brésilienne et Hispano-américaine* (1857), curiosas observaciones sobre las azoteas montevideanas:

> En Montevideo las casas tienen un aire de fiesta. Blanqueados sus frentes con cal, su interior da testimonio de la coquetería y el lujo de sus moradores. Si el gusto francés ha presidido este interior, hay en el exterior algo americano que no carece de gracia y de alegría. Así, en vez de

gusto despojado debe provenir la solución de Corbu para Montevideo: un rascamar, osado proyecto complementario del rascacielos porteño y del rascatierra de São Paulo. Nunca el ornamental Palacio Salvo: *ça ne marche plus*.

Empujado a América por su amigo y paisano Blaise Cendrars, al visitar Montevideo, los primeros días de noviembre del 29, Le Corbusier fulminó el adefesio de Palantini:

> si no viniera de ver el insoportable bodrio que se llama Pasaje Barolo, fealdad máxima de la Avenida de Mayo y de Buenos Aires, me hubiera sorprendido más aún todo lo que exhibe de abyecto este increíble mamarracho que Uds. tienen que aguantar como una irremediable calamidad pública.

Los hermanos Guillot Muñoz, cronistas de la visita a Montevideo, recuerdan que el arquitecto Jeanneret coincidió con Jean Aubry, para quien el Palacio Salvo era *"l'accouplement monstreux de l'américain et de l'italien; c'est de la patisserie italienne"*. Le Corbusier, no obstante, fue más lejos diciendo que:

> al ver la salchichería que sirve de decoración a la fachada de este innoble edificio, las molduras carnavalescas que trepan hasta la torre y las roscas adiposas que cuelgan de la planta baja y del primer piso, encuentro que el Palacio Salvo es algo bufo, *c'est rigolo*.[5]

Sin embargo, en esa destrucción de lo bello armonioso estaba precisamente la fuerza del símbolo. Del Palacio Salvo se podría decir lo que el mismo Le Corbusier de la torre Eiffel: la torre mató a París pero ahora París es la torre.

---

nuestros angulosos tejados de pizarra casi negros, cubre cada casa una terraza plana, *belvedere* con balaustrada de piedra alrededor. Es allí adonde sube cada mañana la bella montevideana para saludar a una amiga, a un vecino, o para enviar sobre la punta de un abanico un suspiro hacia un corazón que, más lejos, sobre otra terraza, lo recibe y parece complacerse en los vaporosos pensamientos que le trae. Es también allí adonde, después de la cena, va la familia a descansar de los trabajos de la jornada. Todas estas terrazas están por la tarde coronadas de flores humanas. Se fuma, se toma el mate, se mira lo que pasa en el vecindario y por la ciudad; es también allí donde se recibe la visita de un amigo, al mismo tiempo que se lo presenta al vecino. Un observatorio o *mirador*, de algunos metros de elevación, permite lanzar una ojeada escrutadora sobre toda la ciudad mientras la guitarra acompaña al cantor, en medio de las conversaciones de la sociedad reunida en la terraza. ¿No se diría que sobre ese observatorio hay un sabio atento, largavista en mano, disputando al cielo sus más ocultos misterios?

Amedée Moure, *Montevideo y Buenos Aires a mediados del siglo XIX*. Trad., prólogo y notas José M. Mariluz Urquijo (Buenos Aires: Perrot, 1957), 30-1.

[5] Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz, "Le Corbusier en Montevideo". *La Cruz del Sur*, 27, (Montevideo, enero-febrero, 1930). Invitado por Victoria Ocampo y Alfredo González Garaño, íntimo amigo de Ricardo Güiraldes, Le Corbusier pronuncia diez conferencias en Buenos Aires, la primera quincena de octubre del 29. Enseguida, el 5 6 6 de noviembre, Le Corbusier viaja a Montevideo y Brasil en el *Giulio Cesare*. En la ciudad uruguaya propone un rascacielos en forma de T, semi-enterrado en el cerro, por sobre el cual pasa una autopista que termina en una barranca de 80 metros sobre el nivel del río. En São

De Seurat a Delaunay, pasando por Huidobro y Maiacovsky, Cocteau y Milhaud, todos iconizan lo moderno en la torre. Monumento babélico de las mezclas, la torre, el rascacielos, marcan cruces inseminadores, nuevas ondas. No en vano, por ejemplo, Luis Cardoza y Aragón identifica Mazda (de su libro *Maelstrom*) con la mujer ciudad, asexuada, mujer-vidrio. Mazda es eiffélica porque lanza su red de arrastre para pescar París.[6] Un año más tarde, en 1927, los radio-escuchas de los horizontes se abren a las ondas que otra torre, en otra banda, irradia. En ese año, Juvenal Ortiz Saralegui publica, en Montevideo, *Palacio Salvo*.

¿Qué es *Palacio Salvo*? Caracterizado en la cubierta de Héctor Fernández y González, como libro de "poemas", matiza, sin embargo, ese rótulo al definir el poema título —anticipado ya por el segundo número de la revista *Izquierda*— como un "antipoema", categoría que a su vez anuncia la de un próximo volumen, *Antiluna*, casi una luna de enfrente. Hay aquí una deliberada elección: no tanto la azotea o el patio borgeanos, que evocan espacios de abolengo ya pasado, sino el rascacielos futuro. A lo sumo, un Salvo funcionalizado y eficiente, depurado de ornamentos pero símbolo inequívoco de la metrópoli. No el barrio expurgado de Borges sino el centro o el "barrio lunfardo y malón;/jugando al fútbol la calle/ mientras la acera milonga/pasa meneando un foxtrot". No el bandoneón de Ipuche, que acrisola "la zandunga violenta del Africa,/y las cosas más gauchas de la vida". En su lugar, el fox. Tampoco el campo sino el barrio de entrevero, donde se cruzan el tango y el blues; el tango, que Sergio Piñero intenta salvar y que Borges adecenta porque "el tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, El Bajo; el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú".[7] Es, por otra parte, la distancia

---

Paulo, a donde viaja invitado por Paulo Prado, culminará el desarrollo de las propuestas de Buenos Aires y Montevideo: una autopista elevada en cruz. Ocioso decir que esa visita histórica de Le Corbusier da un impulso fundamental a la arquitectura modernista brasileña. Para más datos ver Mário de Andrade, "Le Corbusier", *Diário Nacional* (São Paulo, 21 noviembre 1929), la revista de Graça Aranha, *Movimento Brasileiro* 12 (Rio de Janeiro, 1929); Pietro Maria Bardi, *Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil*. Prefácio Alexandre Eulálio. (São Paulo: Nobel, 1984), y, finalmente, Fernando Pérez Oyarzun, *Le Corbusier y Sur América. Precisiones en torno a un viaje, unos proyectos y algo más*. (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones de la Escuela de Arquitectura, 1987).

[6] Luis Cardoza y Aragón, *Maelstrom*. Pref. Ramón Gómez de la Serna (París: Excelsior, 1926). La obra fue reseñada por A.M.F. (Alfredo Mario Ferreiro) en el número 19-20 de *La Cruz del Sur* (Montevideo, enero-febrero 1928).

[7] Jorge Luis Borges, "Ascendencias del tango", *Martín Fierro* 37 (Buenos Aires, 20 enero 1927), reproducido en *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: Gleizer, 1928), 121. Aunque Borges acepta que la milonga es el origen del tango, no cree, en cambio, que la milonga sea sólo montevideana, de donde entra en desacuerdo con la teoría orientalista del tango de Vicente Rossi. En "Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga", publicado en *Martín Fierro* el 15 de agosto del 27 y también incluido en *El idioma de los argentinos*, Borges puntualiza que el bandoneón cobarde y el tango sin salida no son

que va, en el caso del modernismo brasileño, de la ciudad internacionalizada de Mário de Andrade, rosa entre tinieblas, "grande boca de mil dentes" a la recuperación del pasado provinciano en Manuel Bandeira. No es casual, si lo pensamos desde esta perspectiva, que Bandeira se identifique (¡todavía en 1941!) con el patio de Borges.[8] En resumen, al ser antipatio, Saralegui es propuerto, propuesta por la apertura y por la mezcla. ¿De dónde viene su definición anti-poemática? Seguramente del peruano Enrique Bustamante y Ballivián, que en enero de ese mismo año publicaba en Buenos Aires su colección de *Antipoemas* (Sociedad de Publicaciones El Inca, 1927) ,volumen que debe haber sido del conocimiento de Ortiz Saralegui, ya que Bustamante y Ballivián desempeñaba funciones diplomáticas en Montevideo por esa época, antes del traslado a Río de Janeiro, de tan provechosas consecuencias para la difusión de los modernistas brasileños en el Perú. Pero *Palacio Salvo* no sólo debe a un poeta peruano su categoría genérica, de poesía existencial, sino que explicita en su portada inequívoco reconocimiento al concepto que César Vallejo entonces propone: palacio Salvo es "poesía nueva".

En efecto, el libro de Ortiz Saralegui transcribe el final de la crónica de Vallejo, que, con ese título, fue publicada en París en julio del *año* anterior y en que su autor discriminaba la poesía nueva, a base de palabras nuevas (pedante,

porteños: hay que sobrellevarlos. Como diría Piñero en su artículo "Salvemos el tango", de la misma revista (5 agosto 1925), la inmigración, que todo lo invade, le quitó autoridad al imperio del facón y del taco alto. Por eso la salvación, para Borges, está en rescatar el alma varona de la milonga en el tango primitivo, anterior a la inmigración.

[8] Jorge L. Borges, "Um pátio". Trad. Manuel Bandeira. *Pensamento da América*, supl. de *A Manhã* (Rio de Janeiro, 30 setiembre 1941). No es sólo en este caso que se nota el gusto conservador de Bandeira. Un rápido examen en el catálogo de su biblioteca arroja este perfil convencional: las *Obras Completas* de Rodó y los ensayos de Américo Castro y Raúl M. Bustamente sobre *Ariel*; las *Poesías Completas* de Delmira Agustini y Herrera y Reissig; el *Proceso intelectual del Uruguay* de Zum Felde, y su *Indice de la poesía uruguaya contemporánea*; el *Teatro* de Florencio Sánchez, el *Tabaré* de Zorrilla, "El Terruño" de Carlos Reyles y obras colectivas como la *Antología rioplatense* de Alvaro Yunque y Humberto Zarrilli, y el *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay* de S. García. No es mucho más variado el espectro argentino: a la *Antología* de Fernández Moreno se suman los *Poemas* de Borges y los últimos libros de Girondo, poeta a quien Bandeira conoció en el 43, cuando con Norah Lange visitó Rio de Janeiro. En esa ocasión (*A Manhã*, 7 agosto 1943) confiesa su admiración por *Calcomanías*, "que Ribeiro Couto e eu líamos e relíamos con delícia há quase vinte anos na tranquilidade provinciana daRrua do Curvelo, em Santa Teresa". No hay duda de que Bandeira era, en los años 20, lector de los martinfierristas. El mismo Ribeiro Couto le agradece el envío de un número de la revista en carta fechada en Pouso Alto el 26 de setiembre del 27, ocasión en que también le recomienda mandar las *Poesías* a Nicolás Olivari: "Mande urgente! Ele que pediu!" (Recuérdese que Olivari citara, entre otros, a Bandeira y Ribeiro Couto, poeta de la penumbra, en el artículo que escribe sobre la moderna literatura brasileña en *Martín Fierro* 23) (Buenos Aires, 25 setiembre 1925).

complicada, barroca), de la poesía nueva a base de nueva sensibilidad, simple y humana, sin atraer forzosamente la atención sobre su fachada moderna pero definida como revolucionaria por sus relaciones con el mundo. Esta es, por lo que se desprende, la intención de Saralegui, al escribir, y la de Vallejo al leer *Palacio Salvo*. La revista *Vanguardia* (a.1, nº 1, Montevideo, setiembre 1928), editada por Juan Carlos Welker y el mismo Saralegui, transcribe una carta del autor de *Trilce* en que leemos:

> Su libro me ha impresionado de veras. Ha sido una preciosa sorpresa la poesía, nueva y fuerte de su libro. Nueva y fuerte. Los dos valores juntos. Las grandes obras polarizan su mérito en estos dos extremos de belleza y nada más. El resto es mero adjetivo. Decir a Ud. que su libro es esto, aquello y lo de más allá, me parecería circunstancializarlo, juzgándolo con rasero churrigueresco de decadencia china. La fuerza y la frescura, por el contrario, constituyen indicación de simplicidad, índice de substracto. Ambas cualidades fundamentales obran muy por encima y muy al fondo de todas las demás.

Y apoyado en el concepto de Cocteau de un secreto profesional vanguardista (contra el que escribiría para *Variedades* en mayo del 27), prosigue:

> Ud. es de los que crean cosas nobles, humanas, naturales, eternas. Sin adornos ni revocacos. Sin fórmulas ni trucos. Sin manera ni secreto profesional, sin simbolismo ni virtuosismo. Todo directo, elíptico, justo. Fraternizo hondamente con su estética, mi querido compañero.

En pocas palabras, a Vallejo no le caben dudas de que Ortiz Saralegui, habiendo conseguido escribir poemas sin adornos ni revocacos, alcanzó también la poesía nueva y el anti-Salvo, sin esas roscas adiposas ni las molduras carnavalescas tan condenadas por Le Corbusier. Sin revocacos, sin estuco, sin revoque y sin revocar lo perentorio, sin buscar lo viejo-feo, lo revo-caco, Ortiz Saralegui plasma, como observó Julio J. Casal, lo natural y fluido.[9] En ese mismo diapasón suena la carta de Mário de Andrade, transcripta en la misma ocasión por *Vanguardia*. El autor de *Pauliceia Desvairada* le confiesa a Saralegui que

[9] "Entre nuestros jóvenes escritores, Juvenal Ortiz Saralegui es uno de los pocos que no se han contentado con saber andar bajo la gracia de la nueva sensibilidad. Después de *Línea del alba*, libro que sirvió de pretexto para que el ingenio anduviera bella y ágilmente por el verso nos da el milagro de *Flor cerrada* y esta ya lograda y fervorosa ofrenda de *Las dos niñas*. Sale el poeta con firmes redes y anda por ríos clásicos y así en sus sonetos luce el primor y la destreza de los maestros castellanos". Y tras detectar algo del perfil barroco de Góngora y del sobrio equilibrio de Garcilaso, el director de *Alfar* concluye: "con este libro llega el poeta al culminamiento de su oficio, sirviéndose de sus ventajas para que el verso sea más natural y fluido". Julio C. Casal, *Juvenal Ortiz Saralegui: Las dos niñas* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1943) en *Sur* 117, Buenos Aires, julio 1944, 96-8.

> Mi esperanza de siempre es encontrar poetas bien de ahora bien desprovistos de ciertos exclusivismos también de ahora. Las preocupaciones artísticas de nuestro tiempo son tan intelectuales y los temperamentos surgen tan individuales que cada artista se especializa en un rincón de la técnica lírica, siéndonos raro encontrar una figura bien totalizada y vasta. Me parece que Ud. consigue eso tal vez por esa sensualidad general por todo lo que hay en el mundo tan claramente manifestada en *Palacio Salvo*. El agua que es sensual, toca todo y no esconde nada. Todo queda a través de ella con un temblor intenso de vida. Ud. tiene esa sensibilidad del agua y por eso *Palacio Salvo* es notable.

Nueva para Vallejo, natural para Mário de Andrade, fluida para ambos, la poesía de Ortiz Saralegui insinúa un ultraísmo comedido, es decir un nuevo realismo. A pesar de su apariencia, ese muchacho casi rubio, de regular estatura, gordo y trajeado de gris se presenta ante sus pares como contrario a fórmulas. Alfredo Mario Ferreiro, tal vez la voz más fuerte del grupo ultraísta uruguayo, por eso lo acepta, justificando la deformación poética del autor de *Palacio Salvo* como premisa cierta de desautomatización de una percepción rutinizada y que busca naturalizarse como nueva convención.

> Juvenal Ortiz Saralegui canta la vida tal como él la vé. Hay unos cuantos poetas que ya cantan la vida como ellos la ven. Frente a este número de cantores sinceros está el grupito —¡tan ridículo!— de los que tienen fórmula. Es decir, de los que se han ido pasando unos a otros una recetita, una especie de vidrio de colorinches al través del cual ven la vida. Y la ven igualmente idiota; la ven con los mismos consonantes. (El alma siempre en calma; si hay dolor tiene que haber amor; si pasan dos o tres siglos, enseguida aparecen los vestiglos; si va de sombrilla, será amarilla, irá por la orilla, se aposentará en una silla con ... esterilla).[10]

En esa reseña Ferreiro expone, como diría Borges, un síntoma de inquisición y un garabato de hoguera. Su ejecución de los poetas-fórmula recuerda el sacrificio ritual de tres típicos atributos novecentistas, que el autor de *Inquisiciones* emprende en su primer libro: *inefable, misterio* y *azul*, vocablo éste:

> que apicardo de gandules, frondoso de abedules y a veces impedido de baúles se arrellana por octosílabas y sonetos en los sitiales donde antaño pontificaron los rojos con su arrabal de abrojos, rastrojos y demás asperezas consabidas.[11]

Como diría el mismo Borges en otra ocasión, la rima tiene un pecado original, su ambiente de engaño.

---

[10] Alfredo Mario Ferreiro, "*Palacio Salvo*. Poemas". *La Cruz del Sur* 22, 33 (Montevideo, 1929). El libro de Saralegui fue publicado en Montevideo por A. Barreiro y Ramos en 1927.
[11] Jorge Luis Borges *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), 157.

Más allá de lo que hoy nos parece rutinaria normalidad, en el caso de *Palacio Salvo*, como en el de gran parte de la vanguardia latinoamericana, es necesario observar el proyecto global, vale decir, los cortes que la obra produce en las estructuras estéticas y sociales, los cambios introducidos en la sensibilidad y en la sociabilidad. Visto de esa perspectiva el poemario de Ortiz Saralegui podría ser interpretado como un ensayo de apropiación del espacio urbano modernizado. Saralegui se da una ciudad y un marco de referencias que sabe, de antemano, perecibles porque el futurismo ya le había mostrado la gran lección de modernidad: la obsolecencia de lo simbólico. O en palabras de Sant'Elia: las casas durarán menos que nosotros y cada generación deberá construir su ciudad.[12]

Si la poesía de Saralegui suena nueva y natural, corriente, es porque, a su modo, sueña realizar una premisa de lo moderno: acelerar los flujos. Podría entonces aplicársele la observación de Paolo Portoghesi en relación al lenguaje arquitectónico del mismo Sant'Elia: en el diseño de la nueva ciudad encontramos mucho más que una reinterpretación del culto barroco por lo espectacular. Nos deparamos, al contrario, frente al culto futurista del movimiento mecánico:

> la città a più livelli, prima di essere soluzione razionale di problemi funzionali, è contemplazione di una macchina complessa in cui il traffico assume il ruolo che ha l'acqua in una fontana.[13]

Siendo antibarroca, esa idea no deja de ser paradojalmente antimoderna. Mejor dicho: inscribe en las obras —y *Palacio Salvo* no es, claro está, ni el único ni el mejor ejemplo— una contradicción entre lo posfuncional y el design, entendido como valor estético y anticipo alegórico de una supuesta ciudad futura. Así, en el ultraísmo es fácil detectar una tensión paralela entre elementos vaciados de decorativismo modernista y apuestas emergentemente constructivistas. En su alarde de ruptura voluntarista, el ultraísmo exaspera el puntillismo hasta fragmentarlo, transformándolo en estilización del impresionismo. Figari, Ipuche.

La lectura de Alfredo Ferreiro es, pues, coherente con su programa de superación de los determinismos. Como la naturaleza es imperfecta, se espera del hombre moderno una corrección que viene bajo la forma de la aceleración de los cambios e intercambios. Las palabras en libertad, la analogía en desvarío cristalizada en las greguerías y el simultaneísmo retórico corren parejos con esa frase eufórica y bohemia de incipiente industrialización. La única higiene del

---

[12] Antonio Sant'Elia, "La arquitectura futurista (11 julio 1914)" en Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ed. del Cotal, 1978), 225.
[13] Paolo Portoguesi, "Il linguaggio di Sant'Elia" en *Controspazio* 4-5 (abril-maio 1971), 30; Aldo Colonetti, "L'Architettura futurista come ultra-architettura", *Alfabeta*. Suplemento número 84 (Milán, mayo 1986), 63.

mundo es, en rigor de verdad, la guerra industrial. De ahí que los elogios al *Palacio Salvo* de Saralegui sean la manifestación de una estructura de sentimiento compartida por el autor de los poemas con olor a nafta.[14] Gervasio Guillot Muñoz observa certeramente esas correspondencias entre *El hombre que se comió un autobús* y su entorno cuando, en el "Paragolpes delantero y faro piloto", anota que:

> la intimidad lírica de este poeta se toca con la ferocidad automática de la urbe y crea, por disposición milagrera, una zona única por donde corre, desatado, un autobús y por donde suben el entendimiento estético, la ligereza mental y la curva aceleradora.

No es en ello nada singular. El libro de Ferreiro espejea y expande el primer poema de *Palacio Salvo*, "Ómnibus", que concluye, al modo futurista, invocando ese:

> ¡Mitin mecánico
> con las bandas de música de los motores
> y las carrocerías que aplauden
> y las palancas
> voces de la velocidad!

Claro que antes aún de Saralegui, —y sólo para citar otro ultraísta del Plata— Leopoldo Marechal ya había definido el ómnibus como coctelera que servía un copetín democrático. A la movilidad de las clases en el marco de la ciudad, se suma entonces la movilidad caleidoscópica de los espacios entrevistos por las ventanillas, "que no acaban nunca de elegir los paisajes",[15] lo que provoca

[14] Los textos poéticos de Ortiz Salaregui se complementan con los del mismo Ferreiro. Es el caso de la greguería que abre su "Poema del rascacielos de Salvo" (*El hombre que se comió un autobús, poemas con olor a nafta*. Montevideo, La Cruz del Sur, 1927): "El rascacielos es una jirafa de cemento armado/con la piel manchada de ventanas", que puede aún leerse en paralelo con los versos del argentino Girondo o del brasileño Menotti de Picchia: "O Pão de Açúcar é um pescador filósofo/de costas voltadas para o mar" ("Bahia da Guanabara", publicado originalmente en el tercer número de la revista *Estética*, de Rio de Janeiro, abril-junio 1925, e incluido ese mismo año en el volumen *Chuva de Pedra*.

[15] "Breve ensayo sobre el ómnibus" *Martín Fierro* 20 (5 agosto 1925). Si el ómnibus es una cajita de sorpresas que actualiza una tradición que escinde producción y propiedad ("el 'chauffeur' es un Caronte con camiseta de punto"; "Dante hubiera creado el círculo del ómnibus para castigar el pecado de trabajar") hay otra caja de sorpresa, otra tradición, que busca integrar ambos términos por la vía de un ocio primitivo y estridente: la jazz-band. En otro número de la misma revista, (27-28, 10 mayo 1926) Marechal publica un poema con ese título en que se lee: "*¡Jazz Band!* Caja de sorpresas, cuyo muñeco versicolor golpea las narices incautas de la seriedad". Se trata, en verdad, de su interpretación de un orteguiano tema de nuestro tiempo, ya que el jazz es visto como "gritería de niños o de

una consecuente movilidad de la mirada. La modernidad es movimiento, velocidad. La modernidad, para Ferreiro como para Saralegui, es la absolutización del tiempo y del espacio bajo la forma de una eterna velocidad omnipresente. La modernidad, en fin, para los ultraístas como, antes de ellos, para los futuristas:

> C'est reporter à une unique et volontaire praxis de vie toutes les formes possibles d'existence et d'action. Entraîner en une "religion de la volonté extériorisée" —selon la définition du même Marinetti— tout principe de la réalité en un dessin précis et martelant. L'art comme vie, l'art comme totalité, l'art comme mission.[16]

Esta lectura vitalista y voluntarista del arte dista, claro está, de ser unánime. Combatida por los pasatistas, tampoco era aceptada por algunos de los escritores de vanguardia. Huidobro, como se sabe, le recrimina a Marinetti un abobado infantilismo, que prefiere el automóvil a la pagana desnudez de la mujer. Jorge Luis Borges, comentando *El hombre que se comió un autobús*, insiste en el mismo tópico:

> Alfredo Mario Ferreiro es el único futurista que he conocido. No es, como el orador itálico Marinetti, un declamador de las máquinas ni un dominado por su envión o su rapidez; es un hombre que se alegra de que haya máquinas. También que haya viento y potros y vidas. Es decir, la realidad le da gusto.[17]

No se piense, sin embargo, que Borges despreciase el trabajo de Ferreiro. Para el crítico de *Inquisiciones* sólo los "playos escritores malévolos" merecían el silencio. Dedicarle un examen "filoso y desbastado" es prueba elocuente de que sus versos viven, "sólo nos dan un minuto de placer, pero nos lo dan".[18] Véase más bien el desdén borgeano por la calle vanguardista, volcada de rondón en los

salvajes, para hombres, niños o salvajes, porque sólo en los niños y los bárbaros pueden resucitar las bocas muertas de la alegría". Recordemos, por último, que en ese mismo año, la revista *Valoraciones* de La Plata había publicado un dibujo de Marechal, también titulado "Jazz-Band", que reaparecerá como viñeta de Leopoldo Marechal [*sic*] en el volumen del futurista italiano Anton Giulio Bragaglia, *Jazz Band* (Milán, Corbaccio, 1929).

[16] Ester Coen, "Les futuristes et le moderne" en *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne* 19-20 (Paris: Centre Georges Pompidou, junio 1987), 65.

[17] Jorge Luis Borges, "Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús*, Montevideo" en *Síntesis* 6 (Buenos Aires, noviembre de 1927), 405. Ferreiro continuaría preocupado con el maquinismo. En 1932 pronuncia una conferencia en la Universidad de Montevideo sobre "El hombre y la máquina" (*Arte y cultura popular*. Universidad de Montevideo. Curso de conferencias, abril-noviembre 1932). Ese mismo año y mostrando su curiosidad bastante ecléctica presentó también un "Prólogo para una disertación de Enrique Casaravilla Lemos" y "Un poco de etopeya y noticia bibliográfica en torno de Israel Zeitlin" el boedista argentino César Tiempo.

[18] Borges, 406.

versos, la calle "chillona, molestada de prisas y ajetreos", que le censura a Maples Arce.[19] A Borges le perturba en Ferreiro la captación de la violencia de la vanguardia, entendida como intervencionismo en los circuitos convencionales. Más allá de la palabra a flor de labios románticos y modernistas, los escritores vanguardistas anticipan el discurso carismático de la industria cultural. Si Ferreiro se come el ómnibus, Mário de Andrade se traga la radio.[20] Borges en cambio desconfía que, al captar la violencia de la vanguardia, estos escritores acaben interiorizándola y violen el vigor constructivo del texto. Los futuristas son el modelo más acabado de ese proceso. Para ellos el texto es nada y la performance, todo. De ahí que su poesía sea una poesía para ser recitada y suponga un público al que poder chocar. Es por eso que Borges observa que:

> Ferreiro hombre no es menos diablo que Ferreiro escritor. Así me lo dijo la voz más apasionada de Buenos Aires, una voz a la que deberíamos creerle todo, hasta cuando nos dice versos con cisnes: la voz riquísima en fervor de Wally.

(Se refiere, claro, a "la recitadora Wally Zenner", como la llama en el artículo que publica en *Martín Fierro* por ocasión de la presentación de su *Luna de enfrente* y de quien prefaciará más tarde el poemario *Encuentro en el allá seguro*.[21])

Lo que Borges no anota, pero está inequívocamente presente en el libro de Ferreiro, es la indiferenciación entre el discurso poético y el de la propaganda.

---

[19] Borges, *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), 121.

[20] Eduardo Simões (pseudónimo de Mário de Andrade), Suplemento *Diário de São Paulo* (São Paulo, 11 mayo 1930), 9-11."O homem que era rádio".

> O autor deste conto nos aclara uma nota final —distinguido com Menção Honrosa no concurso de março, é o sr. Eduardo Simões. Acadêmico de medicina. Autor do livro de versos *Colcha de retalhos*. Reside nesta capital.

Se trata de un curioso caso de auto-pastiche macunaímico y parodia de los clichés regionalistas y modernistas. Transcribo, a título de ejemplo, el principio de este *patch-work* estilístico:

> No tempo d'antes, quando não existia nem sombra de automóvel, trem de ferro, aeroplano, rádio, cinema, zepelim, concursos de lindeza, martinelis, marinetis, piolins, perrepistas, liberais, todos esses inventos de agora havia lá pros cafundós do Judas, bem pra cá de Itapecerica, um tal de Jerome Ladislau fenômeno de M'Boi.

Este héroe de arrabal sucumbe finalmente porque ejerce, *avant la lettre*, la reproducción mecánica. El narrador, en cambio, discreto, "bacharel", sale premiado en un concurso.

[21] Borges, "La aureola con almuerzo y otras erratas", *Martín Fierro* 26 (Buenos Aires, 29 diciembre de 1925) y el prefacio a *Encuentro en el allá seguro* (Buenos Aires: Viau y Zona, 1931). La atracción de Ferreiro por el recitado no debe haber sido episódica. Mi ejemplar de su segundo libro, *Se ruega no dar la mano*, poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas, tercer cuaderno de la revista *Cartel* (Montevideo, 1930) perteneció a Nony Hermelo, a quien Ferreiro dedica el ejemplar con admiración porque "recita los poemas como a mí me gusta oírlos decir". Registro, al pasar, que el segundo libro de Alfredo Ferreiro debía llamarse *Poemas con alcance*. Al menos así lo anuncia al publicar uno de esos textos en *La Cruz del Sur* 26 (Montevideo, octubre-noviembre 1929).

En efecto, entre los tantos anuncios que abren y cierran ese libro, un aviso del automóvil Ford se superpone, en relación de rasura palimpsestuosa, con el poema de la página 31. De hecho Ferreiro se vale, en esa ocasión, del procedimiento con que justifica, ante sus lectores-pasajeros, el congestionamiento de dos poemas por hoja: "producir un tránsito continuo, vertiginoso y variado, dentro del volumen". Si el efecto arbitrario de artificio, reivindicado por toda vanguardia, se constituye en torno de la actitud entre heroica y patética de rechazo a la mercantilización, vemos cómo en Ferreiro ya se insinúa un cinismo sin prejuicios que, al contrario, reivindica el nuevo canon como mercancía. Si la intención forma la obra, vale registrar que Ferreiro sueña con el mercado para, acaparando la potencia de formar, producir un modelo discursivo intertextual. No es menos interesante observar que, mediante esa operación, Ferreiro suspende también la separación entre teoría e ideología, de tal modo que, cuando nos informa que por el precio de uno tendremos derecho a dos viajes, admite en consecuencia el carácter poroso y precario de su texto, idea que se insinúa en el siguiente itinerario:

> Este autobús expide combinaciones, sin alterar los precios del pasaje, para las siguientes líneas de reciente construcción:
>
> Gervasio Guillot Muñoz-*Misaine sur l'estuaire*
> Ramon-*Pombo*
> Nicolas Olivari-*La musa de la mala pata*
> Jules Supervielle-*L'homme de la Pampa*
> Oliverio Girondo-*Veinte poemas, etcetera*
> Blaise Cendrars-*Moravagine*
> Jorge Luis Borges-*El tamaño de mi esperanza*
> Jean Cassou-*Éloge de la folie*
> Enrique Bustamante y Ballivian-*Antipoemas*
> Paul Morand-*Poèmes*
> André Breton et Philippe Soupault-*Les champs magnétiques*
> Raul González Tuñón-*El violín del diablo*
> Le Corbusier-*Urbanisme*
> Luis Cardoza y Aragon-*Luna Park*.

No es sólo la ciudad que puede ser atravesada, visitada, por calles y pasajes. El texto también respira por estos canales que constituyen la red simbólica ultraísta. La vía abierta, el arco mundial del horizonte, como diría Saralegui.

Por la vía de una ideología maquinística, Ferreiro nos brinda una reflexión sobre la obra, un arte sobre el arte, potenciado e hipertextual. En cuanto teoría del texto de ruptura, el itinerario y las combinaciones defienden en cambio, con heroísmo bohemio, a la guerra de mercado. Quizás en ese sentido último, de pura ideología, se centre la diferencia programática con Borges. Como anticipándose al arte-pop, Ferreiro aplica su poesía al objeto industrial, tal como lo hicieron Fortunato Depero, Rodcenko o el mismo Maiacovsky. Claudia Solaris señala ese contacto entre altos y bajos tenores estéticos cuando comenta que:

> non poco il linguaggio futurista ha preso da quello publicitario e ad esso ha restituito, ma proprio nel vivo dell'arte pubblicitaria il futurismo ha potuto operare nella convinzione de abolire il diaframma che abitualmente separava e separa l'arte delle'arte applicata, per praticare così un intervento creativo "alto" nel quotidiano sociale, inteso come il più adatto e congeniale all'universo della comunicazione della società di massa.[22]

Es justamente de este linaje, de un arte "al servicio de", que Borges desconfía. Su sospecha se manifiesta en lo que podríamos llamar el discurso de la manía. Borges cree que el libro de Ferreiro es un libro de eufórica alegría y de poca o ninguna felicidad:

> Yo creo interesarme mucho en la felicidad y muchísimo menos en la alegría, ya que soy poseedor frecuente de esta última y no de la primera. Esta mínima salvedad personal no es para desentenderme de los aciertos que hay en *El hombre que se comió un autobús*; es una confesión de distancia.

¿Por qué la felicidad y no la alegría? En una página de *La vida literaria*, el viejo Anatole France recuerda que, para los latinos, no había diferencia entre la alegría de los hombres y la abundancia de los campos. Para las dos experiencias la misma palabra, *laetus*. No es la campaña ubérrima sino los márgenes urbanos que lo seducen a Borges. Del mismo modo, es la felicidad civilizada y no la alegría primitiva la que lo mueve. Es lo bello y no lo asombroso lo que lo atrae en Silva Valdés. Diríamos, atando cabos con las reservas anti-performáticas del futurismo: es la ley y no el acto lo que constituye el texto. Sólo que para Borges esa ley es una ley secreta que en ningún texto se concreta y que puede llevarnos a dos concepciones falsamente opuestas: todo se adapta a la ley (luego, no hay libertad); no existe más ley (reina la anarquía). Los textos de Borges nos muestran que la primera conclusión nos conduce a la segunda. Borges se inclina hacia la ley porque defiende la traición. Sabe, como dice Hans M. Enzensberger, que quien no quiera pasar por traidor debe traicionar lo antes

[22] Claudia Solaris, "Il futurismo e la pubblicità" en *Alfabeta*, 95. El "Poema desencuadernado del perfecto librero" o el "Soneto a la mayor gloria de S. M. Francisco I, Emperador del Café", dos de los avisos del libro de Ferreiro aún cuando se apliquen a comercios bohemios como la Librería del Correo o el Café Tupinambá, no dejan de mostrar una atracción por el cartel como soporte semiótico de la modernización. Es justamente ése el nombre que Ferreiro y Sigüenza darán a su revista: *Cartel*. En cuanto a las relaciones entre futurismo y publicidad, recuérdese, todavía, el artículo de Lamberti Sorrentino, "Fortunato Depero se divierte" (*Martín Fierro* 41, 28 de mayo 1927), donde se afirma que sus creaciones dejan a los vanguardistas de buen gusto indiferentes. Para la recepción martinfierrista del futurismo, conviene consultar los números 29-30 (8 junio) y 30-31 (8 julio 1926) de *Martín Fierro*, contemporáneos de la visita de Marinetti al Plata, así como el último número de la revista, el del 15 de noviembre del 27, cuando se publica un artículo sobre Boccioni y el porvenir de la plástica del padre del futurismo.

posible aquello que antes veneraba.[23] La hibridización de procedimientos constructivos se pauta siempre en su escritura por un principio mayor: la autorreflexividad de la obra, el extrañamiento de las normas dominantes. Veamos un ejemplo. Si en *Inquisiciones* Borges puede todavía articular las dicciones de Ipuche o Silva Valdes con la lírica andaluza, en su madurez, verá en ese cruce un dato peligroso: un abandono de la traición fundante, una reconversión a la ley, una inconsecuente manifestación de alegría. Detengámonos en los detalles.

En marzo de 1939, Borges comenta "Los romances de Fernán Silva Valdés".[24] Vale la pena transcribir el económico arranque de su argumentación:

> Empiezo, *ordine geometrico*, por dos inofensivos axiomas:
> a) La poesía criolla procede de la española.
> b) La poesía criolla difiere de la española.
> Silva Valdés —a juzgar por el *Romancero del Sur*— ha deducido que el primero anula el segundo. Se ha figurado que en el mismo poema (a veces en la misma estrofa) pueden impunemente convivir la voz de Federico García Lorca y la de Martín Fierro. Ha sembrado de torpes hispanismos sus versos criollos. Escribe, por ejemplo:
>
> Los tres hermanos Valiente,
> Los tres a la misma hora,
> Murieron el mismo día,
> Naciendo para la gloria.
> Atados a su destino
> Como por la misma soga
> Rodaron hacia la muerte
> Juntos como boleadoras ...
> Los tres hermanos Valiente,
> Los tres a la misma hora.

Al haber burlado la ley que supo atacar en *Agua del Tiempo*, su primer y memorable libro, traición que se da por obediencia servil a lo vago, a lo arcaico y a lo hispánico, Silva Valdés debe ser castigado. Su cruza hispano-cimarrona no puede correr *impunemente*. Como el gaucho no es en su obra un hombre concebible sino mera ocasión de metáforas y nostalgia —metáforas vistosas, nostalgia veraz— la palabra pierde peso. Nadie la respalda; no hay poder que sostenga esa ley. Por eso, "los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte".[25]

[23] Hans Magnus Enzensberger, "Sobre una teoría de la traición" en *Política y delito*. Trad. L. Sala (Barcelona: Seix Barral, 1966), 295-332.
[24] Jorge Luis Borges, "Los romances de Fernán Silva Valdés". *Sur* 54 (Buenos Aires, marzo 1939), 70.
[25] Borges, *Sur* 54, 72.

No era lo que Borges pensaba en 1927. Por ese entonces Silva Valdés era la norma de la anti-norma. Analizando un libro del ya citado Juan Carlos Welker, *Chilcas* ..., apunta:

> Fernán Silva Valdés y un espejo curvo lo causaron a Welker. Fue una imprudencia facilísima de Fernán: arribó a nuestro Buenos Aires, le presentaron ritualmente el Paseo de Julio, y al curiosear un Salón de Novedades en la Recova se le atravesó un espejo caricaturista, de esos que nos difaman. Fernán con azorados quevedos, se miró en él y Welker nació del impertinente cristal, con *Chilcas* y todo.
> *Chilcas* es una reducción de lo absurdo de *Agua del tiempo*, es un surtido de parodias de buena fe.[26]

Que a Alfredo Ferreiro le guste la realidad, que Silva Valdés superponga lo hispánico y lo criollo o que Juan Carlos Welker reduzca a la nada el modelo criollista son tres manifestaciones paralelas y complementarias de un mismo fenómeno: afirmación de la norma imperante, abdicación de la experiencia desautomatizadora, trivialización del gusto. Sin deformación, sin extrañamiento, sin originalidad no hay obra. Sin traición no hay ley.

PROCEDENCIA, DIFERENCIA

Si volvemos al silogismo del que arranca el debate con Silva Valdés quizás podamos establecer otras correlaciones entre el pensamiento crítico de Borges y las realizaciones ultraístas. Decía el autor de *Ficciones* que lo criollo procede de lo ibérico y que al mismo tiempo, lo criollo difiere de lo ibérico. Vale decir, la procedencia, el linaje, la tradición se dan, justamente, en condición de diferencia y no de identidad, a nivel de deslinde y no de fusión, en valor de ruptura y no de continuidad. Al entender lo moderno como efecto de cruces heterogéneos, Borges trata de superar lo material, lo contingente, lo nacional —lo dado— baraja, superpone y mezcla los datos. Oscila así entre pasado y presente, entre palabra y pensamiento, entre lenguaje y conciencia. En una defensa tardía de Ipuche, explicita su teoría de la ley de la traición. Escribe entonces que:

> lo gauchesco es una función de la nostalgia o un simulacro laborioso y piadoso; quedan determinadas formas, registradas por Ascasubi o por José Hernández, pero no el espíritu que las movió. En Pedro Leandro Ipuche (como en Güiraldes) se da el caso contrario; no están las formas tradicionales, hoy rígidas, y sí la inmediata experiencia. Su léxico no es el de los gauchescos y las historias referidas por él no se ajustan estrictamente a esa tradición. En un lenguaje un tanto fastuoso y heterogéneo recuerda apenas, magnificándolas o tocándolas de ternura, cosas de la tierra oriental.[27]

[26] Borges, "*Chilcas* ... Juan Carlos Welker. Montevideo" en *Síntesis* 5 (Buenos Aires, octubre 1927).
[27] Borges, "Pedro Leandro Ipuche" en *Ficción* 5 (Buenos Aires, enero-febrero 1957), 166.

A la norma dominante se responde con la forma emergente, a lo homogéneo con lo heterogéneo. Los cruces son siempre saltos en calidad, cambios de función. Adherir a la procedencia es para Borges aceptar un simulacro de experiencia, hipostasiar la identidad.

Es el momento entonces de confrontar esta concepción del texto y de lo moderno con la que los futuristas —y, en consecuencia, los ultraístas al estilo marinettiano de Ferreiro— podían presentar. Tomemos, por ejemplo, las observaciones del ya citado Anton Giulio Bragaglia en su libro *Sottopalco*. En ese volumen de ensayos sobre el teatro, el director del grupo de los Independientes de Roma abre su reflexión sobre el género criollo observando que Don Pepe Podestá, italiano de Uruguay, es el fundador del verdadero teatro argentino y justifica esa aparente paradoja cuasi-borgeana argumentando (y cito por la traducción que realizó el líder del modernismo teatral brasileño, Alvaro Moreyra): "sem nacionalismo maníaco, pode-se reconhecer que no meio dessas imitações —se refiere a las contribuciones francesas o españolas—, a única influência sã —que permitiu ao teatro argentino, apesar de todas as pressões, encontrar um caminho próprio e caracteres originais— foi a do teatro italiano".[28] Bragaglia sabe que ese tipo de representaciones connotaba barbarie y nunca era visto como teatro de anti-norma, fuertemente original, y que, paralelamente, el teatro rioplatense "em vez de desenvolver em forma nobre o drama gauchesco

[28] Anton Giulio Bragaglia, *Fora de cena (Sottopalco). Série de ensaios sobre teatro.* Trad. Alvaro Moreyra (Rio de Janeiro: Vecchi, 1941), 134-5. Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) fue escenógrafo y director de cine y teatro, autor de *La maschera mobile* (1926), *Del teatro teatrale ossia del teatro* (1929), *Il teatro della Revoluzione* (1929, *Scultura viviente* (1928), *Il film sonoro* (1929), *Evoluzione del mimo* (1930); dirigió también algunas publicaciones como *Chronache d'Attualità*, *La Ruota*, *Bolletino della Casa d'Arte Bragaglia* y el *Index rerum vivarum que prohibitorum*. Mario Verdone puntualiza que "Bragaglia ospito al Teatro degli Independenti tutti i drammaturghi d'avanguardia, diventandone una specie di 'pontifice massimo' ed accogliendo con i futuristi anche opere surrealiste, expressioniste, dada, d'ogni paese" ("Gli 'autori' del teatro futurista" en *Alfabeta*, *op. cit.*, p. 79). Pontus Hulten, en su monumental *Futurismo e futurismi* (Milano: Bompiani, 1986), reproduce algunas de las experiencias de fotodinámicas, expuestas en 1912 en la sala Picchetti de Roma, o los retratos de Prampolini y Archipenko. Entre diciembre de 1930 y abril del 31, Bragaglia fue el corresponsal italiano de la revista brasileña *Forma*, revista de arquitectura, ingeniería y artes plásticas, dirigida en Rio por Alejandro Baldassini. (Además de la sucursal en el 101 de la via Piemonte, *Forma* contaba con representantes no menos ilustres: Le Corbusier en Francia, Warchavchik en S. Paulo y Julio J. Casal en Uruguay.) De las andanzas americanas de Bragaglia, sabemos, por información de Décio de Almeida Prado, que el director italiano trajo a São Paulo en 1937 a la compañía Laura Adami-Renzo Ricci para representar, entre otras obras, *Il ragno* de Sem Binelli. Años más tarde, Bragaglia reaparece como cronista teatral europeo de la revista de Paulo Duarte, *Anhembi* (1950-1962).

se deixou provincianamente seduzir pelas *cocottes* dos *grands boulevards*". Y esto tanto más le espanta cuanto ve que el Teatro de Circo era el espectáculo latinoamericano más interesante, en sintonía internacionalista con los trabajos de Max Reinhardt en el Grosses Circus Schauspielhaus (*Das Mirabel, Danton*) o podríamos agregar, con Maiacovsky (en *Baños*, "con circo y fuegos de artificio", *Campeonato de la lucha mundial de clases*, representado en el Circo de Moscú, o *Misterio bufo*, hecho también en un circo, durante el III Congreso de la Internacional Comunista, en el 21). En el *Juan Moreira* de Podestá, en la adaptación del *Martín Fierro* de Elias Regules o en espectáculos anteriores, Bragaglia observa que los cómicos traen a la escena el caballo y con esa operación "crean un género", que no es otra cosa que cine *avant la lettre*: "o teatro de massas, de fundo político alegórico, usa os mesmos ingredientes porque usa o campo aberto e põe os cavalos em primeiro plano". La función del teatro europeo de vanguardia no era diferente, en su opinión, de los objetivos perseguidos por el género chico criollo. En una típica lectura vanguardista, retoma la oposición entre desautomatización y kitsch, recalcando que el teatro experimental se define como el producto sofisticado de una élite de artistas admiradora de la alta tradición popular y no de la corrupta tradición contemporánea.[29]

Bragaglia (el futurismo) corta la continuidad con la tradición y busca negar lo narrativo del arte. Su épica puede pasar, incluso, por la recuperación nacional (italiana) de un teatro ultramarino que, en lo que tiene de arcaico, señala alternativas posibles para la vanguardia europea. En otras palabras, su proyecto espasmódico de renovación niega la memoria con vehemencia para poder afirmar el arte como utopía. Borges, en cambio, entiende que la memoria estructura la realidad tanto en los restos, que funcionan como soporte de la reconstrucción retrospectiva, como en los cruces de tradiciones disímiles.

Para Borges sólo existen los textos, para Bragaglia, los gestos. Lo curioso de las experiencias de Bragaglia —pienso sobretodo en las fotodinámicas y en su interés por la trayectoria como síntesis del gesto y vertiginosa expresión límite de la praxis— aunque apuestan a la desmaterialización (y aquí entran sus lecturas de Bergson y William James) alcanzan la idealización por la vía de movimiento. Desplazamiento fotográfico, espejos cóncavos y convexos, prismas en el objetivo, descomposición y simultaneidad, aún cuando pretendan analizar el movimiento, no dejan de mostrar la presencia de lo totémico, que Bragaglia interpreta de modo espiritista y esotérico.[30] En todo caso, es la sobrevida de lo viejo en lo nuevo, tensión que reencontramos en los ultraístas. Cuando consideramos a los poetas uruguayos del 20 en su conjunto, podemos ver cómo su estética trató, a veces infructuosamente, de equilibrarse entre dos concepciones

[29] Anton Giulio Bragaglia, *op. cit.*, 151.

[30] En 1913, Bragaglia publica en la revista *Humanistas* un artículo sobre el tema "I fantasmi dei vivi e dei morti", donde resuelve la angustia de lo siniestro de forma espiritista. Mario Verdone, "Fotografía futurista" en *Alfabeta, op. cit.*, 93.

antagónicas de lo moderno —los textos, los gestos. No es gratuito, entonces que, vista de la óptica del 45, la obra de estos autores mostrase su compromiso con un cierto modo oficial de formar, al tratar de conciliar irreverencia y nativismo.[31] Silva Valdés lo explicita en una encuesta de *La Cruz del Sur*:

> Creo que el modernismo hay que encararlo cruzándolo con el nativismo. Uno sin el otro decaerán; apoyándose mutuamente, no. Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo. Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con cabresto: con una raíz. Y tendremos un modernismo participando de lo nuestro y por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible, que se sobre para mostrar la pasta del porvenir.[32]

El cruce entre criollismo y modernismo debe ser superpesto al que Ferreiro nos propone: el poema como máquina de producir emociones. Vale decir: el automóvil es un poema y el poema, auto-móvil, autonomización de lo estético en clave intertextual. No obstante, el examen de la literatura ultraísta uruguaya nos devuelve un concepto de modernidad escindido: de un lado el poema; del otro, la máquina. Junto al vértigo maníaco de la transformación, la pachorra lastimera rural. Adelante, la máquina, el tren, el automóvil, el avión, en otras palabras, la proas del puerto (tanto como la ciudad internacionalizada, el puerto es la bisagra por donde lo uno deviene lo otro). Atrás, el aljibe, el molino, el parral, el árbol taciturno, la sombrilla del ombú. Si el futurismo quiere cortar la continuidad con la historia, el ultraísmo teme que ese corte instaure la pérdida irreparable de la lógica y la conciencia, de ahí que conserve en su formación ciertos elementos de verismo que le dan sentido de continuidad y permanencia. La subsistencia de una verosimilitud convencionalizada exacerba, pues, la oposición entre la calma (el pasado, el campo) y el movimiento (lo actual, lo urbano), que se traduce, a su vez, en una baja tensión escrituraria: la de un lenguaje que sitúa la identidad en la semejanza, nunca en la diferencia. Por medio de esa fractura entre intención y acto, el ultraísmo idealiza el pasado y actúa lo tradicional colectivo sin criticar la contingencia concreta. Abdica, con

[31] "Para nosotros, venidos al horizonte de la literatura después del 40, tres estilos poéticos, si no más, habían quedado abroquelados en la casa de la cultura oficial: [...] el hermetismo devenido precioso; y más atrás el ultraísmo lúcido con sus ribetes nativistas [... y ...] el erotismo fresco riente, coqueto de Juana de Ibarabourou", señala Ángel Rama en el prólogo a *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou* (Montevideo, Arca, 1968), 6. Idéntica es la posición de Ida Vitale en "Los poetas de veinte" (*Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*, 19, Ediciones de la Banda Oriental, 1987).

[32] "Contestado a la encuesta de *La Cruz del Sur*". *La Cruz del Sur* 18 (julio-agosto 1927), 4, Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Roma: Bulzoni, 1986), 303-4.

esa operación, de concebir lo moderno como lo problemático, y abandona, en consecuencia, la idea de la crisis como un valor.

GESTOS, TEXTOS

> As principais produções do Uruguai são: Lautréamont, Laforgue, Supervielle. O Uruguai conta tres habitantes: Lautréamont, Laforgue e Supervielle, que formam um governo colegial.
> Os outros habitantes acham-se exiliados no Brasil visto não se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue nem com Supervielle. Murilo Mendes

> Es sabido que los treinta y tres orientales son el conde de Lautréamont y Julio Laforgue. Jorge Luis Borges

La tarea de desmaterialización de la cultura emprendida por el ultraísmo quedó, muchas veces, a mitad de camino. En la respuesta a la indagación de *Martín Fierro* si existía un meridiano intelectual pasando por Madrid, Idelfonso Pereda Valdés subraya que, de existir esa línea orientadora, no pasaría por Madrid sino por Buenos Aires y lo hace con un argumento totalmente modernizador: a los escritores americanos les interesa conquistar un público americano. O sea que lo moderno viene nuevamente aparejado a lo nacional, la ruptura a la tradición:

> estamos construyendo nuestro arte propio: azteca, inkaiko, o criollo puro [*sic*] y nos violentan los gestos protectores de los que pretenden llamarse tutores nuestros.[33]

[33] Ildefonso Pereda Valdés, "Madrid, meridiano". *Martín Fierro* 42 (junio-julio, 1927). La idea de un criollo-puro como sistema supranacional equiparable a las otras grandes áreas culturales americanas (la azteca, la incaica) muestra cómo Pereda Valdés pretendía equilibrar un mercado regional argentino-uruguayo-brasileño. La intercomunicación entre estas dos últimas literaturas reconoce algunos antecedentes dignos de nota. Los hay de carácter oficialmente panamericanistas, como la serie de artículos "La literatura uruguaya: 1757-1917" que Ventura García Calderón y Hugo D. Barbagelata publican en la *Revista Americana* de Rio de Janeiro, de noviembre de 1918 a setiembre del 19. Es también del 19 la tesis académica del Prof. Brenno Arruda, presentada a la cátedra de Español del Colegio Dom Pedro II: *A Poesia Uruguaia*. Los hay de interés específicamente estético, como el artículo de José Veríssimo sobre Carlos Reyles (*Homens e cousas estrangeiras, la série*) o el de Themudo Lessa sobre Angel Falco (*América Latina* 2, setiembre 1919). Llega a haber contactos modernos y de masa como el número que la *Revista do Globo* dedica a las letras del Uruguay, con un artículo de Luz Vergara (17, Porto Alegre, 13 setiembre 1930). Entre los escritores modernistas el interés no es menor . Dijimos que el gusto de Manuel Bandeira parece un poco convencional (Oswald de Andrade dirá, en una entrevista a *Diretrizes* en 1940, que lo consideraba a Bandeira un gran poeta pero un crítico flojo y poco orientado, sólo superior a Tristão Athayde, lo que, en boca de Oswald, no era exactamente elogio, como se confirmará más tarde, en 1953, cuando dirá que "Bandeira é um chato. Fez seis poemas muito bons e vem cavalgando todo ese tempo").

Podemos entonces leer la militancia intelectual de Pereda Valdés como ensayo de crear un público. A los libros se suceden los artículos en periódicos vanguardistas. Basta, a título de ejemplo, con rehacer la trayectoria de un par de años de proselitismo de vanguardia. En enero de 1927, Pereda publica en *Martín Fierro* (nº 37) un artículo, "Film", suerte de greguerías críticas al estilo del Parnaso satírico de esa revista donde, entre otras torquemadas trata a Zorrilla de San Martín de Bécquer disfrazado de charrúa, conquistando la Banda Oriental (o sea que le redefine los meridianos). En abril y en el número 40, comenta las "Páginas Muertas de Eduardo Wilde"; en el número siguiente, el antologista de la moderna literatura uruguaya, consciente de la doble limitación de esa obra (por antológica y por moderna) trata de sacar del anonimato (tal vez previendo el que le esperaba) al autor de la *Anthologie de la Nouvelle Poésie Française*, declarando que sólo podía tratarse de Breton: las líneas sobre Jarry son idénticas a las de *Les Pas perdus*. En el número 42, de julio, presenta unas "Anotaciones marginales a un libro mal premiado" de José Gabriel y en el número de agosto reseña "La exposición de pintura uruguaya" de Amigos del Arte.

La persecución de un heterogéneo público criollo-puro lo lleva, tres meses más tarde, a las páginas de la revista *Verde* de Cataguazes, donde saluda "A Germana Bittencourt" (cantante lírica brasileña casada con el poeta martinfierrista Pedro Juan Vignale) y a través de ella a "Bandeira y los amigos que estrecharán mi mano", el mismo Bandeira que divulga su obra en la *Revista do Brasil*.[34] En el quinto número de *Verde*, abriendo 1928, pequeñas noticias de la redacción dan cuenta de que Pereda Valdés pronunció un par de conferencias en la Universidad y en el Curso Vigil sobre poesía brasileña o que proyecta para mediados de año una exposición de Xul Solar, Norah Borges y Maria Clemencia en Montevideo. Finalmente, en el primer número de la segunda fase, *Verde*, en mayo de 1929, Pereda Valdés hace un "Elogio a Voronoff". Los modernistas mineiros ven a Pereda Valdés como un vanguardista contenido y sutil. Henrique de Resende, director de *Verde*, anota que:

> Ildefonso, muito mais normal e equilibrado, em comparação com os modernistas brasileiros, não deixa por isso de ser encantador na sua modernidade. Há nos

Sin embargo, Mário de Andrade demuestra haber conocido mejor a los uruguayos. Libros de Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Ortiz Saralegui, Sarah Bollo, Humberto Zarrilli, los Guillot Muñoz y un total de más de treinta autores, así como las revistas de vanguardia (*La Cruz del Sur, Izquierda, Vanguardia, Cartel, Renovación, Delfos*, etc.) son prueba fehaciente de un ojo crítico más aguzado. Remito al interesado en los pormenores de esa interrelación a mi libro *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os Hispano-americanos*. Pref. Alfredo Bosi (São Paulo, Hucitec; Brasília, INL, 1986).

[34] Manuel Bandeira, "Pereda Valdés e poesia platense" (1 agosto 1931), incluido por Carlos Drummond de Andrade en *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966), 331-333.

> *Cinq Poémes Négres*, tal como num outro livro seu —*La guitarra de los negros*— toda a relembrança dos tempos bárbaros da escravatura. É um livro evocativo das senzalas, com os seus brocotós e os seus gingos de sensualidade africana. A brutalidade do comércio e consequente pega dos negros. O sofrimento inaudito das travessias. O trabalho forçado nas lavouras. O chicote trançado dos verdugos. A pena é que Ildefonso tenha parado aí. O tema bem que merece maior assuntação. Mas, na verdade, tudo o que o poeta assuntou ficou bem assuntado. Com felicidade de pensamento e técnica.[35]

Ese mismo equilibrio es objeto de elogio en la reseña que uno de los grandes poetas de Minas, Emílio Moura, le dedica en el último número de *A Revista*.[36] Ese profesional de la interrogación, como lo definió Drummond de Andrade, discrepa sin embargo de Pereda Valdés en su teoría de lo moderno, centrada menos en las imágenes y más en la búsqueda atónita:

> É curioso notar o que diz esse poeta, falando do "modernismo". "Así el modernismo se diferencia del romantismo más que nada en las imágenes". Antes já havia dito: 'mejor dicho, es lo único (a natureza das imagens) que caracteriza y diferencia a los movimientos literarios'. Até certo ponto, de acordo. Mas pensar dessa maneira é ver o problema no que ele possui de exterior. As imagens são um recurso da inteligência, e nunca a expresão exata do que nós possuímos de interior e de diferenciado, a própria essência da nossa personalidade. Querer julgar, por exemplo, um poeta como Cocteau pelo capricho das suas imagens ou pela cintilação de seu verbo, é ficar muito longe da complexidade diabólica desse espírito perturbador. É verdade que se poderia fazer um estudo dos movimentos literários, valendo-se muito desse ponto de vista. Podia ser até curioso. Mas isso seria apenas focalizar uma manifestação diferenciadora. Por outro lado surgiria logo uma outra dificuldade. As imagens vivem do capricho do nosso momento criador e emotivo e trazem um pouco da leviandade desse capricho. Que diferença, por exemplo, entre a natureza das imagens na obra de um Giraudoux e na de um Max Jacob! O que faz com que eles sejam modernos é menos a natureza das imagens do que o próprio espírito da obra de cada um deles, é menos a expressão verbal do que a expressão interior. Não podemos, portanto, girar todo o problema do modernismo somente sobre uma de suas faces.

---

[35] Henrique de Resende, "Cinq poèmes nègres - Ildefonso Pereda Valdés - *Cruz del Sur* - 927 - Buenos Aires". *Verde* 4 (Cataguazes, diciembre 1927), 25. Los *verdes* de Cataguazes no lo descubren; son descubiertos: "Ildefonso Pereda Valdés veio até *Verde* numa quadrilha. Mas é preciso não confundir: numa quadrilha dança, essa montoeira de gente que foi o gozo ingênuo dos nossos avòs". "Explicação: o Fusco escreveu pro Ildefonso (cônsul). O cônsul escreveu pro Ildefonso (Pereda). E nesse vai-vem o Pereda mandou os troços pro cônsul, e num passo direto, o cônsul mandou pra *Verde* os referidos".

[36] Emílio Moura, "*El arquero* e *La casa iluminada*. Ildefonso Pereda Valdés. Montevideo". *A Revista* 3 (Belo Horizonte, enero 1926), 50-52.

Es por otra parte, lo que también notará Borges, unos meses más tarde, cuando en las páginas de *Martín Fierro*, analice *La guitarra de los negros*:

> su seriedad joven, sus enviones de entusiasmo, su calmosa incredulidad criolla, su propósito de emparejar lo tradicional con la novedad. Su técnica es muy mil novecientos veintipico y hasta me parece escuchar colazos del creacionismo en alguna estrofa; sus temas son tradicionales. Esa guitarra de los negros que invoca, esa guitarra que dice la elegía de los candombes del ochenta y plañe la ausencia de los tambores, las mascallas y las marimbas, ¿no es una cosa patética y tradicional, de raíces viejas en el tiempo?[37]

No obstante, para Borges, es, quizás, justamente por la deuda creacionista, que Pereda Valdés alcanza su mayor valor moderno. Su poesía —nos dice— es autobiográfica y siendo así es, concomitantemente, moderna y compleja, porque su nervio, la imagen, es paradojalmente, por etimología, simulacro y por ideología, precisión. La imagen es expresión del yo, esa nadería que, sin embargo, es la literatura porque "toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él".[38]

No siempre las lecturas vanguardistas —martinfierrismo platino y modernismo brasileño— pueden situarse lado a lado. Tomemos un ejemplo de lecturas discordantes: *Montevideo y su cerro* de Montiel Ballesteros. En noviembre de 1928, Borges y Antonio de Alcântara Machado se ocupan del libro de Montiel.

Alcântara Machado, director de la *Revista de Antropofagia* de São Paulo, y defensor de la sinceridad afirmativa en el arte,[39] rescata en ese autor inquieto y apresurado el nervio de esos:

> contos sincopados com um pouco de sátira e um pouco de invenção. Pensando bem: mais de invenção do que qualquer outra coisa [...] O conto *20 Blasco Ibáñez* é bem característico de sua maneira: nem é propriamente conto nem deixa de o ser.

---

[37] Jorge Luis Borges, "Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés". *Martín Fierro* 30-31 (8 julio 1926).

[38] En "La simulación de la imagen", ensayo de *El idioma de los argentinos*, Borges ya nos dice que la imagen es "la forma de la espada", rastro, huella o incisión que, siendo presente, permite reconstruir el pasado: "*imago* vale por simulacro, por aparecido, por efigie, por forma, a veces por vaina (que es la apariencia de la hoja de acero que está en acecho en ella aunque también por eco —*vocalis imago*— y por la concepción de una cosa". Si en "La nadería de la personalidad" (de *Inquisiciones*) nos repite que el yo no existe, en "Profesión de fe literaria" (de *El tamaño de mi esperanza*) cifra la literatura en el yo, un yo desmaterializado.

[39] Véase su columna "Saxofone e cavaquinho" del *Jornal do Comércio* de São Paulo, en especial la de 20 noviembre 1926: "Uma qualidade moderna" en *Obras I: Prosa preparatoria & Cavaquinho e saxofone* (Río de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983), 200-4.

Tal vez refrenado por ver en *Montevideo y su cerro* algo muy próximo de lo que él mismo intenta en *Bras Bexiga e Barra Funda*, Alcântara Machado duda en reconocerle mérito artístico por descubrir la significación de cosas insignificantes, o captar la efímera precariedad que define el trabajo periodístico y la misma modernidad. ¿Es acaso un elogio decir que si Montiel Ballesteros no es periodista debía serlo porque tiene las cualidades del cronista —"escreve com extraordinária facilidade, põe logo o negócio em pratos limpos, parece ser um vivido"?[40] Estamos, sin duda, frente a un elogio de la literatura-gesto. En la vereda de enfrente, ese mismo mes, Borges también reseñaba *Montevideo y su cerro*, con restricciones previsibles dada su teoría de la traición anticonvencional. Transcribo, pues, el texto donde ya anuncia una idea central en su estética (y muy valeriana), la de la convencionalidad transitoria de los signos:

> Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención, pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes de ahora son el resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya una expresión, su felicidad o inadecuación primordiales no nos importan: se ha condensado en palabra, es decir, en símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil. Leer, verbigracia, *blanca como la nieve*, es ocupación descansada, porque la intención elogiosa —la primordial— se sobre (o sub) entiende, y no preciso ni figurarme la nieve, que en estas no glaciales repúblicas, tampoco ha sido vista por el escritor que para encarecimiento de la blancura, suele invisiblemente decirla. En cambio, el posible futuro lugar común *blanco como el hastío* no se ha adensado todavía en palabra: es una impertinencia que me distrae, una propuesta conexión de representaciones

[40] Antônio de Alcântara Machado, "Dois poetas e um prosador" en *Revista de Antropofagia* 7 (São Paulo, noviembre 1928), 4. Conste, además, que el mismo Alcântara Machado ya había reseñado *La trompeta de las voces alegres* de Nicolás Fusco Sansone en el tercer número antropofágico (julio 1928) y que de ese poeta uruguayo la misma revista había publicado (nº 2, junio 1928) su poema "La gracia del amor puro". Unos meses antes, la dinámica *Verde* de Cataguazes ya había presentado Fusco Sansone al público brasileño con "El nocturno de los cuerpos anhelantes" (nº 5, enero 1928, 8). En cuanto a la lectura que Alcântara Machado hace del libro de Montiel véase cuán lejos de Borges y cuán cerca de Alfredo Mario Ferreiro se sitúa. En el número 21 de *La Cruz del Sur* (diciembre del 28), el poeta uruguayo exalta lo que el escritor antropófago elogia y lo que Borges toma con reservas: "'20 Blasco Ibáñez', 'Aventura con siete mujeres y un general', 'El botín', 'Más allá del feminismo' y '18 y Andes' son relatos de una insuperable modernidad. Montiel deja libre paso al humorista que hay en su espíritu y se divierte tirando los piolines a esa serie de personajes que, grotescos y todo,nos van trayendo a la memoria el recuerdo de tipos conocidos. Y eso prueba la fuerza indiscutible que hay en las estilizaciones de Montiel" [...] "Montiel ha querido hacer un libro a la moderna, y le ha salido —porque tiene inteligencia para mucho más— un aspecto nuevo, —quizá más moderno que lo moderno que se estilaba— del relato movido como viaje de autobús por empredado de cuña". Sobre Montiel Ballesteros, Brito Broca publicó "Um interprete da paisagem e do homem do pampa" en *Pensamento da América* (Rio de Janeiro, 23 marzo 1947).

> disímiles que debo examinar y que con toda probabilidad no funciona. Por eso, es más incómoda la equivocación novel que la antigua.
> Ambos lenguajes —el de los ya invisibles lugares comunes de ayer y el de los demasiado visibles de mañana— conviven despreocupadamente en este libro de Montiel Ballesteros. Mejor dicho: el segundo ha sido supuesto al usual. Dos lenguajes valen dos almas. Me gusta más la antigua; creo que es la auténtica de Montiel. Sus conatos de alucinación —*18 & Andes, Aventura con siete mujeres y un general*— son de tropezada lectura. Inversamente, hay cuentos que son cuentos y que logran rescatar, anulándola, la insignificancia trabajosa de los demás. Pienso en *Panchito Cortabarría*, en *La obra*. Yo prometo, en señal de paz y perdón, acordarme de este último, cada vez que el nombre de Montiel Ballesteros sea mencionado. Es la relación de un fracaso, de un fracaso propio evidenciado a quienes estaban padeciéndolo sin saberlo, en otra persona y que se sienten confesados en él. Es de invención hermosa.[41]

En Montiel Ballesteros, en Alfredo Ferreiro, en Alcântara Machado está lo moderno a ultranza y, no raramente, la literatura-gesto. En Borges, en cambio, una cierta incomodidad ante esos dos lenguajes, que valen dos almas, nos muestra su concepto de hibridismo substantivo. No puede haber superposición sino injerto, escritura, literatura-texto. La oposición (vanguardista) entre originalidad y trivialización (que aparece aquí y ya lo hiciera en la reseña de Welker) empieza a borrarse para Borges y para la literatura. Entre un enunciado y otro, que mucho después lo reedita puntualmente, no hay distinción de valor, tan sólo una repetición regular que consolida una convención. ¿Ese yo que no es yo, ese algo que nada es, ese criollo impuro que no siendo tal postula pureza, puede ser original? ¿Puede ser literatura?

En este texto de Borges ya se insinúa una idea consecuente de modernidad. No la que abomina trivialidad sino la que amasa modernidad a partir de lo abyecto. A partir de esta lectura de Borges, se puede concluir un programa de escritura. Si la postulación de cualquier originalidad (textual, nacional) pierde toda pertinencia, es porque lo propio de la literatura es poder ser repetida, retomada, citada o evocada. Excepción hecha de Emílio Moura, los modernistas brasileños ven en los ultraístas de Montevideo el mismo *gesto* fundante de modernidad. Borges, al contrario, en ellos evoca textos que siendo ajenos le son propios. No sólo se relativiza así la idea de lo nacional sino la misma idea de la comparación, concebida como apareamiento de unidades distintas. Recordemos la discrepancia de Borges con Vicente Rossi en relación a un pretendido idioma común platense:

> Rossi nos informa que los argentinos estamos en posesión de un lenguaje propio, de un *idioma nacional rioplatense (argentino-uruguayo)*, y lo prueba señalando la disconformidad de nuestra costumbre con las definiciones de páginas enteras

[41] Jorge Luis Borges, "*Montevideo y su cerro* por Montiel Ballesteros". (Montevideo, 1928)" en *Síntesis* 18 (Buenos Aires, noviembre 1928), 351.

> del diccionario oficial. Lo descreo de su hipótesis valerosa, por dos razones. Primero, es curioso que lo tengamos tan callado a ese idioma distinto. Segundo, la disconformidad señalada puede no ser con el corriente idioma español, sino con los chapuceros de la Academia. Sabemos que desbarran infaliblemente, en lo americano, ¿por qué no en lo peninsular, muchas veces?[42]

No habiendo comunidad, la única vía de establecer un puente es por el deseo de *incomunicar*, de extrañar las prácticas convencionales, como recomienda en unas anotaciones sin duda sugeridas por el neo-criollo de Xul Solar.[43]

La cuestión de un meridiano, de una fuente o de un origen no se responde para Borges al modo esencialista de Pereda Valdés. Se responde en los textos. Mejor dicho: ya se había respondido cuando en una colaboración para *La Prensa* de 1926 postula la existencia de dos clases de traducciones: "una practica la literalidad; la otra, la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas". Y razonando para disminuir el aire de paradoja, agrega:

> a las mentalidades clásicas les interesa siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias [...] Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre [...] Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones.[44]

Leyendo a sus compañeros ultraístas de la otra banda, Borges no sólo va madurando su concepción hipertextual de lo literario. Llega también a descubrir la irrelevancia de postular lo uno y lo diverso porque eso equivaldría a aceptar la existencia de una conciencia metafísica que se originaría en lo uno y se desarrollaría en lo otro. Borges ha de preferir, en cambio, las multiplicidades aleatorias que se cruzan y entrecruzan, tejiendo una dicción común.

---

[42] Jorge Luis Borges, "Idioma nacional rioplatense por Vicente Rossi (Folletos lenguaraces, 6)" en *Síntesis* 18, noviembre 1928, 361.

[43] Borges, "El idioma infinito" en *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires: Proa, 1926).

[44] Y anticipando su teoría pierremenardesca del palimpsesto, remata: "En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro?" Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: "Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela". Traduzcamos con prolija literalidad; "En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra". Y con altisonante perífrasis: "Aquí en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar" y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera; tan ridícula y cachacienta! es casi literal". Ver "Las dos maneras de traducir" *(La Prensa* , Buenos Aires, 1 agosto 1926).

REVISIÓN DE REVISTAS

POR

ALEX DE ALAVA
Universidad de la República, Montevideo

non novus, sed nove.

Las incomodidades de las reseñas no tienen límites. En el mejor de los casos, el articulista incursiona en un hábito que intenta negar, su flechada predilección, sus olvidos a deshora, su método adivinatorio, con una parrafada de nombres, números, manifiestos, pasiones.

Así, a las revistas de los últimos cuarenta años les urgen casi los mismos designios que a sus anteriores. Periódicamente, y desafiando su heredado estigma, aparecen en Montevideo y en el interior del país, nuevas revistas que luchan contra lo ineluctable: perecer antes del tercer número editado.

La historia de estos cambios y permanencias es también la entonación diversa de una misma metáfora: llevar un hecho individual a la vida colectiva. Publicarlo. "Venderlo en subasta pública."[1]

Para ello deberíamos entender el signo de la revista que se desdobla en un mismo plano. Por un lado, como síntesis del hecho literario que se ofrece al mundo, por otro lado, como hecho literario en sí, que se da a sí mismo. Ahora bien, cada una de ellas, la revista literaria y la literatura, marca y enmascara a la otra, la legitima y la compensa. Son dos caras y una de ellas no es siempre el significado, y la otra, el significante. Más bien parecería que ambas se significan recíprocamente. Según el punto de vista metodológico de la pesquisa, cada una de ella es significante y significado.

Entonces cada lector leerá a su manera, situará, según sus gustos, lo que leyó en lo concreto o en lo abstracto, en lo pragmático o en el sueño. Soñará lo que vio y verá aquello que estaba soñando.

La revista, como obra literaria, apela a la misma retórica que la escritura publicitaria; tiene la misma función metafórica: hacer apasionante (sin pasión) aquello que carece de interés.

Esto sin tener demasiado en cuenta que el país de tres millones de hombres, posee una literatura hecha a la escala del centenar. Esta afirmación no intenta

---

[1] Citado por Robert Escarpit: el empleo más antiguo de la palabra *publicare*, que cita Littré, data del siglo XIII y, aplicado a bienes muebles, significa "vender en subasta pública".

despertar la polémica, sino conducir a la reflexión. Estimular nuevas investigaciones y descubrimientos, considerar y reconsiderar la industria editorial literaria, sus funciones y su lugar.

Comprenderá pues el lector que no tiene delante una guía de revistas de los últimos cuarenta años; tarea casi imposible dado que las mismas sobrepasan largamente el centenar, y no es propósito de quien esto escribe hacer un tratado minucioso y democrático de lo editado entre 1950 y 1990.

Sí, nos falta, para terminar esta introducción, presentar excusas. Es por demás obvio que quedarán por el camino nombres, títulos, preguntas importantes. A cambio intentaremos mostrar la eficacia, la naturaleza y la extensión de influencia de algunas revistas, lo aperiódico de otras, la persistencia unipersonal en lo editorial, el aporte a la cultura nacional, sus propuestas y nuestra tarea crítica. No se trata de practicarla a nivel de las respuestas (como lo aconsejan las buenas costumbres y la generación del 45) sino de ejercitarla también a través de las preguntas. Y esta crítica no es tarea de nadie en especial, sino el derecho de todo lector avisado.

NOMBRES

I. Resulta inimaginable cualquier estudio de nuestras revistas sin mencionar los nombres de *Asir* y *Número*. No son arquetipo ni panacea de nada, pero sí marcan con precisión los dos grupos de los que se compuso la que se llama "generación del cuarenta y cinco", en el supuesto de que esa generación haya existido.

Asir marca una dirección que estuvo fundamentalmente centrada en la preocupación de la realidad uruguaya, sobre todo la realidad literaria. *Número* tiene un aspecto más universal, señalado por la influencia de la literatura inglesa, francesa y norteamericana. Sin embargo, como ocurre frecuentemente, tanto una como otra revista tuvieron en el transcurso de su vida editorial sus interinfluencias.

Hay en *Asir* dos períodos bien señalados. El iniciado en Mercedes bajo la dirección de Washington Lockhart —"con una tendencia provinciana a decir de sus detractores"[2]— hasta el número siete; para luego tomar una fisonomía muy marcada por la presencia de Domingo Bordoli y colaboradores de la talla de Líber Falco, Guido Castillo, Dionisio Trillo Pais, Arturo Sergio Visca. La nueva revista se juega por una revista uruguaya que tenga la vista fijada en nuestra realidad. "Con rostro uruguayo, no parisino."[3] Es por esa época que aparecen nuevas sesiones, como "Literatura ejemplar", donde se estudiaban problemas literarios con "ejemplos" comentados. En más de una oportunidsd se acusó a *Asir* por tener una predilección casi exclusiva por la narrativa campera, cosa que

[2] Entrevista mantenida con Arturo Sergio Visca.
[3] Entrevista mantenida con Arturo Sergio Visca.

no es exacta. La literatura es campera o ciudadana, fantástica o realista, pero lo primero que importa es si es literatura. Es verdad que *Asir* recoge muchos autores camperos, pero a más de treinta años de editada es dable observar que la literatura campera estaba en auge, y el crítico analizaba la tendencia que se daba en su momento. "*Asir* fue una revista que tuvo significación por dos cosas. Primero porque se orientó de acuerdo con criterios bien definidos, no fue una mera reunión azarosa de unas cuantas personas, sino que estuvo regida por un grupo bastante homogéneo en sus concepciones generales de la literatura, aunque cada uno tenía sus gustos a veces coincidentes a veces discrepantes ... y segundo porque sirvió para fijar una postura con respecto a la literatura nacional, que le abrió camino a varios escritores y poetas, y que saca una cantidad de números donde hay material de real interés".[4]

Como editorial, *Asir* publicó dos libros de cuentos de Julio C. Da Rosa, dos novelas y tres libros de poesía, entre ellos *El Poeta* de W. Benavídez, y *Tiempo y Tiempo* de Líber Falco.

Número, a pesar de su ya señalada tendencia universal, dedica un número íntegro a nuestra generación del novecientos (*Asir* respondió con uno dedicado a José Martí en el centenario de su nacimiento), con lo cual queda demostrado que sus intereses trascendían la imagen que cada uno se había hecho del otro. Como editorial, *Número* publicó *Aspectos de la literatura gauchesca* de Jorge Luis Borges; *Quién de nosotros* y *Solo mientras tanto* de Mario Benedetti; *El rapto y otros cuentos* de Francisco Espínola, y libros de poesía donde figuran Juan Cunha, Humberto Megget e Idea Vilariño.

Para terminar con la reseña de estas dos prestigiosas revistas, decir unas palabras de la falsa confrontación en que se las puso. Cuando se habla de la generación del 45 se tiene puesta la vista en *Marcha* y en la gente que salió de ella: Rodríguez Monegal, Martínez Moreno, Rama e Idea Vilariño en poesía; menos considerando a gente de la estatura de Domingo Bordoli, Guido Castillo, Arturo Sergio Visca. Todos estos nombres pertenecen a una misma generación pero a grupos distintos que crean las conocidas luchas intrageneracionales. Si estudiáramos la historia de la cultura uruguaya en general, no podríamos evitar la mención de *Marcha* en todas sus épocas y descubriríamos que en diferentes períodos todos estos nombres fueron colaboradores del acreditado semanario.

Hacia el final de su vida editorial y por iniciativa del escritor Arturo Sergio Visca, ambas revistas se unen para formar "Ediciones de Asir". Aparecerán títulos como *El país de la cola de paja* de Mario Benedetti; *Las raíces de Horacio Quiroga* de Emir Rodríguez Monegal; *Tierra sin mapa* de Ángel Rama; *El patriciado uruguayo* de Carlos Real de Azúa; *El mundo no es absurdo* de Washington Lockhart; *El infierno tan temido* de Juan Carlos Onetti y *Sendero Solo* de Domingo Luis Bordoli.

[4] Entrevista mantenida con Arturo Sergio Visca.

II. Existieron dos importantes publicaciones, que a la jerarquía de sus trabajos, aportaron la edición bilingüe español-francés.

La Licorne fue una revista fundada en el año 1947 por la inolvidable Susana Soca. Sus primeros números se editaron en París, y a partir del número siete, en 1953, se editó en Montevideo, en español y francés con el nombre de *Entregas de La Licorne*. Esta revista publicó por primera vez en español un trabajo de Boris Pasternak, antes de que apareciera en ruso. Incluso se cuenta (y esto puede formar parte del mito) que tuvo la posibilidad de publicar *Dr. Zhivago* en el Uruguay antes de que fuera publicado en ningún otro idioma.

Por su ascendencia francesa, *Entregas de La Licorne* es una revista metida en el Uruguay pero proveniente de otro lado. Susana Soca fue una persona que se formó en el extranjero, y de su muchísima experiencia guardó destrezas, inesperados sesgos, amigos repentinos, que marcaron lo singular de la revista.

Borges, Bioy Casares, Bordoli, Alberti, Roberto Ibáñez, Jorge Guillén, Juana de Ibarbourou, Felisberto Hernández, Alberto Moravia, Pablo Neruda, Karl Jaspers, Silvina Ocampo, Zum Felde, Vaz Ferreira, Real de Azúa, Jules Supervielle, Clara Silva, Alfonso Reyes, fueron algunos de sus colaboradores.

El último número (nº 16) fue publicado luego de la muerte de su fundadora, y dirigido por Guido Castillo. En la reseña del libro *El costado del fuego* de Ricardo Paseyro, el propio Castillo dice textualmente que se está ante "uno de los mejores libros de poesía escritos en lengua española de estos últimos años".

La revista le dio mucha importancia a lo español y para ello contó con la colaboración permanente del gran José Bergamín.

La otra revista "anfibia"[5] es *Maldoror*. Su primer número apareció en el año 1967 y hasta su número 9 fue bilingüe. Más allá de la similitud con *La Licorne* en la bilingualidad, *Maldoror* expresa una de las caras de la realidad uruguaya: la influencia muy fuerte de la cultura francesa en nuestro país. Hay una marcada preocupación (sobre todo en sus últimos números) por realizar una actualización teórica. A partir del restablecimiento de la democracia, dirigido a un público de estudiosos de literatura que, durante los doce años de gobierno militar permaneció aislado y alejado de las principales corrientes de la teoría literaria, el nº 19 de *Maldoror* aparece dedicado enteramente a las teorías de la recepción literaria y de la experiencia estética, el nº 20 a "El texto según Gérard Genette" y el nº 21 a "Jacques Derrida: Primeras (pre)ferencias". Bajo el sello "Ediciones Maldoror" publicó dos libros de poemas: *Ápices* de José García Rey y *Situación anómala* de Jorge Medina Vidal, y dos partituras *Meditación en fa* de Juan José Iturriberry y *Ecos* de Héctor Tosar. Con el sello "x y z", en 1987, editó *Diseminario: la desconstrucción, otro descubrimiento de América*, publicación coordinada, de la misma manera que los números de teoría, por Lisa Block de Behar.

[5] Término empleado por Arturo Sergio Visca.

III. En el año 1929 se publica por primera vez en Montevideo el número 61 de la revista *Alfar*.[6] Este párrafo está dedicado a la memoria de su director Julio C. Casal. Por su esfuerzo personal la revista siguió saliendo hasta su número 91 (marzo de 1955). Por sus páginas pasaron varias generaciones de notorios hombres de letras cuya nominación se hace imposible.

IV. En el otoño de 1963 aparece el primer número de la revista *Puente*, "revista de letras radicada en Uruguay y abierta a las letras de Israel". En sus más de 190 páginas encontramos poemas de Circe Maia, Idea Vilariño, Ricardo Paseyro, fragmentos de *Don Juan el Zorro* de F. Espínola (que ya habían aparecido en *Asir*), ensayos de M. Benedetti y E. Rodríguez Monegal, tres escritos de Martín Buber, y un notable trabajo de Erza Heymann sobre "El significado antropológico del lenguaje". La diagramación y presentación de la revista era muy original, y la impresión una suerte de palimpsesto en diversos tipos de papel impresos sobre láminas pre-impresas.

En junio de 1982, aparece el primer número de *UNO en la cultura*. Con más de veinte páginas destinadas a difundir la poesía de Juan Gelman, la revista intentó mostrar un perfil. Hay un reportaje a Belchior (músico brasileño, alumno de Haroldo de Campos), trabajos sobre teatro, títeres, una encuesta a músicos uruguayos y una notoria juventud en todos los integrantes de su consejo editor. Tiraron quinientos ejemplares, y los vendieron uno por uno. En la confección gráfica de la revista lo más notorio fue el destierro de "helvéticas y bodonis" por tipos menos vistos.

Puente y *UNO en la cultura* nunca editaron su número dos. No es nuestra intención al mencionarlas hacer un culto de lo efímero (de eso se encarga nuestra época) sino de recordar sin nombrarlas, las casi 30 publicaciones que corrieron la misma suerte. De todas formas, cada una de ellas fue única a su manera, la manera mejor y más hermosa de ser única.

V. El año 1950 no sólo marca el límite inicial de nuestro trabajo, también es el año en que deja de publicarse la revista con mayor cantidad de números editados en nuestro país (172). Su nombre: *HIPERION*.

NÚMEROS

Nuestra época quiere que todo sea público, que nada quede sin medirse. El animal totémico pretende que nada sea secreto, que todo se cuente. Se cuenta lo que nadie vio y se cuenta la actualización de lo que nadie vio. Con más razón la cosa escrita, que en su recurrencia permite casi instantáneamente volver atrás. Hacer una, dos, tres, veinte lecturas si es preciso. Si pactamos con

[6] *Alfar* fue una publicación española, nacida en octubre de 1923, en La Coruña.

nuestra época, aparece la cifra, el porcentaje, la estadística, el valor de cambio del signo, y cuatro períodos para una mejor referencia.

I. Entre 1950 y 1960 se publicaron en nuestro país cuarenta y tres revistas, siendo las más significativas las ya mencionadas *Asir*, *Número*, *La Licorne* y *Alfar*. Catorce revistas no llegaron a editar su tercer número.

II. Entre 1960 y 1972 se publicaron 38 revistas. Aparece *Maldoror* que se publicará hasta 1985 discontinuamente y con una nueva interrupción reaparecerá sólo un número en 1987. Y también *Aquí Poesía*, *Los Huevos del Plata*, *Monte Sexto* y *Puente*. Siete revistas publicaron un sólo número.

III. Entre 1973 y 1984, a pesar de la dictadura, aparecen 34 revistas. *Cuadernos de Granaldea* y *Foro Literario* logran editar más de cinco números. *Uno*, *Nexo*, *Ficciones*, *Numen*, *Trilce*, *A*, *B* y una larga lista no llegan a su número tres. Además de *Maldoror* como revista de significación importante aunque difusión limitada, aparece *Cinemateca Revista* editada por la Cinemateca Uruguaya.

IV. El restablecimiento de la democracia, en 1985 marca el comienzo del último período que llega hasta nuestros días. Además de *Maldoror*, aparecen *Punto y Aparte*, *Relaciones*, *La Oreja Cortada*, *La del Taller*, *La Crítica*, *Poética*, *Grafías*, *Smog*. Otras como *Letras Femeninas en Uruguay*, *Abrelabios*, *Grafo*, que sólo llegan a su número uno. Además de una decena de revistas marginales de circulación restringida como *Basura*, *Detritus*, *Públicas Virtudes*. En total suman veinte y si bien las técnicas de impresión en algunos casos llaman la atención por su disparidad (*Detritus* es editada en fotocopiadora color, *Públicas Virtudes* imprime su pliego central a Ectógrafo), el ritmo de edición-desaparición se mantiene en relación a las décadas anteriores.

Una vez más, los números descubren datos que pasan desapercibidos en lo cotidiano. Tal es el caso de nombres que se repiten como colaboradores en diversas revistas.[7] Cada década tiene los suyos, pero de la misma forma en que hay revistas que abarcan tres décadas, hay nombres que más que colaboradores, son viajeros del tiempo.

Al no existir en nuestro país un Instituto de Verificación de Circulación es imposible saber con certeza los tirajes de cada revista. De todas maneras se sabe que publicaciones que hayan tirado mil ejemplares por número no superan, en

[7] Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Arturo S. Visca, Domingo Bordoli, M. Benedetti, Emilio Oribe, Juan Carlos Onetti, Martínez Carril, Martínez Moreno, Medina Vidal, Julio Da Rosa, son algunos de los nombres que se repiten como colaboradores en más de siete publicaciones diferentes. El viajero del tiempo a que hacíamos referencia es a Carlos Sabat Ercasty, colaborador en más de una docena de publicaciones.

estos últimos cuarenta años, la cifra de 12, siendo el promedio 650 ejemplares por número.

Queda, antes y después del número, lo que éste no pudo medir, el residuo, lo irreductible, lo que no se escribe.

MANIFIESTOS

> La poesía es tan necesaria como la leche, bébala usted y désela a sus hijos.
> Agamenón Castrillón

El hombre tiende a memorizar elementos trascendentes y no inmanentes, de ahí la aparición primero de la poesía y luego, en última instancia, de la prosa con su forma de discurso jurídico. Además, el hombre enmienda, transforma y metaforiza la realidad. Realidad donde está inserto lo poético, la poesía, el poema.

La poesía como lugar imaginario de todos los objetos posibles, tiene en algunas revistas casi la totalidad de su espacio. *Aquí Poesía*, publicación que aparece en octubre de 1962, editó a lo largo de ocho años más de cuarenta títulos. Entre ellos se encuentran libros como *La hora 0* de Ernesto Cardenal; *El niño ya lo sabe* de Roberto Ibáñez; *Historias de las violetas* de Marosa Di Giorgio; *Guitarra en sombra* de Clara Silva; *Palabra en Vilo* de Walter Ortiz y Ayala; *Por modo extraño* de Jorge Medina Vidal, y una serie de antologías entre las que se destacan una dedicada a la poesía checa y otra a Julio J. Casal.

Cuadernos Julio Herrera y Reissig nació a fines de 1948 como una revista donde se reunía antologías de distintos poetas. Hacia 1958 comenzó a funcionar como sello editorial, editando en menos de cuatro años más de sesenta títulos de poesía, algunos, como su número 32, seleccionados por el propio autor (*Ocho poemas*, de Vicente Aleixandre).

Si bien *Los Huevos del Plata*[8] fue una revista de aparición irregular y de formato variable, a veces hasta incómoda de leer, se la recuerda porque bajo la serie La Cáscara del Huevo nos hizo conocer "Aullido y otros poemas" de Allen Ginsberg, "Gelatina" de Mario Levrero y "Mojos y canciones de protesta" de Horacio Buscaglia.

Papel de Poesía fue una publicación en el departamento de Salto, que entre los años 1953 y 1957, privilegió la crítica y el ensayo poético. Hay números dedicados a Delmira Agustini, a Juana de Ibarbourou, a María Eugenia Vaz Ferreira y Juan Zorrilla de San Martín.

Torre de los Panoramas fue el Órgano oficial de la UPU, Unión de Poetas Uruguayos [*sic*]. Llegó a editar cinco números, todos ellos de homenaje. El

[8] Editó 15 números, número cero incluido, entre los años 1965-1969.

número cuatro, en homenaje a Pablo Neruda en su muerte, y el número cinco en homenaje a Julio Herrera y Reissig en el centenario de su nacimiento.

La Urpila es o fue el boletín informativo de la Casa del Poeta Latinoamericano [*sic*]. Bajo el nombre "Ediciones de la Urpila" se publicaron dos antologías de poetas uruguayos contemporáneos, y una decena de libros de poesía de autores desconocidos.

Poética es uno de los intentos recientes más serios de revista cultural, que le dedica un amplio espacio a la poesía. En sus páginas, y en los seis números publicados se pueden encontrar breves ensayos sobre "La polilogía de la palabra en César Vallejo"; o "La modernidad en Vicente Huidobro", textos originales, inéditos, olvidados y marginales y además una excelente muestra de poesía brasileña actual en su número 2-3; y una interesante entrevista a Eduardo Milán hecha por el también poeta Roberto Apprato, en su último número publicado.

Finalmente, hay que destacar el trabajo regular y sin pausas del grupo "Ediciones de UNO". Luego de publicar un único número de la revista *UNO en la cultura*, los jóvenes poetas Agamenón Castrillón, Gustavo Wojciechowski y Héctor Bardanca emprenden la actividad editorial y desde agosto de 1982 hasta diciembre de 1990 publican más de cuarenta títulos de poesía, sin descuidar el mercado de suscripciones (medio por el cual se financia la editorial) intercalando libros de cuentos, canciones, títeres, dibujos y hasta una *Agenda Ilustrada de los Derechos Humanos*.

En la colección de poesía, se publican tres libros de A. Castrillón (*Perzonas, Perzorales* y *13 instrucciones y una traición sobre el indio en la Banda Oriental*); dos libros de Gustavo Wojciechowski *(en)AJENA/ACCIÓN*, y *Segundas Impresi(ci)ones*; *Seis mariposas tropicales* de Hugo Achugar; *Fantasmas en la máquina* de Atilio Pérez Da Cunha; *Canciones para alegrar una niña* de Mauricio Rosencof; *Puesto encima el corazón en llamas* de Luis Bravo y *Orificio de salida* de Héctor Bardanca. Además, publican *Introducción a César*, libro con 20 poemas de Fernández Moreno y dos libros del notable poeta salvadoreño Roque Dalton, *Taberna* y *Un libro levemente odioso*.

En mayo de 1985 la editorial hizo un nuevo intento de revista que se llamó *El Manojo*. Su primer número estuvo dedicado a Roque Dalton y a César Fernández Moreno. En la sección reportajes, se entrevista a Mauricio Rosencof y en las páginas de poesía propiamente dicha se encuentran unos inéditos de Humberto Megget y una antología de la nueva poesía sueca. En diciembre del mismo año sale el segundo y último número dedicado a Marcel Duchamp y a Ezra Pound: "poeta, teórico, fascista, promotor".

Cualquiera que sean las ventajas de la venta a domicilio no se puede pensar seriamente en ella como un medio seguro de difusión. "Ediciones de UNO", al renunciar al mercado tradicional del libro y optar por una distribución semialternativa, limita su competitividad con las demás editoriales y se obliga a distraer su voluntad de trabajo buscando nuevos mercados. A pesar de lo

señalado, el consejo editor insiste con la receta de sus primeros años, intentando una salvación que a esta altura de los acontecimientos parece imposible.

PASIONES

Para tratar de definir una serie de fenómenos sociales y también emocionales, un segmento de nuestra juventud (la que lee *Punto y Aparte*, *Relaciones*, *La Oreja Cortada*) utiliza el término post-moderno. Si se las interroga se verá que el término, para ellos, tanto sirve para propiciar desequilibrios ideológicos como para dinamizarlos, tanto para identificar una corriente arquitectónica norteamericana como para justificar estados de ánimo zigzagueantes.

Algunos estudiosos de la pretendida post-modernidad uruguaya proponen cambiar el término por el de post-post-modernidad para identificar ese mismo fenómeno, más la conciencia de tal.

Esta doble existencia de los conceptos así concebida (mental y social), invita a la reflexión, a llegar hasta el final de esta oposición que mal disimula un ambiguo movimiento dialéctico.

Tal puede ser el caso de los lectores de estas tres publicaciones que leen para reforzar sus convicciones y en donde lo escrito se manifiesta como significante cargado de prescripciones, sumergiendo al individuo y a los grupos en un contexto que proyecta un cierto orden social y mental.

Un orden social y mental donde lo único definido es la indefinición y donde la premisa básica pone de relieve tanto una crítica a todas las ideologías como un análisis de los referentes.

Un estudio de estos terremotos universales, mostraría cómo, después de cada sacudón, aparece una nueva certeza, aún más firme.

La propuesta de estas revistas es tan amplia que logra crear actitudes de adhesión, debido a que no cometen el error de "pedir" que la gente le crea. Lo único que hacen en más de una oportunidad es hacer recordar con la rapidez de un clip de video, ciertas imágenes, expresiones, citas al pie y que otras (sus posibles refutantes) se tornen relativamente inalcanzables. Por otra parte su discurso no hace que la gente crea en las instituciones y en sus valores, o que deje de creer; lo que sí logra con cierta eficacia es hacer difícil de articular o imaginar las posibles alternativas a los problemas reales. Todo esto sin mencionar hasta ahora la inclinación a una cultura alternativa de revista, donde el lector conoce unos versos, no todo el poema; capítulos de una novela, no toda la novela; lo que dicen o escriben de Octavio Paz, no a Octavio Paz; y lo que es peor aún, la metonímica creencia de algunos lectores en suponer que con la parte leída de un autor se lo comprende en su totalidad.

I. La revista literaria como objeto cultural puede tener pluralidad de verdades contradictorias. Si consideramos válida esta aseveración podemos entender sin demasiados preámbulos la retórica de *Punto y Aparte*. Ya en su

primer número (julio 1987), el mismísimo presidente de la República se preguntaba en un artículo "¿Dónde está la seguridad de los Derechos Humanos?" A lo largo de 37 números (octubre/1990) pasaron el hoy presidente Lacalle —en ese entonces, Senador— haciendo un aburrido análisis del sistema educativo nacional (no. 4, octubre/87) hasta el Sr. George Bush (en ese entonces vice-presidente de Estados Unidos) justificando "la paz mediante la fortaleza" (no. 15 agosto/88). Eso en lo que atañe a la visión política nacional e internacional; porque en su casi centenar de páginas se encontraron los nombres de Anthony Burgess, Umberto Eco, Jean Baudrillard, Octavio Paz, Alain Touraine, Edgar Morin, Italo Calvino, Salman Rushdie, García Márquez, Juan Carlos Onetti, y hasta un cuento inédito (¡cuándo no!) de Ernest Hemingway. Entre sus colaboradores nacionales figuraron Gustavo Escanlar, Héctor Bardanca, Elvio Gandolfo, Rafael Courtoisie, Luciano Alvarez, José Luis Castagnola, Alvaro Díez de Medina.

En el número 20 se le dedicó amplio espacio a "el arte de narrar". Figuran con toda justicia Héctor Galmés, Anderson Banchero y Mario Levrero.

La publicación contó también con una lujosa presentación, una diagramación impecable y, justo es decirlo, con un nunca declarado apoyo semi-oficial. Además logró captar un importante número de anunciantes económicamente muy fuertes, que le permitió incluso promocionarse en televisión con un original corto publicitario.

Semi-oficial, post-moderna, complaciente, plural, competitiva, contestataria, polémica; lo cierto es que el número 37 marcó el final de una publicación que se ganó un lugar entre las mejores revistas culturales uruguayas.

II. El mundo se divide en actos de habla y actos de dicción. Estos últimos son aquéllos que construimos, con la intencionalidad de trascender nuestro entorno. Por un problema de madurez, hay actos de dicción que se especializan, lo que en cierta manera es una forma de incapacidad. Esto tal vez sea lo que le sucede a *Relaciones*. Su primer número salió a la venta en junio de 1984 y en febrero de 1991 llevaba publicado su número 81. Sus temas son: la comunicación y la significación, los derechos lingüísticos del niño, los límites del lenguaje, semiótica literaria, la metáfora, semiótica de la ropa interior, lugares de la locura, psicoanálisis, violencia, fenomenología del elitismo, los intelectuales, el exilio y el poder, subdesarrollo, drogadicción, el lugar del sujeto en las ciencias sociales.

III. La decepción y la frustración de los jóvenes uruguayos es inmensa. Y esto no cambiará mientras a su apetito por todo, se lo intente calmar con signos. Como resultado, los jóvenes agrupan. Protestan. Contestan, no sin antes intentar sacar provecho de la situación. Es más significativo el rechazo presentado por grupos que adhieren (de alguna forma hay que decirlo) a publicaciones como *La Oreja Cortada*. Publicación que desde su primer número

intentó escandalizar la reciente establecida democracia (1987) posando desnudos y de cuerpo entero todos los integrantes de su Consejo Editor. Sabido es que la camaradería erótica va contra los principios estéticos, y que en el Uruguay existe una lista de prioridades para escandalizarse en donde no figura esta foto. De todos modos si la intención era salirse del código para intentar provocar afasia o sorpresa, ahora ya saben que también movió a dudosas risas.

Y si bien la primera sensación que se tenía de ella era la de una lectura libertina, existía en casi todas sus páginas una propuesta literaria seria, con espacio para todos sus géneros.

Para leer el segundo número, hubo que esperar tres años. El consejo editor cambió su nombre por el de "Cómplices" y el de sus colaboradores por el de "Aliados". El formato fue otro, la diagramación distinta, los tipos diferentes, pero el metadiscurso ideológico que domina a la revista fue el mismo del primer número. Este metadiscurso produce la ilusión de no envejecer, intenta reducir lo temporal en lo simultáneo, y aprovecha para negar la historia, el pasado, y dudar del futuro. Es el mismo metadiscurso que obliga a los integrantes de la revista a no perder la originalidad, en ningún detalle. Y si el primer número parecía bueno, éste lo es. En su interior nos encontramos con textos de John Lennon y Eduardo Mateo. Hay una ingeniosa solución a "La Salve Multiforme" de Francisco Acuña de Figueroa y una entrevista sin desperdicio al viejísimo Dr. Rodolfo Tálice hablando de hongos alucinógenos, además de espacio para poesía, recetas de cocina, algunas posturas malvadas, otras que lindan con la chabacanería y otras con el delirio. En este segundo número espacial (así se llama) se nota la marcada presencia de Héctor Bardanca como editor, diagramador, autor y hasta distribuidor de los 1.000 ejemplares editados-agotados.

IV. Así como se identifica a *Punto y Aparte* y *Relaciones* como publicaciones formales con una red de distribución en todo el país; así como se identifica a *La Oreja Cortada* como una publicación independiente, con una distribución alternativa; así también hay lugar para una tercera categoría de revistas: las marginales. Forman parte de ese segmento de realidad que no se promociona, pero que existe. Algunas de ellas no llegan a editar más de 100 ejemplares. Tal es el caso de *Detritus*, aparecido en enero de este año. En su editorial afirma en un tono que a cada frase se torna más hiriente y depresivo:

> ... todo lo que nos sucede es adorable ... disfrutemos porque estamos asistiendo a uno de los momentos más estelares de la humanidad ... acostumbrémonos a quitarle trascendencia a la emoción. Acostumbrémonos al insulto ... aceptemos ser la última forma del amor: la agresión ....[9]

[9] Plebiscito de abril de 1989 donde se intentó derogar la Ley de Caducidad, que exime de toda culpa a aquellos integrantes de nuestras Fuerzas Armadas acusados de violar los derechos humanos.

Hay diez páginas con poemas de César Vallejo, Pablo Neruda, Juan José Tablada, Oliverio Girondo y el soneto "Oblación Abracadabra" de Julio Herrera y Reissig. Hacia el final de la revista hay un artículo firmado por Aurelio del Hebrón III[10] titulado: "El amor es siempre una disponibilidad" que sirve de prólogo a la brillante traducción de "El entierro de los muertos", primera parte de *The Waste Land* de Thomas Stearns Eliot.

CONCLUSIONES

Todo hecho literario para su estudio supone una tríada compuesta por escritores, libros y lectores. La revista literaria como obra en sí misma o como promoción de otras obras, forma parte de una compleja trama editorial (en la mayoría de sus casos) que dificulta su estudio. Se acostumbra decir de ella que surge como deseo incontrolado de un grupo de jóvenes escritores que no accede todavía al libro. Por esta razón, la publicación no será conocida más allá del medio local, no conquistará un público numeroso y sólo será leída por lectores iniciados o del ambiente literario.

Lo que generalmente se nos olvida decir es que, gracias a ella, la literatura se ha liberado de su aire sacramental, accediendo el lector al conocimiento de la obra y al reconocimiento de sí mismo en la reflexión, del otro en el concepto, y del ser en general, en la certeza de que el hombre no se agota en una verdad única.

Finalmente recordar que la revista literaria, en tanto texto, no se consume en lo que enuncia, sino en lo que desencadena en la realidad.

BIBLIOGRAFIA

Barite, M. y Ceretta M., *Guía de revistas culturales uruguayas 1895-1985* (Montevideo: Ediciones "El Galeón", 1989).
Baudrilliard, J., *La economía política del signo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1984).
Block de Behar, L., *Una retórica del silencio* (México: Siglo XXI, 1984).
Escarpit, Roberto L., *Sociología de la literatura* (Buenos Aires: Los libros del Mirasol, 1962).
Rama, Ángel, *La generación crítica* (Montevideo: Arca, 1972).
Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya de medio siglo* (Montevideo: Alfa, 1966).
Sambarino, Mario, *La cultura nacional como problema* (Montevideo, Nuestra Tierra, 1969).
Schudson, Michael, *Advertising, the Uneasy Persuassion* (California: Basic Books, 1985).

[10] Aurelio del Hebrón era el seudónimo utilizado por Alberto Zum Felde, a principios de siglo.

Revistas consultadas:

A - Número único (1979)
Abrelabios - Número único (1984)
Alfar - Nos. 45; 76; 90 (1923-1955)
Antifaz - Número único (1990)
Aquí Poesía - 12; 38; 39; 40 (1962-1970)
Asir - Colección completa (1948-1959)
B - Número único (1980)
Cinemateca Revista - Colección completa (1977-H)
Cuadernos de Granaldea - Nos. 1; 2; 3 (1980-1984)
Detritus - Número único (1991)
Grafo - Número único (1985)
La Crítica - Nos. 1; 2; 3 (1985)
La del Taller - 1; 2 (1984-1985)
La Licorne - 9; 16 (1947-1961)
La Oreja Cortada - 1; 2 (1987-H)
La Urpila - 1; 43 (1980-1985)
Los Huevos del Plata - 1; 4; 5 (1965-1969)
Maldoror - 12; 16; 17; 18; 19; 20; 21 (1967-1985)
MonteSexto - Número único (1969)
Nexo - Nos. 1 y 2 (1975-1976)
Número - 3 y 4 (1949-1964)
Poética - 1; 2; 3; 4; 5 y 6 (1985-1986)
Públicas Virtudes - Número único (1990)
Puente - Número único (1963)
Punto y Aparte - Colección completa (1987-1990)
Relaciones - Colección completa (1984-H)
Uno en la cultura - Número único (1982)

Agradecimientos: este trabajo no se hubiera logrado sin la paciente e invalorable colaboración del Sr. Arturo Sergio Visca.

II. AUTORES Y OBRAS

CARLOS REAL DE AZÚA: LA ÁVIDA CURIOSIDAD POR EL MUNDO

POR

TULIO HALPERÍN DONGHI
Universidad de Berkeley, California

La trayectoria intelectual y vital de Carlos Real de Azúa lo muestra en una relación peculiarísima con su tiempo y su Uruguay: en éste era sin duda una figura excéntrica, y sin embargo su mundo de referencia no podía ser más uruguayo, ni estar más marcado por la crisis de un tiempo convulsionado, desde que se asomó a él en la década del treinta, cuando la marea ascendente de los fascismos ocupaba el primer plano, hasta su muerte misma, luego de haber asistido —como espectador apasionado y participante nunca libre de reticencias— a tantos otros flujos y reflujos de tantas otras mareas.

Esa trayectoria problemática es lo que más eficazmente trasunta a sus escritos de una vida no marcada por otra parte por transiciones bruscas. Esta no podría haber avanzado de modo más lineal: nacido en Montevideo, iba a abandonar su casa natal junto con sus padres, en 1942 por el apartamento que iba a ocupar hasta el fin, en compañía de una riquísima biblioteca y de una fidelísima doméstica. Abogado poco entusiasta, sólo muy tarde abandonaría del todo el foro por la enseñanza, que ya había comenzado a ejercer mucho antes y que iba a seguir ejerciendo hasta no mucho antes de su muerte. Sus viajes —salvo los de Buenos Aires, que no podía contar como el extranjero— fueron poco frecuentes hasta sus últimos años, pero (acaso por eso mismo) dejaron fuerte huella en una vida no marcada con igual intensidad por otros incidentes exteriores, desde el de España, que en 1941 inspiró una inflexión decisiva en la marcha de sus ideas.

Esas experiencias tan influyentes son en suma las de un observador, así fuese él apasionadamente participante: es ocioso buscar en la obra o en otros testimonios la huella de otras de las que hubiese sido menos vicariamente protagonista, en parte porque un recato invencible le hacía impensable el cultivo de cualquier literatura confesional, así adoptase ella el modo alusivo, en parte también porque —por lo que puede adivinarse— su vida no conoció crisis resolutivas (salvo la que se columbra poco antes de su muerte). No podía quizá conocerlas: en el plano más personal estuvo ella encerrada en una *impasse* por definición insoluble entre exigencias y aspiraciones vividas como intrínsecamente contradictorias, y ello desde su temprana conversión que, en una brevísima

cronología de su trayectoria ideológico-política, fechó en 1934, es decir a los dieciocho años.

Una versión atendible quiere que haya influido en ella la lectura de Julien Green, cuyo *Pamphlet contre les Catholiques de France* ofrecía en prosa neopascaliana una requisitoria cerrada contra quienes habían reducido una fe, a la vez esperanzadora y terrible, a las dimensiones de la más rutinaria cotidianidad. Frente a ellos el reciente converso yankee-francés evocaba la admirable intolerancia de la España del Siglo de Oro, para quien la fe había sido asunto de vida o muerte, y no el amable trasfondo sentimental para la misma que antecede al almuerzo en familia de los domingos. Para Carlos Real de Azúa se trataba, como para Green, de una conversión; entre la fe que había recibido en la infancia —de una madre a la que adoraba— y abandonado luego, y la que ahora se apoderaba de él como de una presa parecía no haber medida común. Y la que ahora proclamaba suya se revestía de la radical intransigencia que Green quería para la propia: su identificación aún más precisa con el catolicismo a la antigua española —que pronto iba a seguir— parecía confirmarlo aún más.

La confianza en la conciliación e integración que subtendía aún su apasionada exaltación de la intolerancia se apoyaba además en otro rasgo que figuraba entre los más hondos de su personalidad intelectual: una incansable curiosidad por la variada, ambigua, inagotable riqueza del mundo en torno. Mientras su mundo interior se le daba bajo el signo de la contradicción, entre alternativas insuperables, el que le ofrecía su experiencia exterior se ubicaba bajo el de esa pululante multiplicidad, y su reacción instintiva frente a ella era tratar de entenderla en toda su riqueza, más bien que oponerle a fuerza de aceptaciones y negaciones, una versión depurada pero también empobrecida.

Sobre todo por esa curiosidad se iba a dejar guiar en esa exploración, tan libre y a la vez tan disciplinada, que es el tema de toda su obra. Como nota muy finamente Lisa Block, en su despego por la literatura confesional había algo más que un rasgo de pudor: él se apoyaba en la convicción de que, si los desgarramientos del mundo interior son sin duda importantes (como podría no creerlo si creía que del modo en que los resolviese dependía su salvación o perdición eternas) eso no los hace necesariamente interesantes. Interesante es el mundo en su rica, desconcertante variedad.

La curiosidad por la varia riqueza del mundo —siempre tan poderosa— madura por fin en interés autónomo por la realidad histórica. En 1950 *Ambiente espiritual del 900* lo muestra capaz de definir con pulcra precisión el nivel de realidad que se propone someter a análisis, que designa en lenguaje orteguiano como el de "ideas y creencias". Bajo ese signo coloca una breve exploración del *outillage mental* de que disponían los hispanoamericanos entre 1895 y 1905. El cuadro que nos ofrece no sólo es admirable por su concisa precisión, su justa seguridad de tono, es admirable todavía porque no es propiamente hablando un cuadro; Real de Azúa no olvida ni por un instante que la realidad que examina es dinámica; esa "aguja de navegar diversidades" en la que confía debe permitirle también, en consecuencia, distinguir "la muy diferente vitalidad de lo retardado, de lo germinal, de lo vigente y lo minoritario". Así el análisis de las ideas se transforma en auténtica historia de las ideas, con clara vocación de volcarse en una historia sin adjetivos limitativos.

Esa historia se apoya en un saber muy seguro acerca de realidades pasadas cuya relevancia para las que habían sido sus angustiosas preocupaciones dominantes no es nada evidente; hay que concluir que, aún en la etapa en que éstas lo habían obsesionado, su aproximación al mundo de las ideas y de la cultura tuvo una dimensión más hedónica y desinteresada de lo que retrospectivamente se le aparecía: su nativa agudeza no podía sino haberle revelado bien pronto que en toda esa mediocre literatura y mediocre prosa de pensamiento, de las que ahora mostraba tener un conocimiento tan seguro, no podía esperar hallar la clave para las preguntas que lo habían atenazado: habían sido entonces otros estímulos los que lo habían atraído hacia ella.

Esos estímulos no eran sólo los de una golosa curiosidad ante la variedad del mundo exterior; venían también del respeto hacia la maciza realidad de ese mundo exterior. El contacto con la España de Franco no lo había llevado a disminuir su comprensión simpática por la figura de José Antonio, pero sí a admitir que las virtudes que la hacían atractiva no la hacían menos irrelevante a la sombría y sórdida realidad española. Frente a Martínez Estrada y su pensamiento desesperado, le bastaba ahora evocar la figura física de la Argentina de 1946. Su vivo interés por las ideas y su historia se combina así con una desconfianza igualmente viva por las ideologías, como enmascaradoras de la realidad, que sobrevive en perpetua lucha con una tendencia igualmente profunda a la adhesión afectiva a ciertos complejos de ideas.

Es ésta una de las tantas tensiones que caracterizarán para siempre su estilo intelectual, que tendrá su paralelo en la que se da entre su visión de la realidad como "diversidad", como variedad pululante, y su convicción de que su tarea era no sólo evocarla en esa riqueza inagotable, sino descubrir un modo de orientarse en ese laberinto sin traicionar esa contradictoria variedad de su objeto. El instrumento que buscaba para superar esa tensión era en efecto una "aguja de navegar diversidades", no un enrejado de categorías que las reduce a artificial homogeneidad, y su búsqueda subtiende su exploración de la historia, primero centrada en la de las ideas, y luego volcada hacia áreas temáticas cada vez más amplias. Ella va a imponer a esa exploración una estrategia que será característica de los trabajos de Real de Azúa, marcada por constantes zigzagueos y retornos al punto de partida, necesarios para hacer justicia a una realidad cuyos caminos parecen bifurcarse a cada paso. La tendencia no hará sino acentuarse, y la comparación entre este escrito de 1950 y *El modernismo y las ideologías*, publicado póstumamente, que cubre sustancialmente el mismo territorio, y en la cual la límpida línea de análisis se apoya en unas desmesuradas notas desbordantes de cosas y de rápidos escorzos, de realidades más aludidas que propiamente evocadas, notas en conjunto bastante más extensas que el texto que sirven de sostén y glosa.

Esa abrumadora acumulación de hechos y argumentos ceñidos a los datos de la realidad empírica podía parecer quizá fruto del ensañamiento polémico: era sobre todo desconfianza frente a las construcciones de ideas, a las ajenas no más que a las propias. Y es frente a estas últimas donde esa desconfianza cumple su función correctiva con máxima eficacia. Es en este sentido ejemplar su obstinado combate contra quienes postulan su "arielismo" latinoamericano, inspirado en Rodó. Pese a que Real de Azúa se identifica afectivamente con más de un aspecto de ese vilipendiado arielismo, no se propone en absoluto reivindicarlo, sino sobre todo señalar todo lo que apartaba de él a Rodó; éste era demasiado ecléctico, demasiado moderado, en suma demasiado uruguayo, para identificarse por completo con un combate de retaguardia contra los avances de la nueva sociedad de masas.

Los artículos polémicos de Real de Azúa los publica sobre todo *Marcha*, y por una década larga, a partir de mediada la del cincuenta, en el público de *Marcha* va a encontrar el suyo propio. Es demasiado pronto para que se haya estudiado qué significó *Marcha* no sólo en el Uruguay, en esos años; es quizá demasiado tarde para que el recuerdo baste para saberlo, sino a unos pocos: un semanario que ofrecía del Uruguay del cada vez menos plácido otoño de la era batllista una imagen crítica, pero implícitamente enaltecedora, gracias al testimonio de su mera presencia en el que entre otras cosas el análisis y la crítica cultural alcanzaba una extrema riqueza y sutileza, y se ofrecía cada viernes en pasto a una masa de lectores inesperadamente vasta, sin que éstos se fatigaran al parecer jamás de todo ello. Un remedo democratizado del público letrado (de curiosidad más vasta que disciplinada, pero enormemente receptiva) que Hispanoamérica había conocido al filo del siglo, y que había dado el contorno necesario a una legión de ensayistas y cronistas capaces de estilizar en forma literariamente refinadas la experiencia inmediata de sus lectores, se ofrece así a Real de Azúa y le hace posible desarrollar su obra dando rienda suelta a tendencias que son desde el comienzo muy poderosas en él.

Sólo que, sin variar en nada esa actitud esencial, Real de Azúa iba a participar de modo cada vez más apasionado en el redescubrimiento de una quemante problemática político-social, que iba a agregar urgencia al debate cultural en la década del sesenta, antes de contribuir a desencadenar otros menos incruentos. En este aspecto su avance no iba a ser un absoluto lineal. Según el breve itinerario trazado por él mismo, tras de pasar "del antitotalitarismo al tercerismo y al ruralismo" entre 1942 y 1959, la etapa de 1959 a 1965 lo orientó "hacia la izquierda y la acción autónoma"; el punto de llegada fue su adhesión a la "izquierda balanceada" entre 1965 y 1970; desde 1970 se ve como "el abogado del diablo de la izquierda y el marxismo".

La crisis latinoamericana abierta por la revolución cubana no lo impulsa, como se ve, a modificar su sistema de referencia; lo persuaden más bien de que las disyuntivas irremediablemente inactuales que lo apasionan están recuperando una inesperada vigencia actual. La excelencia de las dos obras históricas que publica a comienzos de la década del sesenta nace de que en

ambas ha logrado admirablemente disciplinar ese ambiguo estímulo sentimental poniéndolo al servicio de reconstrucciones magistralmente matizadas y equilibradas de dos etapas de la vida uruguaya.

De esas dos obras *El patriciado uruguayo* es la más feliz, en todos los sentidos del término: esta perfecta joya de la historiografía hispanoamericana es ante todo el fruto de una afinidad profunda entre el autor y su tema: aunque está lejos de ser la "payada inteligente" a la que la reduce privadamente en carta a su sobrino Santiago Real de Azúa, y se apoya por el contrario en un material excepcionalmente rico y admirablemente controlado, se ubica bajo el signo del gozo más bien que del esfuerzo.

Pero si esa afinidad le abre el camino a una comprensión prodigiosamente segura de la realidad que estudia, ella no le impide advertir con infatigable lucidez las muchas limitaciones de ese grupo que se quiere dirigente y sólo ocasionalmente se salva de ser marginal a un territorio bravío y una sociedad fragmentada contra sí misma. Su cariño por el patriciado lo impulsa a revivir desde dentro sus limitaciones como límites que le son impuestos, y por lo tanto con una perspectiva más fecunda para el análisis histórico que la de la diatriba póstuma, tan frecuentada por historiadores y ensayistas por esos años. Ese cariño no lo arrastra nunca a las deformaciones magnificadoras o embellecedoras que son la alternativa más habitual a esas diatribas. Sobre la moralidad colectiva del grupo patricio ofrece un balance sin ilusiones: es la que puede esperarse de quienes deben defender su autorrespeto, su patrimonio, su supervivencia social misma contra acechanzas casi cotidianas; la mezcla fascinante de noble candor y criollísima malicia de algunos de sus héroes la evoca con ánimo comprensivo y compasivo; nunca la toma por lo que no es, y su escepticismo se hace zumbón frente a algunos ejemplos precoces de los "fiscales de la República", Catones aspirantes al catonato rentado, que ya aparecen ocasionalmente en esa etapa temprana.

Su escepticismo corroe también, e igualmente de modo nada militante, buena parte de las nociones aceptadas sobre el pasado uruguayo. Los caudillos y la *communio mystica* entre ellos y las masas rurales, por sus admiradores póstumos, son sometidos al mismo examen sonrientemente desmitificador: las masas que se supone guiadas por instintos tan oscuros como certeros esperan de su caudillo servicios muy precisos. Y por otra parte esa masa no es todo el séquito caudillesco, y sería difícil interpretar las relaciones —tan importantes— entre, por ejemplo, Rivera y el clan de los Obes como fundadas en lealtades primarias, irrazonadas y pasionales. *El patriciado uruguayo* se inscribe así implícitamente en contra de las versiones fuertemente dicotómicas de la historia nacional; y no sólo la que se centraba en la oposición entre doctores y caudillos, sino la más reciente que la organiza alrededor de las luchas de los partidos históricos. Esas versiones no sólo centran la historia nacional en la historia política; más grave es que ofrezcan de los protagonistas de ésta una imagen a la vez simplificada y rígida que no respeta las ambigüedades de una realidad más indefinida e indiferenciada de lo que esas versiones quieren

reconocer. Y a la vez más abierta a la contingencia: lejos de ofrecer el esqueleto de la historia nacional, los partidos tuvieron durante largas etapas significación muy disminuida; su desaparición, que estuvo en los votos de tantos hombres públicos en la segunda mitad del siglo, fue a juicio de Real de Azúa una posibilidad real en la etapa en que ella se dio en efecto en la Argentina. El mismo surgimiento de una nacionalidad en el Uruguay le parece colocado bajo el signo de esa contingencia hasta mucho más tarde de lo que generalmente se admite; ello le permite no sólo eludir las acrobacias interpretativas que hacen posible a algunos historiadores prolongar hacia el pasado la prehistoria del sentimiento nacional uruguayo, sino registrar sobriamente el consenso patricio que por un instante rodeó a la Cisplatina.

Si se niega a ordenar la historia del siglo XIX oriental en torno a una historia de corrientes políticas abusivamente reificadas, es para rescatar no sólo la ambigüedad de la política de esa etapa, sino más aún la rica complejidad de una sociedad en proceso de autodefinición. Ésta es, por detrás del patriciado, la protagonista de su libro y también sobre ella dirige una mirada a la vez afectuosa y desmitificadora.

Su mayor sobriedad frente a la problemática política es quizá facilitada por su ingreso a la enseñanza universitaria como profesor de Ciencia Política en la Facultad de Ciencias Económicas. Hasta entonces había profesado en liceos y en el Instituto Artigas historia y literatura, cuya enseñanza se adaptaba muy bien a la marcha espontánea de su pensamiento y a su modo también espontáneo de aproximarse a los problemas de la sociedad y la cultura. En la ciencia política ve la oportunidad para hacer suyo un modo alternativo de aproximación a éstos. Nótese que nada lo hacía necesario, en Francia Jouvenel o Duverger hacen ciencia política perfectamente respetable sobre la base de recursos análogos a los que Real de Azúa poseía de antiguo: un conocimiento sólido de los clásicos de los siglos XVIII y XIX y la agudeza necesaria para percibir el mundo en torno. Pero a ese ejemplo prestigioso va a preferir el de la ciencia política norteamericana, con su indigencia cultural, pobreza especulativa y abstracto empirismo, y quizá más de uno encontrará levemente irritante que —tras de denunciar todo eso abundantemente— entrara a profesor a ratos viva devoción por Samuel Huntington, cuyo éxito se debe, quizá más aún que a su identificación con el orden político norteamericano, a que encarna quizá mejor que nadie esos rasgos dudosamente admirables de la tradición intelectual de su país. Ese interés por una actitud que le era radicalmente extraña surge quizá del descubrimiento de que otras a él más afines le servirían menos en el momento en que la actitud con que se ha aproximado siempre a la actividad política acaba de revelársele como radicalmente inadecuada.

Esa actitud debe ahora adaptarse a las necesidades de una disciplina que no puede ya ser estrictamente individual. No sólo la aproximación a un cierto estilo de ciencia política, sino otros estímulos externos, impulsan su estilo intelectual en la misma dirección. El Uruguay vive, en medio del cotidiano agravarse de su crisis, un efímero florecer de empresas editoriales: en ese nuevo

contexto Real de Azúa va a ofrecer una serie de estudios breves, ordenados en torno a un tema más que a un problema, que tratan de combinar lo informativo con lo crítico-analítico. Es éste un esfuerzo que no es del todo nuevo en él, pero si hasta ahora había encontrado su terreno propio en el estudio literario y de historia ideológica, va a invadir el de la historia y el análisis político. A él debemos una breve historia del Uruguay, que marca sin estridencias, en un texto cuyo orden exterior refleja (por primera vez plenamente) la disciplina rigurosa del estilo intelectual de su autor, una imagen del pasado nacional alternativa a la dominante en la historiografía uruguaya; debemos también un escorzo admirablemente equilibrado de la trayectoria de los grupos de presión en el Uruguay, pero debemos sobre todo un muy lozano *Herrera*, que recupera la felicidad de tono del estudio sobre el patriciado; de nuevo Real de Azúa no olvida ni por un instante las graves limitaciones de su personaje, pero no puede evitar encontrarlo invenciblemente simpático, a través de esas limitaciones mismas.

Esa tardía experiencia de acción colectiva se cerró —es bien sabido— con una derrota para él no inesperada. Ella tuvo consecuencias personales: la más directa fue el fin de su carrera docente, que ya se le había hecho cada vez menos grata debido al clima en que debía desenvolverse. Las menos directas lo afectan con mayor dureza: resuelta la larga *impasse* político-social, lo que muere no son sólo las contradictorias esperanzas de aquellos a quienes se había sumado. Muere también por fin, tras de su interminable, fiera agonía de más de una década, el Uruguay creado bajo el signo del batllismo, que había sido el marco para una existencia cotidiana marcada por algunas costumbres queridas. Culmina ahora, por ejemplo, la mutación de la ciudad, impuesta por la crisis de la sociedad urbana, que se ve intensificada por el desenlace de la crisis política. Montevideo no tiene ya un centro que es patrimonio de todas las clases; las prósperas construyen su propio espacio social al borde del mar, separado del resto por el espesor de los barrios ricos; mientras tanto, van cerrando uno tras otro los cavernosos cafés de la ciudad vieja y la nueva, que fueron la sede verdadera de la vida intelectual durante tres cuartos de siglo. El andamiaje institucional de ésta no resiste mejor los embates del cambio: es todo un estilo de convivencia intelectual el que está terminando de morir junto con la sociedad que lo había hecho posible.

En sus escritos más tardíos adopta un estilo de indagación y presentación más sistemático: el modelo para éste lo encuentra en las disciplinas que han tomado por tarea estudiar sistemáticamente los temas por él frecuentados: cree desde ahora vedadas las excursiones, antes tan libres, en las fronteras entre los territorios de la ciencia política, la histórica o la literaria, y el contraste con el paso más vivo y la marcha aparentemente más caprichosa de sus escritos anteriores es lo primero que salta a la vista.

Como en casos anteriores, esa evolución, dictada por necesidades interiores, es facilitada por cambios en sus circunstancias. El ensayo y la polémica los había cultivado en el marco de una relación con el público que no había

sobrevivido a la crisis de su Uruguay. Sin duda, aún luego de ella iba a reunir en *Historia visible e historia esotérica* algunos de esos textos, que superan airosamente el compromiso implícito en la publicación en libro, pero hubieran sido indudablemente distintos si hubiesen sido escritos con ese destino. Los que ahora escriben verán la luz en publicaciones más especializadas y profesionales; no ignora que los más extensos corren riesgo de permanecer inéditos por largo tiempo, debido entre otras cosas a la disminuida actividad de la industria editorial uruguaya.

En estos escritos tardíos renueve más el estilo de aproximación a temas y problemas que el elenco de éstos. El más extenso de los consagrados a temas de ciencia política. *El clivaje mundial centro-periferia (1500-1900) y las áreas excaso latinoamericano*, aborda uno cuya importancia había anotado al pasar en su conmemoración de Paysandú. La pregunta es por qué el Japón y por su parte Estados Unidos y los *Dominions* blancos incorporados primero a la periferia del mundo capitalista escaparon a esa condición periférica sin salir de la esfera capitalista, y por qué Hispanoamérica no lo logró. La marcha de la exploración es algo titubeante, decidido a acatar la metodología de la ciencia política, Real de Azúa no parece muy seguro de dominarla; ello hace que no siempre subraye con la nitidez necesaria las conclusiones que ha alcanzado, y prefiera presentarlas con modestia infundada como sugerencias para futuras exploraciones.

Una de las que así anuncia fructifica en el artículo que publica la revista de la CEPAL sobre la dimensión del estado-nación y el estilo de desarrollo constructivo. También aquí retoma una vieja preocupación: en más de uno de sus escritos se revelaba hasta qué punto se había resignado mal a la frustración de destinos históricos alternativos que hubiesen podido deparar a su Montevideo un contorno nacional más vasto que el Uruguay de 1830. Pero ahora se vuelve sobre todo al presente: tras de una introducción que rastrea el tema de la dimensión del estado desde Aristóteles hasta Tocqueville, ofrece un examen ceñido de las facilidades que un país pequeño de territorio y de población homogénea, acotado por vecinos más grandes, ofrece a un "estilo de desarrollo constreñido" (caracterizado por una minuciosa desmovilización política, social y económica). Concluye que un orden así caracterizado puede implantarse establemente ya que no genera fuerzas capaces de desafiarlo con éxito. En tono sobrio y neutro, expresa así la convicción de que ese Uruguay irreconocible que acaba de emerger de la crisis le ofrecerá el marco para lo que le quede por vivir.

Por oposición a ese presente que anuncia un largo futuro, el entero pasado nacional se le presenta dotado de una homogeneidad nueva. Si, al ver avanzar la crisis, había proclamado la necesidad de reconciliar los legados de la Tierra Purpúrea y el Uruguay batllista, esa tarea se le aparece como cada vez menos problemática, ya que ambos, vistos retrospectivamente, son menos antiestéticos de lo que le había parecido. La nostalgia del Uruguay premoderno se integra en la de la civilización liberal, cuyos blandos encantos había solido apreciar menos, y que ahora ve dominando con sus prestigios todo el pasado nacional, aún en medio de la dureza a ratos salvaje de la lucha facciosa.

La ausencia de esa dicotomía entre tradicionalismo y apertura al futuro, en que había reconocido una de las claves de la historia nacional, es un rasgo negativo pero esencial del punto de vista reflejado en otro vasto manuscrito, en que explora los orígenes del sentimiento nacional en el Uruguay, en fiera polémica contra quienes declaran descubrir su presencia en fechas muy anteriores a 1828. La hostilidad contra el uso de la historia como materia prima de mitos patrióticos se extrema contra quienes —dominando los requisitos artesanales de la reconstrucción histórica— traicionan deliberadamente su espíritu. ¿Algo más que la defensa de la honradez histórica contra algunos supuestos cultores desinteresados de la historia científica ha inspirado este torrencial esfuerzo erudito? Real de Azúa probablemente opinaría que no: que el intelectual busque la verdad le parecía a la vez un principio moral y un dato irrecusable de su experiencia; ver a algunos desertar de esa búsqueda era para él un espectáculo intolerable, y expresar tan extensamente como es necesario hasta qué punto lo era podría parecerle justificación suficiente de cualquier empresa.

Pero no cabe duda de que cuando emprende esa exploración tan vasta del problema de los orígenes de la nacionalidad uruguaya, su modo de ver la dimensión problemática implícita en la existencia misma de esa nacionalidad ha sufrido un cambio quizá decisivo.

No comienza ahora a subrayar hasta qué punto el surgimiento de una nacionalidad separada en el territorio uruguayo fue un hecho contingente; su disidencia con la visión esencialista que domina en este aspecto a la historiografía nacional no es tampoco nueva. Pero, aunque contingente, el surgimiento de esa nacionalidad se le había aparecido siempre como intrínsecamente valioso: era una cosa sola con la definición de un peculiar estilo de convivencia en que se reflejaba la coincidencia en un implícito y original sistema de valores; su propia relación con éste, desde el comienzo ambigua, había sido uno de los aspectos esenciales de su autodefinición. Ahora la vigencia de todo eso había caducado y ello le obligaba a redefinir su relación con una historia de la que se sabía criatura y parte, pero cuyo sentido era transformado por un desenlace que imponía a la nación una nueva figura. La desazón frente al descubrimiento de que en el estilo nacional de los uruguayos había aún más elementos contingentes de lo que había adivinado, contribuye quizá a agregar acritud a su discusión de una historiografía que sigue imperturbablemente practicando sus ritos celebratorios en medio de las ruinas.

Si en historia o en ciencia política estos escritos de su última etapa reflejan un esfuerzo disciplinado de adaptación a un estilo intelectual que no le es todavía propio, ese esfuerzo es desde luego innecesario en los de tema literario-cultural. Aquí el desvanecerse del núcleo obsesivo que había subtendido su obra previa, o bien no se refleja en escritos que continúan en la línea de otros muchos más tempranos y ya excepcionalmente libres de su imperio (como el ya mencionado *El modernismo y las ideologías*), o bien se traduce en la conquista de una serenidad opuesta al paso nervioso tan característico de aquéllos.

Es ésta la que confiere al prólogo de *Ariel* en su edición de Rodó para la "Biblioteca Ayacucho" su inmediata justeza del tono, y una suerte de ingrávida armonía a la que sólo se había acercado en *El patriciado uruguayo*, sin alcanzarla ni aún allí plenamente. Ese breve escrito ubica para nosotros a *Ariel* en el contexto justo de un género hoy olvidado, vuelve a explorar las deudas y la originalidad de Rodó, examina lo que en él hay de derivativo y nuevo en el marco de una imagen global de su personalidad, y hace todo eso con sabia economía de recursos y una constante, infaliblemente feliz seguridad de toque.

Esa seriedad, nacida de un temple de alma en que la melancolía se parece a una sombra de la felicidad, corresponde muy bien a una etapa final signada por el disiparse de las esperanzas que, en cuanto a sí mismo y en cuanto al mundo, habían agregado tensión a su vida: podía por fin aceptarse y también aceptar su condición de sobreviviente de un mundo que sólo ahora advertía hasta qué punto había sido el suyo.

Esto es sin duda verdad, pero es sólo parte de la verdad: basta recordar al Carlos Real de Azúa de esa última etapa, tan inagotablemente curioso de realidades como siempre, tan chispeantemente malicioso como siempre, para advertir hasta qué punto este rastro de una trayectoria vital e intelectual, desde la radical insatisfacción consigo mismo y el mundo hasta la crepuscular serenidad de la aceptación de ambos no agota el sentido de su vida y su obra. Al principio como al final, la obra llena de la alegría de la exploración sugiere algo que el conocimiento personal confirmaba: que esa vida que avanza monótonamente en angosto teatro y tras de cuya rutinaria monotonía se adivinan devastadoras tormentas interiores, no estuvo sin embargo colocada bajo el signo de la infelicidad. Junto con los desgarradores dilemas del intelectual que vive con despiadada intensidad sus dramas y a la vez los de su siglo, reconocemos aquí una capacidad para construirse una vida en medio de la tormenta, primero interior y luego externa, que era ya quizá el secreto último de un cierto estilo patricio y criollo del ochocientos, el secreto que Hudson exploró en *La tierra púrpura*: como en esos héroes de una historia de sangre que paradójicamente tolera los tonos del idilio, en Carlos Real de Azúa un desamparado candor se combinaba con una minuciosa sabiduría, una invencible fragilidad con una negativa tan discreta como obstinada a dejarse destruir por ella, para hacer posible ese milagro de energía indomable y sonriente que le permitió, al borde mismo de la muerte, conservar intacta la ávida curiosidad por un mundo que había sido hasta el fin tan duro con él.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL O LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO (NUEVO) POSIBLE

POR

LUZ RODRÍGUEZ-CARRANZA
Universidad Católica de Lovaina

> ... todavía nos invaden sus montoneras de jugadores de fútbol de críticos cinematográficos de críticos literarios de críticos diacríticos entre argentina y brasil gime uruguay críticamente.
> (César Fernández Moreno, "Un argentino de vuelta", en *MN* 12, 14)

1. LA CRÍTICA PERIÓDICA

La emergencia de una literatura, la presencia sostenida de un grupo de obras, consideradas como un conjunto homogéneo, en los discursos jerarquizados de la cultura occidental es una consagración raramente contemporánea a la producción misma. Ésta es una de las razones por las cuales el caso de la "nueva novela" latinoamericana, de su canonización vertiginosa en sólo una década, es un objeto de estudio apasionante para el comparatista. El *boom* (y no entraré aquí a discutir el término) trajo consigo una multiplicidad complejísima de fenómenos para-literarios; y entre ellos resulta particularmente interesante el estudio de un discurso crítico de riqueza excepcional en su variedad, en su abundancia y en sus contradicciones, que se perfila en los años 60/70 simultáneamente a la publicación de las obras, provocándolas, estimulándolas y, a veces, precediéndolas. Este trabajo crítico se inició en América Latina, pero la movilidad de los autores dentro del continente, debida en su gran mayoría al exilio, se prolongó en esos años hacia España, Europa y los Estados Unidos, difundiendo sus modelos literarios con celeridad y eficacia.

La afirmación de la existencia de esta actividad puede parecer extraña cuando ya es un lugar común lamentarse por la insuficiencia de la crítica literaria en nuestros países. El carácter mismo de la emergencia y la necesidad de afirmación gradual de su objeto, la literatura latinoamericana, impidieron su homogeneización y autoconciencia. Desperdigada en numerosos países y manifestaciones, aislada y conflictuada política y económicamente; templada en reiteradas crisis de capilla, debatiéndose en la superación de maniqueísmos,

ejercida frecuentemente por los autores mismos, la crítica vive vigorosamente en las revistas literarias. Y si la cantidad es impresionante, no lo es menos la abundancia de informaciones "en vivo" que nos brindan. Como lo señalan Lambert (1980) y Swiggers (1982), el historiador debe estudiar el circuito literario (producción, distribución, recepción, traducción) para definir la literariedad de los textos según un sistema de normas y de valores en evolución; y en el caso que nos ocupa,

> el análisis métodico de las revistas [...] ofrece una fuente excepcional de informaciones primordiales sobre la producción y la vida literarias, tanto del lado autor-editor como del lado del público (Vlasselaers, 1982).

Ahora bien, ¿por dónde empezar?[1] Hemos partido de una hipótesis: en todo discurso social (Angenot, 1984), incluso en ese *mare magnum* de discursos que es el de las revistas latinoamericanas, hay modelos predominantes que han logrado imponer sus sistemas de valores a los demás, que los han exportado y "vendido" con más eficacia que otros. Éstos son, precisamente, los más coherentes y fáciles de detectar: tienen un programa claro que se destaca nítidamente frente a los partidismos e incongruencias de las periferias. La crítica uruguaya se perfila así como uno de los hilos más fuertes y determinantes en la segunda mitad del siglo, y en ella, desde luego, *Marcha* es un mojón insoslayable. Puede decirse que sus redactores principales marcaron los rumbos de, por lo menos, dos de las líneas críticas más netas y definidas del continente; y en el caso particular de Emir Rodríguez Monegal, la construcción de un *Mundo Nuevo* cuyo discurso cobró fuerza y autoridad hasta constituir a fines de los años sesenta uno de los parámetros hegemónicos del modelo triunfante. Mentor indiscutido de unos; blanco obsesional de las diatribas, ataques y calumnias de los otros: nadie fue indiferente a su trabajo.

El estudio de una figura aislada, sin embargo, no puede ser sino parcial ya que sus manifestaciones son entrelazamientos de relaciones que las integran en las diferentes prácticas discursivas de su época. Éste es el caso, particularmente, si nos dedicamos al análisis de la primera etapa en la producción crítica de Rodríguez Monegal como redactor y director de *Marcha* desde 1943 hasta 1960. En este período no pueden estudiarse sus posiciones individualmente, sino en contrapunto con otras y, particularmente, con las de Ángel Rama (aunque la confrontación, tal como la vislumbro ahora, podría parecerse mucho al desenlace de "Los teólogos", de Borges.)[2] También exige un estudio plurívoco, a partir de

[1] Este plural "hemos" se refiere a un proyecto de conjunto de investigación en curso en la Universidad de Lovaina, el cual se han efectuado y se efectúan actualmente diversos estudios sobre revistas latinoamericanas contemporáneas.

[2] Rodríguez Monegal lo utiliza como ejemplo en su artículo sobre Darío y Rodó, "La utopía modernista", en *Revista Iberoamericana* 112-113 (julio-diciembre 1980) 427-442: "ambos" —Darío y Rodó:

julio 1968 y de su nombramiento en Yale, su inserción en la crítica latinoamericana en los Estados Unidos, junto a Alfredo Roggiano, la *Revista Iberoamericana* y el Instituto Internacional. Allí encontró posiciones y aspiraciones que coincidieron con las suyas, y su actividad se multiplicó increíblemente hasta su último viaje al Uruguay y su muerte el 14 de noviembre de 1985.

Entre esos dos períodos se encuentra la época de la revista *Mundo Nuevo*, que es completamente diferente. Él fue el dueño absoluto de su revista: él escogió sus colaboradores, seleccionó sus entrevistas y sus materiales; su función fue la del narrador omnisciente de "un" mundo (entre muchos mundos posibles) que fue su entera creación, y que se rigió según sus propias leyes: resulta absolutamente legítimo, pues, considerarle eje y parámetro de toda lectura de su propio territorio. Me centraré aquí en esta segunda etapa porque es la única que puede estudiarse como un todo independiente, aunque, desde luego, otras perspectivas de lecturas deberán completar la mía para describir las otras voces y las relaciones entre ellas que dinamizan la revista.[3]

2. *MUNDO NUEVO*

La revista, mensual, fue fundada en julio de 1966 en Paris. La impresión que causan sus veinticinco primeros números es la de una conciencia clarísima del proyecto emprendido y de las maneras de realizarlo, sumadas a una eficacia y a una coherencia totales en su ejecución. Rodríguez Monegal ha decidido crear "una literatura" en el sentido en que emplea esta expresión Octavio Paz:

> la crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones (*MN* 21, 57).

> ... eran hombres cultos y vivieron en las capitales más internacionales de la América Latina de su tiempo; ambos fueron (brevemente) amigos. Pero sus visiones eran, aparentemente, tan opuestas que habitualmente se ha usado una imagen para negar, y hasta destruir, la otra [...] En el cuento de Borges "Los teólogos" dos personajes llegan a la presencia de Dios, y descubren que para la mirada divina son uno y el mismo ser. La Cosmópolis de Darío y la Isla de Ariel de Rodó habrán parecido a sus autores, así como a muchos de sus contemporáneos, opuestas e irreconciliables Utopías. Pero ambas estaban formuladas en el mismo código literario, ambas reflejaban la misma *écriture* y la misma manera de pensar.

Cambiando "las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios", como concluye Borges en "Emma Zunz", este texto podría utilizarse como epígrafe de un estudio comparativo de la obra de ambos críticos uruguayos.

[3] Ann Opsomer está realizando actualmente el análisis de *Mundo Nuevo*, incluyendo su "segunda parte"; su estudio, además se relaciona con otras investigaciones de Lovaina aún inéditas sobre las publicaciones del Consejo por la Libertad de la Cultura y del I.L.A.R.I., como el análisis de *Cuadernos* (1951-1965), efectuado por Kristine Vanneste y Annick Grimon y la tesis doctoral en curso de Kristine Vanden Berghe sobre *Cadernos Brasileiros*. La confrontación con la tesis doctoral de Nadia Lie, sobre *Casa de las Américas*, es también necesaria.

Se trata de crear un espacio intelectual: un contexto, cuyas exigencias se describen con precisión en la primera editorial de *Mundo Nuevo*. Deberá ser:

> a la vez internacional y actual; deberá establecer un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas.

Esta caja de resonancia permitirá:

> recoger en una publicación periódica, verdaderamente internacional, lo más creador que entrega América Latina al mundo para lograr una cultura sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres (*MN* 1, 4).

La línea de trabajo fue, pues, la construcción de una literatura latinoamericana y cosmopolita, que estableciera una especie de Internacional de la cultura sin dejarse regir ni influenciar por ningún otro criterio que el de su director:

> *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.

Tomando esta presentación como punto de partida, veamos los postulados que propone: qué referentes tienen, para Rodríguez Monegal, los términos "internacional", "latinoamericano", "actual", "creador" y "libre de dogmas"; y cuál es la metodología que le permitirá seguir las reglas de "respeto", "rigor" y "apasionamiento" que considera fundamentales. Efectuaré simultáneamente para ello una lectura de las propias opiniones del crítico y un análisis de la revista y de sus materiales.

3. LAS OPINIONES DE RODRÍGUEZ MONEGAL

A) UNA LITERATURA "LATINOAMERICANA" E "INTERNACIONAL"

El impacto de la novela latinoamericana en los años sesenta suscitó en el extranjero una imagen unívoca de nuestra producción cultural, y esta simplificación provocó la reacción indignada, no sólo de los nacionalistas autóctonos, sino también de los indigenistas europeos cuya especialización los convertía en defensores de "la diferencia", del color local y del regionalismo: no es lo mismo un gaucho, desde luego, que un maya. Sin embargo, aquellos intelectuales latinoamericanos que habían viajado mucho —o que vivían en el exilio— abogaron por la superación de los *ghettos* y por la intensificación del mestizaje: "el maya" y "el gaucho" no existen en tanto categorías abstractas: se trata de seres humanos complejos, que viven en el siglo XX, como Borges o como

cualquier europeo. Carlos Fuentes, por ejemplo, alma tutelar de *Mundo Nuevo*, es presentado como un intelectual que no sólo viajó por Europa, sino también por los Estados Unidos y la Unión Soviética, adquiriendo así la distancia necesaria para ver el conjunto de América Latina sin chauvinismos. Rodríguez Monegal considera que su amplitud de visión le permitió percibir nuestra literatura como la vieron los lectores, editores y críticos extranjeros:

> sin parcelarla en pequeños cotos paraguayos, mexicanos, uruguayos y chilenos, sino [...] como un todo orgánico lleno de correspondencias internas y externas (*MN* 1, 21).

También Octavio Paz expresa la misma convicción:

> no hay una literatura argentina, chilena o mexicana, sino la literatura de una sola lengua. [...] La América Latina, aunque subdesarrollada, es parte integral de Occidente (*MN* 3, 73).

Los nacionalismos son duramente fustigados por Rodríguez Monegal. Así, censura a sus colegas de la revista *Ercilla*, de Chile, con la cual habitualmente las relaciones son inmejorables (*MN* 11, 88). Estos redactores, conjuntamente con los del diario *El Siglo*, llamaron a críticos y escritores a debatir el problema de la actual novela chilena. El director de Mundo Nuevo, respondiendo al debate, aclara que "es difícil establecer cálculos sobre bases nacionalistas" y propone una visión continental. Su crítica se vuelve irónica y mordaz cuando comenta una reunión similar realizada en Argentina a instancias del diario *El Mundo* sobre el tema "realismo y vanguardismo", donde se atacó a la vanguardia del Instituto Di Tella, favorita del apoyo oficial (*MN* 6): "la rancia enemistad de pronto se convertiría en fraternal abrazo sobre el terreno, algo inesperado, del nacionalismo", cuya mejor expresión, el peronismo, resulta paradójicamente aceptable para sus adversarios tradicionales ya que "la izquierda abandona su internacionalismo" como afirmó Roberto Cossa. La sorna alcanza incluso a Fernández Moreno, presente en la reunión, autor de un libro poético titulado *Argentino hasta la muerte*. Ser colaborador fiel de *Mundo Nuevo* no garantiza la impunidad, e incluso Severo Sarduy, el más actual y vanguardista, quien recibe habitualmente todo el apoyo del director en sus opiniones, le irrita cuando se obstina en hablar de una "búsqueda de la cubanidad" (*MN* 2, 18).

Un grave peligro es la interpretación literal del cosmopolitismo, error frecuente cuando se habla de Darío (*MN* 7). La crítica al propio país es una prueba de amor, porque es una autocrítica, y nadie se traiciona a sí mismo reconociendo sus propios defectos. Siniavski y Daniel (*MN* 1), Arthur Miller (*MN* 4), Orfila Reynal (*MN* 3, 82-83) fueron perseguidos por haber atentado contra la "imagen" de los países en los que vivían o trabajaban; *Mundo Nuevo* busca a un norteamericano, Nisbet, para hablar del plan Camelot (*MN* 9, 78-94) porque "el valor autocrítico de un trabajo como éste no necesita ser encarecido" (79). Si se

critica a la patria es porque nos hace daño, y es sobre esta base que se reivindica la virulencia de Martínez Estrada, precisamente en artículos de César Fernández Moreno, refrendados aquí por la bendición de la revista.

Lo que provocó la irrupción de la literatura latinoamericana en el escenario internacional no fue su temática ni su color local, sino una manera de crear que universalizó lo propio, que permitió trascender el regionalismo incorporando todo lo que de fértil pudiera tener lo extranjero, lo ajeno, lo diferente. La apertura es el signo de los intereses de *Mundo Nuevo* en el continente y fuera de él. Todos los grandes escritores, y particularmente los de lengua española, han sido criticados por "extranjerizantes" (*MN* 7, 39): desde Garcilaso, por "italianizante", Góngora, por "latinizante", Darío, por "afrancesado", Borges por "anglófilo": y han sido precisamente ellos los que han renovado la lengua literaria de su tiempo. El exilio, voluntario o forzoso, resulta casi inevitable para romper el aislamiento en el que vivimos y, como dice Fuentes:

> encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura (*MN* 1, 9). Los grandes nombres de la literatura latinoamericana son casi sin excepción gentes que han vivido fuera de su patria una época de su vida,

acota Rodríguez Monegal, porque "cada día se reduce más el espacio para las culturas de provincia". Se puede echar raíces a distancia sobre la propia tierra, aunque también sea posible, como en el caso de Rulfo (la excepción que confirma la regla) encontrar lo universal en un pedacito de tierra.

El cosmopolitismo debe comenzar entre nosotros mismos, enriqueciéndonos con las culturas de los distintos países de América Latina: y para ello hay que intensificar las posibilidades de comunicación. Si bien *Mundo Nuevo* se interesa por "una visión crítica de lo más nuevo y renovado de la cultura actual" ("Presentación", *MN* 1) incorporando aquellos textos que puedan abrir horizontes, es una revista esencialmente latinoamericana en su orientación y materiales: más de un setenta por ciento de los textos o metatextos que incluye lo son, en sus autores o en su temática, y, por sobre todo, como lo veremos en el apartado "Metodología", el nervio de la revista es la vida cultural del continente, cumpliendo así con su propósito de creación de un contexto y de un diálogo.

B) UNA LITERATURA "ACTUAL" Y "CREADORA"

Diversos géneros son incorporados a la revista, pero su presentación no es la misma. Hay, por ejemplo, una voluntad muy clara de dar a conocer la poesía del continente, y en cada número la producción individual es abundante (con cierta preferencia por los colaboradores habituales, como Fernández Moreno, o por los nuevos amigos, como Sucre, después del Congreso de Caracas). Se percibe un programa bien delineado de presentaciones globales por país: nueva poesía argentina, uruguaya, peruana, etc: no se exige, aparentemente, el

criterio de internacionalidad que se reclama para la novela. El teatro, el cine, la escultura, la pintura y la arquitectura tienen sus rúbricas, que alternan de número en número a cargo de colaboradores permanentes, mientras que para la política se busca en cada ocasión el redactor más informado. La narrativa, por su parte, es el coto personal del director, quien no vacila, sin embargo, en publicar estudios polémicos ajenos, cuando los considera interesantes como contrapunto a sus propias opiniones o a las de los críticos especializados.[4]

Ha sido muy difundida la división en cuatro promociones de escritores que realizó Rodríguez Monegal en la ponencia del Congreso de Caracas, en julio de 1967: la primera, la de los renovadores, reúne a Borges, Asturias, Carpentier, Yáñez y Marechal, quienes cambiaron poco la factura exterior de la novela, pero efectuaron la liquidación del naturalismo y la proclamación de la obra literaria como obra de ficción. Una vez esta conquista asegurada, la segunda promoción, la de Guimarães Rosa, Otero Silva, Onetti, Sábato, Lezama Lima, Cortázar y Rulfo; la tercera, que incluye a Martínez Moreno, Lispector, Donoso, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante y Vargas Llosa y, finalmente, la cuarta, la de los novísimos, Puig, Sánchez y Sarduy, tienen como preocupación común la estructura de la novela y la transformación del lenguaje.

Entre los cuatro grupos, el más presente en *Mundo Nuevo* es el tercero, y el cuarto hace su aparición: podemos considerar que el criterio es el de la actualidad, aunque no faltan los "fundadores" favoritos de Rodríguez Monegal, como Guimarães Rosa y Lezama Lima, prácticamente desconocidos fuera de Brasil y de Cuba respectivamente en esos años; Juan Goytisolo y Max Aub son entrevistados para confirmar la universalidad de la nueva literatura "de una misma lengua"; David Viñas, que no es santo de su devoción, está allí para probar la apertura de la revista a las corrientes críticas que no coinciden con ella. Y el criterio fundador de toda referencia a la novedad o calidad de un texto es, sin discusiones, Borges.

Como para muchos otros postulados críticos de *Mundo Nuevo*, la entrevista bautismal con Carlos Fuentes es clave también para interpretar la concepción de la literariedad que domina la revista: la ficcionalización radical, la evolución

---

[4] Bajo el título de "Perú, ¿un país adolescente?" en *MN* 4, 91-92, Rodríguez Monegal resume "un interesante debate literario". El crítico y traductor alemán Wolfgang A. Luchting publicó en la revista *Oigo* un artículo titulado "Retratos de un país adolescente: ¿Por qué?", en el que afirmó que no sólo los personajes, sino los autores mismos del Perú tienen una mentalidad adolescente, causando las reacciones de José Miguel Oviedo y de Carlos Zavaleta. Rodríguez Monegal matiza la interpretación del texto de Luchting, y posteriormente refrenda la competencia del crítico alemán, publicando un estudio suyo, "Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro", en *MN* 8. Otro procedimiento es el que podríamos denominar "la payada": en *MN* 8, por ejemplo, se publica un artículo de A. Boule-Christauflour sobre Quiroga, llamado "Una historia de locos", que le sirve a Rodríguez Monegal como punto de partida para una reflexión personal, bajo el título de "Una historia perversa".

de la utopía a la epopeya y de ésta al mito como creación total del lenguaje. La literatura no es una transposición de la realidad: es una creación total y gratuita, es ficción, y esta piedra angular borgiana permite superar los dualismos maniqueos del hebraísmo, de los Testamentos y del marxismo, para entrar en el juego consciente de la palabra y de sus poderes (*MN* 1, 17). Si el lenguaje establecido es el instrumento del estatismo y de la injusticia; si es la validación de un sistema caduco, puede cambiar los referentes del mundo destruyéndose y recreándose a sí mismo. Así el blanco más delicioso para los críticos de *Mundo Nuevo* es el castellano de la Real Academia: los catalanes, como Goytisolo, y los latinoamericanos lo violan y corrompen alegremente, cambiándole no sólo el léxico sino, de ser posible, la sintaxis y los espectros semánticos.

Las técnicas para construir los mundos ficcionales no pueden ser gratuitas ni estáticas. A pesar de estar editada en París, *Mundo Nuevo* no pierde ocasión de distanciarse del *nouveau roman*, optando decididamente por una anglofilia crítica y novelesca. El *pop*, el *camp*, la parodia, legitimizan la utilización de imágenes culturales provenientes de los *comics* y de la publicidad, del cine y de los objetos vulgares o cotidianos, en la creación de inmensos *puzzles* narrativos. "Somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas [...] participamos apócrifamente de la modernidad," explica Fuentes (*MN* 1, 14). Rodríguez Monegal y Goytisolo distinguen dos modelos tipológicos en la nueva novela: los que llevan a la perfección un determinado procedimiento novelesco, como es el caso de Vargas Llosa, y "los que sugieren una serie de lenguajes sin llevarlos jamás a sus últimas consecuencias", vale decir, el modelo *Rayuela* (*MN* 12, 53). En la entrevista con Sábato (*MN* 3) se retoma la distinción de los dos modelos, denominándolos "novela novelesca" y "novela crítica de la novela"; Rodríguez Monegal sostiene que estos modelos han existido siempre (*Tom Jones* y *Tristram Shandy*) pero que en la nueva novela se desarrollan utilizando una serie de técnicas que vienen de la novela experimental de los años 20 y 30, de Joyce, Woolf, Proust, Mann y Faulkner.

Sus preferencias por la literatura anglosajona, y sobre todo, por James, han familiarizado a Rodríguez Monegal con el estudio de las técnicas narrativas. Si bien considera necesario el análisis del "contorno", el director considera —a diferencia de los críticos de la generación de los "parricidas", a quienes "les importa más la realidad de la que parte la obra literaria que la realidad que ésta misma crea"— que no puede dejarse de lado el estudio central de la obra en aquello que tiene de específicamente literario. Y para ello, hay que conocer:

> la obra precursora de los formalistas rusos, la labor verdaderamente revolucionaria de la escuela de Cambridge o del *New Criticism* norteamericano, la obra [...] de los estructuralistas franceses (*MN* 18, 77).

Así, en 1966 y 1967, vale decir, seis años antes de la publicación de *Figures III* de Genette en Francia, *Mundo Nuevo* discutía con soltura problemas narratológicos, y los propagandizaba en América Latina. Las discusiones con

Sábato y con Goytisolo analizan minuciosamente la construcción de sus novelas, como lo hace también el artículo sobre Vargas Llosa (*MN* 3). Pero esto, si bien manifiesta la actualidad de la revista en los años del apogeo del estructuralismo, no resulta tan sorprendente como su afirmación reiterada de la historicidad del hecho literario y su insistencia en la contextualización de los análisis, que adelantan tendencias de la crítica de los años ochenta. En 1968, su artículo sobre Lezama Lima, "*Paradiso* en su contexto" (*MN* 24), es totalmente insólito. En un juego de auto-ironía crítica, se desarrollan sucesivas lecturas "superficiales" de la obra, desde diferentes perspectivas metodológicas que se organizan comparándose al esquema de cuatro lecturas del *Convivio*: literal, moral, alegórica y anagógica. Cada uno de los análisis es parcial: pero el conjunto permite una visión compleja del texto. Afirmar el carácter relativo e hipotético de la interpretación en un medio en el que la caza a las isotopías era el deporte favorito y en el cual la existencia de una estructura profunda y única de significado reflejada o representada en las estructuras de superficie era un axioma sagrado, representa un acto pionero de coraje intelectual. Ver en este artículo una semilla deconstruccionista es ir demasiado lejos, ya que Rodríguez Monegal quiere, por sobre todas las cosas, interpretar a un autor: pero se perciben en él, indiscutiblemente, los signos de la posmodernidad.

C) UNA LITERATURA "LIBRE DE DOGMAS"

Mundo Nuevo afirma en su editorial del número 11: "es una revista que se edita bajo la orientación exclusiva de su director, único responsable de la selección de todo material que publica". El criterio del director es decididamente independiente, y se expresa sin ambages, tanto en lo que hace a los acontecimientos políticos de su época como en lo que se refiere al papel del escritor y de la literatura en ese mundo que le toca vivir.

Desde el punto de vista político e ideológico, Emir Rodríguez Monegal considera la guerra fría como un duelo anacrónico, "de otra era geológica" (*MN* 4, 50). En la entrevista "con" Max Aub en *MN* 15 (en la cual el verdadero entrevistado es el entrevistador), define su posición como sigue:

> Yo creo ser más auténticamente dialéctico que muchos que se proclaman marxistas, y como soy dialéctico pienso que precisamente si algo puede enseñarnos Hegel es que después que se ha conseguido una síntesis no se ha llegado al punto final sino que se está al comienzo de una nueva serie. La síntesis se convierte en tesis, la que a su vez genera una antítesis y una nueva síntesis, y así sucesivamente. Precisamente, de aquí arranca el error de quienes piensan que un día de octubre de 1917 en la Unión Soviética, o de octubre de 1949 en China, bastan para dividir para siempre el mundo entre los que están a la izquierda y los que están a la derecha. Los que se pasan la vida haciendo el recuento de cómo fulano, que en 1936 estaba 35° a la izquierda ahora está sólo 34°, o tal vez 28° a la derecha, ésos cometen el error de creer que el mundo está fijo y no ha cambiado un ápice a partir de una fecha que ellos eligen para siempre. Yo no

> creo que haya nada fijo en este mundo, y tal vez ni siquiera en el otro, si existe (50).

Nada le irrita más que las definiciones y las acusaciones simplistas: los Estados Unidos no son sólo McCarthy, la Unión Soviética no es sólo Stalin, y en todas partes se cometen injusticias y crímenes contra la humanidad. Dicho con palabras de Sábato (*MN* 5, 21):

> Los rusos cometieron tremendos crímenes bajo la tenebrosa tiranía de Stalin, pero, ¿quiénes son para juzgarlos los torturadores de Argelia, los criminales del Congo, los asesinos de Hiroshima, los marines de Santo Domingo, los que arrojan bombas de Napalm en el Vietnam?

La denuncia sistemática se impone en todas partes: pero el apoyo y la simpatía del intelectual deben ir a todos los intentos progresistas y revolucionarios. La importancia de la Revolución Cubana es indiscutible para *Mundo Nuevo*, a pesar de los anatemas que contra su director pronunciaron Fernández Retamar y Angel Rama,[5] y cada vez que se trata de afirmar que un escritor cumple con su responsabilidad se citan sus declaraciones a favor de Cuba. Vargas Llosa, por ejemplo, al recibir el premio Rómulo Gallegos hizo un discurso en ese sentido, sin que nadie en la revista hiciera ninguna alusión al hecho de que hubiera recibido ocho mil dólares de una casa norteamericana como anticipo por los derechos de *La ciudad y los perros* y por la opción a cinco obras más.[6] Los Estados Unidos no son sólo la C.I.A., sino también intelectuales progresistas de los cuales Arthur Miller representa la quintaesencia:

> Miller representa el mejor tipo del escritor norteamericano. Es un hombre que conoce la lucha, que fue perseguido por el maccarthismo en la época en que era simpatizante comunista, que fue perseguido por los comunistas cuando denunció

[5] Ver el intercambio de cartas entre *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo*, publicado en la rúbrica "Los dichos y los hechos" de *Marcha* 1295 del 11 de marzo de 1966 y del 18 de marzo del mismo año, y los artículos de Angel Rama en la misma revista: "El mecenazgo de la C.I.A"., del 6 de marzo de 1966, "Las fachadas culturales", del 3 de junio de 1966 y "El tigre en el flotante camalote", del 17 de marzo de 1967. Una síntesis de la opinión de *Marcha* se encuentra en el número 1355 del 3 de junio de 1967: "Historia de una 'calumnia'". Ver también, de Ambrosio Fornet, *"New World in Español"*, en *Casa de las Américas* 40, enero-febrero 1967: "Epitafio para un imperio cultural" de Mario Vargas Llosa, en *Marcha* 1354, del 27 de mayo de 1967 (el mismo artículo fue publicado también en *Primera Plana* el 30 de mayo del mismo año). La respuesta de *Mundo Nuevo* se encuentra en "Al lector" en *MN*, 11 de mayo de 1967, "En la C.I.A. y los intelectuales". Editorial de *MN* 13 de julio de 1967 y en "La C.I.A. y los intelectuales", en *MN* 14, agosto de 1967.

[6] La información sobre estos derechos de autor no proviene de la crónica del Congreso de Caracas, que se encuentra en *MN* 17, sino en el Nº 3, en la presentación del escritor que hace Rodríguez Monegal para su artículo "Madurez de Vargas Llosa": pero allí, precisamente, se la yuxtapone al comentario de su simpatía por la Revolución Cubana.

> al aplastamiento de Hungría, y que ahora está en la mejor posición para predicar el acercamiento, la concordia, el diálogo (*MN* 4, 50).

Los buenos y los malos son cosa de cuentos de hadas: y es verdaderamente infantil la imagen que da *Mundo Nuevo* de los intelectuales cubanos, de sus excomuniones y sus abstenciones. La carta a Pablo Neruda, por ejemplo, regañándolo por haber participado en la reunión del PEN Club en Nueva York en 1966, que fue rechazada con indignación por el poeta chileno.[7] Fernández Retamar, Director de la revista *Casa de las Américas* fundó entusiasta, junto con Asturias y con Orfila Reynal, la Comunidad Latinoamericana de Escritores en Génova, en el Congreso del Columbianum de 1965. Sin embargo, en el Congreso de esta flamante Comunidad en México, en 1967, "el cuento de miedo estuvo a cargo de Emmanuel Carballo, que veía la mano de la C.I.A. detrás del asunto y una tremebunda conspiración de la derecha" (*MN* 13, 76-77, citando a Benito Milla). Carballo, "había regresado de Cuba poco antes" y tuvo eco inmediato: una declaración de Benedetti, en nombre de veinte escritores entre los que figuraba la delegación cubana en pleno, el chileno Manuel Rojas y el uruguayo Martínez Moreno en la que se retiran del Congreso, porque "hoy en día no se puede pretender que un escritor de izquierda integre la misma Comunidad que otro, de militancia pro imperialista". La reacción de Asturias fue enérgica, recordando que la Comunidad se había creado siguiendo el ejemplo de la europea, en la cual participaban los escritores del este y los países capitalistas. Y agrega la reseña de Milla citada por *Mundo Nuevo* :

> En su desarrollo posterior el Congreso iba a demostrarle al grupo cubano y a sus amigos que no necesitaba de su estrategia compulsiva para hacer frente con dignidad a los problemas políticos reales que vive América Latina.

La antinomia sartreana "no hay lugar para la literatura en un mundo de hambre, de Vietnam y de Santo Domingo", es demasiado fácil. La tarea del escritor es formularla a la inversa: sí, debe haber lugar para Vietnam y Santo Domingo en la literatura. Hay que hablar de ello, mal que les pese a los maccarthistas de derecha o a los comisarios culturales de izquierda. Y, si somos partidarios del socialismo, dice Vargas Llosa:

> nosotros queremos, como escritores, que el socialismo acepte la literatura. Ella será siempre, no puede ser de otra manera, de oposición (*MN* 1, 95, reproduciendo un texto de *Marcha* del 3-4-66).

[7] Rodríguez Monegal no se pronuncia en este caso, y prefiere citar un texto irónico de Benito Milla, cuya censura de Benedetti resulta más "legítima" por tratarse de un uruguayo en Uruguay.

La literatura se rebelará con sus propias armas, que no son las del panfleto. El realismo socialista es blanco de todos los anatemas de Rodríguez Monegal, porque la literatura no es la reproducción de la realidad según los códigos a los que estamos más acostumbrados, que nos parecen, por habituales, los más "verdaderos". Ese es el lenguaje esclerosado que eterniza una imagen estática del mundo tal como está organizado por los que mandan. Pero las relaciones entre las figuras, los modelos, pueden romperse: y la tarea del escritor es percibir las fisuras y acentuarlas en el texto, mostrando la vida en su dinamismo y en su cambio incesante.

4. METODOLOGÍA

En su estudio sobre Octavio Paz (*MN* 21) Rodríguez Monegal distingue dos concepciones diferentes de la crítica, que se complementan. Por un lado, la creación de un "doble" de la obra misma, su apertura a la infinita lectura, a las múltiples interpretaciones, que como se ha visto ya, es ejercida, preferentemente sobre la narrativa, por el director de *Mundo Nuevo* , y por otra parte, la creación de un ámbito intelectual, estableciendo relaciones entre los textos. "No es casual" —declara Rodríguez Monegal:

> que algunos de los más importantes críticos de América Latina, desde Bello hasta Borges, pasando por Rodó y por Reyes, hayan sido no sólo críticos sino promotores de cultura, hayan estado asociados a editoriales, hayan publicado revistas. No sólo han creado su obra de críticos, poetas o narradores. Los cuatro han debido fundar una literatura (*MN* 20, 57).

Los instrumentos más útiles para esta tarea son, sin lugar a dudas, las revistas literarias, y *Mundo Nuevo* subraya hasta qué punto las publicaciones periódicas han sido importantes en la historia cultural del continente. Así, para comprender la visión plástica de Darío sobre el *art nouveau* es indispensable hojear la colección del *Mundial*; Juan Montalvo es *El Cosmopolita*; Giusti es, con Bianchi, *Nosotros*; Alfonso Reyes fue "el infatigable redactor unipersonal de *Monterrey*"; la generación del "45" no tiene consistencia mientras no logra romper con *Sur* y con el suplemento de *La Nación*, fracasa con *Buenos Aires Literaria* y se afirma con personalidad propia gracias a *Contorno* y a *Ciudad*; Sarduy define su trayectoria cubana desde *Orígenes* a *Ciclón*; Cabrera Infante a través de *Lunes de Revolución*, etc. Las hay buenas y las hay criticables, pero:

> las revistas literarias deben ser, entre otras cosas, contradictorias, caóticas, anárquicas, hasta malas: todo ello es la condición para que cumplan su misión de acertar nuevos caminos (*MN* 14, 76).

La "Revista de revistas" de *Mundo Nuevo* es, así, particularmente interesante, ya que a través de las críticas y elogios de la actividad ajena

percibimos la justificación de los lineamientos propios,[8] y una red de comunicaciones, citas, y nombres que van construyendo ágilmente una enciclopedia, un tejido de discurso, un mundo de referencias.

Porque de eso se trata: de soñar un mundo y de realizarlo escrupulosamente. Paralelamente a las novelas que admira, la revista de Emir Rodríguez Monegal construye una realidad de papel. Con un talento de cronista indiscutible —basta remitir a las tres piezas maestras del género que se encuentran en *Mundo Nuevo:* el "Diario del PEN Club", en *MN*4; el "Diario de Caracas", en *MN* 17 y el "Diálogo en Puerto Azul" en *MN* 20—, como en un folletín por entregas nos promete primero la información de un congreso, nos la brinda en un número siguiente con abundancia de detalles y la relaciona luego con las reacciones de los participantes en sus publicaciones. Su placer narrativo es manifiesto, y se transmite en el redondeo de las anécdotas, que se convierten en signos de un juego iniciático, como la historia del anillo de Henry James que le prestó León Edel por unos segundos y que se transformó en un ritual para la delegación latinoamericana (*MN* 4). Los personajes de las intrigas son retratados eficaz y humorísticamente: son esos escritores que se vuelven familiares al lector gracias a las infaltables descripciones físicas, precisas como los trazos de un caricaturista. No faltan las pinceladas de sus costumbres y de sus manías, que nos divierten: Carlos Fuentes que evita viajar en avión cada vez que puede; Onetti, huraño y desagradable, verdadero quebradero de cabeza para Rodríguez Monegal que ha prometido presentárselo al admirativo y simpático Robles;

---

[8] *Zona Franca*, por ejemplo, dirigida en Caracas por Juan Liscano, representa un prototipo muy particular de la revista latinoamericana que se dirige simultáneamente al especialista y al gran público: un artículo sobre ciencia ficción, "verdadera divulgación de la divulgación" está "al lado de los complejísimos y ultrapolisemánticos 'poemas' (o como se llamen) de Severo Sarduy" (*MN* Nº4). Sus autores hablan simultáneamente dos lenguajes, y logran realizar lo que parece imposible, ser leídos por diferentes públicos. *Imagen*, también de Venezuela, dirigida por un colaborador de *Mundo Nuevo*, Guillermo Sucre, tiene "dos coordenadas, América Latina y el mundo" (*MN* N20), lo que la lleva a propulsar la literatura y la cultura del continente, utilizando además "las más modernas técnicas de expresión crítica, tales como la entrevista grabada". De *Casa de las Américas* se habla con sutilezas: su número 35 sorprende por la calidad de la poesía que incluye, que, aunque pertenezca al decepcionante "tipo de poesía que se incrusta fuertemente en la inmediatez, en lo que suele llamarse la actualidad", se destaca; un poema de Fernández está menos logrado, pero "es quizá más sorprendente aún que se pueda hacer una poesía viable con un tema como ése". Se utilizan materiales de revistas respetables: *Ercilla*, *Marcha*, *Eco*, *Diálogos*, y *Siempre*; se traducen documentos interesantes de *Preuves* y de *Encounter*; se estimula paternalmente a las nuevas publicaciones como *Criterio*, de Asunción "que no dice cosas realmente muy originales pero tiene la valentía de decirlas en Paraguay", etc. Pero la denuncia es implacable con aquellas revistas que no cumplen con la ética de la profesión: *Punto Final*, de Santiago de Chile, que publica una entrevista totalmente falsa a Rodríguez Monegal (*MN* 20); *Visión*, de Buenos Aires, que habla de textos que no ha leído, manifestando la ignorancia más crasa.

Vargas Llosa, en su búsqueda de un Chinatown de novela policíaca; y la descripción magistral y llena de humor de un Guimarães Rosa digno e imperturbable con su cajita de picnic, sobre una silla precaria en la cubierta de un barco mientras un *mare magnum* de periodistas y fotógrafos lo arrasaba todo persiguiendo a Neruda. Estos personajes, como en la nueva novela, hablan directamente, en entrevistas grabadas: y aunque el narrador extradiegético parezca desaparecer, no abandona ni por un momento su*fonction de régie*: selecciona las cintas con un sabio trabajo de montaje, orienta la discusión y, cuando es necesario, toma la palabra como un personaje más, a la manera del narrador de *Cambio de piel*.

Los acontecimientos que constituyen el eje de la información en cada número son episodios en una trama que podría llevar como título "La lucha por la independencia del intelectual": el escándalo de *Los hijos de Sánchez* y la destitución de Orfila Reynal como director del Fondo de Cultura Económica; el Congreso del PEN Club en Nueva York; el Congreso de la generación del 60 y la literatura peruana, en Lima; el Congreso Latinoamericano de escritores en México; el Congreso de Caracas y el premio Rómulo Gallegos; el año Rubén Darío; las denuncias sobre la financiación de *Mundo Nuevo* ; Vietnam; el Plan Camelot; la defensa del erotismo; la reunión de Puerto Azul. Una rúbrica muy lograda que se llama "Sextante"; proporciona la vida misma de premios, congresos, traducciones, casas de edición, polémicas, censura, etc; mundillo imprescindible de información que, a veces, cobra relieve individual en los números siguientes de la revista.

Respeto por los que piensan de manera diferente: Rodríguez Monegal no es peronista, pero en *Mundo Nuevo* hay un artículo de Rudni sobre Marechal, quien también es entrevistado por Fernández Moreno; detesta el realismo socialista, pero valora la poesía comprometida de *Casa de las Américas*; es internacionalista, pero estudia en profundidad la obra de David Viñas, integrante de la generación que él llamó "de los parricidas". *Rigor*: proporcionando la información más completa en torno a las declaraciones de la C.I.A. sobre la financiación del Congreso por la Libertad de la Cultura, que parecían implicar a *Mundo Nuevo*; indicando casi maniáticamente sus fuentes; estructurando las rúbricas y controlando las informaciones a través de la publicación de las diferentes versiones del mismo acontecimiento.[9] *Pasión*: siguiendo la pista secreta de un autor desde la primera lectura de una novela que le fascina: (*Grande Sertão: Veredas*) hasta un artículo crítico y biográfico lleno de afecto en el momento de la muerte de Guimarães Rosa; dedicando tantos párrafos a narrar la Mesa Redonda de los Escritores Latinoamericanos en el PEN como al detalle del gorrioncito en el motor que retardó el viaje desde París (*MN* 4); en la

[9] La única ligereza que podría reprochársele es la de no proporcionar los nombres de los traductores; pero hay que tener en cuenta que no era costumbre hacerlo en las publicaciones periódicas de los años sesenta.

emoción discreta con la que humaniza un gesto o un momento importante, y en la síntesis que interpreta, siempre, comprometiéndose en primera persona. Cumpliendo con sus propias exigencias, Rodríguez Monegal creó "su" *Mundo Nuevo*: y en gran medida, el nuestro, el que utilizamos ahora. Analizar si fue totalmente suyo o si integraba líneas discursivas de la época o de las instituciones que lo financiaron; si fue siempre coherente o contradictorio; si logró imponerlo totalmente dentro o fuera de su propia revista, o si diferentes discursos rivalizaron con sus artículos, es la tarea de otras investigaciones. Su legado a la historia de la literatura marcó definitivamente un período, su poder fue inmenso, y su manera de ejercerlo de una eficacia difícilmente contrarrestada, porque impuso sus propios referentes sobre el significado de la apertura, de la actualidad, de la creación de la independencia, del respeto, del rigor y sobre todo, del apasionamiento.

BIBLIOGRAFIA

Lambert, José, (1980): "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de littérature en traduction", *Canadian Review of Comparative Literature* (Spring 7, 1980), 246-252.

Rodríguez Carranza, Luz, "L'Individu et l'Institution: Le discours critique des revues littéraires des années 1960 en Amérique Latine" en D. Fokkema y R. Bauer (eds.), *Proceedings of the XII ICLA Congress* (Ludicium Verlag, 1990).

—"La poétique de Borges et un autre roman historique" en *Revue Canadienne de Littérature Comparée* (XVI,1, 2, 1990).

—"Comparatismo latinoamericano: una perspectiva pragmática" en Lisa Block de Behhar (coord.) *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías* (Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991).

Swiggers, Pierre, "A New Paradigm for Comparative Literature", *Poetics Today* (3: 1, 1982), 181-184.

Vlasselaers, Joris, (1982) "Suggestions pour une historiographie littéraire ouverte: Commentaire", en Eva Kushner, ed., *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, En *Actes du Colloque international* (McGill University, 1983), 205-210.

ÁNGEL RAMA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LITERATURA LATINOAMERICANA

POR

SUSANA ZANETTI
Universidad de Buenos Aires

Si nos avenimos al testimonio de la memoria —aun si lo entendemos configurado por la coherencia retrospectiva propia de lo autobiográfico— se nos impone una imagen de Ángel Rama, muy sostenida en el tiempo, de su relación con la literatura, caracterizada por el gesto totalizante que implica siempre, en sus múltiples facetas, una doble vertiente. Sus breves notas de 1978 compaginan un lector voraz y a la vez tempranamente inclinado a la sistematización, en el recinto típico del investigador: la Biblioteca Nacional.[1]

El sesgo insinuado en estos primeros pasos se va definiendo a comienzos de la década del sesenta, tanto en sus preocupaciones como en sus manifestaciones.[2] Su inserción en el campo intelectual uruguayo se nos presenta encarando problemas y funciones que ya no abandona, por el contrario, las profundiza y las expande combinando siempre la incitación de lo inmediato con la reflexión sistematizada. Las lecturas y otras experiencias de su actividad posterior contribuyen a la puesta en escena de ciertas cuestiones básicas —corregidas, revisadas, ampliadas— planteadas en los primeros años de su incorporación a esa franja intelectual de la izquierda independiente que nuclea *Marcha*. Reacio al encandilamiento de las teorías literarias de moda y sin enrolarse francamente

---

[1] "Desde mi infancia, leer ha sido para mí una especie de felicidad privada para la que apenas han existido algunos sustitutos. Tenía yo doce años cuando acudía a la Biblioteca Nacional a leer, y lo curioso es que las lecturas eran como jornadas de trabajo. Durante horas leía lo que entonces, en mi adolescencia, eran los autores preferidos, la literatura española. Llevaba una especie de cuadernito en el que anotaba lo que leía: el nombre del autor, el tema del libro y el comentario personal". En "Angel Rama y su felicidad íntima: leer" (*El Universal*, Caracas, 9 de julio de 1978). Citado en Carina Blixen y Alvaro Barros-Lémez; *Cronología y bibliografía de Angel Rama* (Montevideo: Fundación Angel Rama 1986), 11.

[2] A principios de los sesenta interrumpe su obra de creación. Hasta entonces ha estrenado tres obras de teatro —*Lucrecia*, 1957; *La inundación*, 1958; y *Queridos amigos*, 1961— y ha publicado dos novelas —*¡Oh sombra puritana!*, 1951; y *Tierra sin mapa*, 1961. No editó sus cuentos premiados en 1958, incluidos en *Desde esta orilla*.

en ninguna de ellas, atento cada vez más a las posibilidades interpretativas que abren a sus indagaciones otras disciplinas, especialmente la antropología, se mantendrá fiel a un trabajo crítico empeñado en una perspectiva totalizadora capaz de articular sistemáticamente las diversas experiencias literarias latinoamericanas en función de los vínculos que ellas guardan con los múltiples estratos sociales configuradores de las culturas continentales; un trabajo crítico que aquí aún encierra el desafío de "construir" una literatura:

> Ocurre que si el crítico no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un *corpus* orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta.[3]

Si revisamos las transformaciones que Angel Rama opera con los materiales teóricos y la libertad con que los compagina para su trabajo crítico —en ese constante diálogo que nutre las respuestas a sus interrogantes: el aporte extranjero y el propio de América Latina— creo que le cabe la denominación de transculturador; que se lo puede incluir, para la producción crítica, en ese eje productivo que elaboró y sustentó en su análisis de José María Arguedas, Rulfo o García Márquez, aunque es un parámetro que empieza a emerger en textos anteriores a los incluidos en *Transculturación narrativa en América Latina*[4] y que impregna también sus últimos trabajos, *La ciudad letrada*, por ejemplo, en el que traza los lineamientos particulares de esa esfera propia, la de los intelectuales.

EL SISTEMA DE LAS MUÑECAS CHINAS

En poco más de una década Angel Rama ha diagramado sus estrategias de intervención en el campo intelectual uruguayo y las modalidades de su actividad escrituraria, peculiarizadas por una actitud militante que no resigna ningún espacio propicio a la tarea elegida. Será una tarea marcada por un proyecto fuertemente religador y sistematizador de las literaturas latinoamericanas: emprende la reseña o el artículo periodístico y la investigación; se propone como formador del gusto de un nuevo público masivo al mismo tiempo en que incide en los ámbitos académicos para conformar nuevas posibilidades críticas; apela a la conferencia, a la clase, al programa radial o a la polémica; actúa en las instituciones culturales del Estado y controla críticamente los modos en que ellas operan; se plantea la revisión del pasado y funda editoriales para generar espacios de circulación a los nuevos textos del presente.

---

[3] Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (Bogotá: Procultura, 1982).
[4] *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982) incluye artículos publicados a partir de 1974.

Es difícil resumir esta labor múltiple, casi sin tregua. Apuntaremos sólo sus lineamientos.[5] La inclinación por el teatro, que lo convierte en actor a los dieciséis años, se ramifica luego hacia la investigación —su proyecto de estudio sobre el "Origen y desarrollo del teatro nacional" de 1953— hacia la crítica periodística —en *Acción*, entre 1957 y 1964— y hacia la docencia —como profesor de Historia del Teatro en 1961. En adelante será docente en la Universidad Nacional y en las extranjeras, sea como profesor regular o a través del dictado de innumerables cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Puerto Rico, Alemania o los Estados Unidos. La investigación se irá concretando en un nutrido número de artículos y libros sobre literatura uruguaya o latinoamericana, cada vez más abarcadores, cuya culminación podríamos colocar en el proyecto de una historia literaria latinoamericana planeada por el grupo de especialistas patrocinado por la Universidad de Campinas, la Universidad Simón Bolívar y la Asociación Internacional de Literatura Comparada (ALLC), con el apoyo de UNESCO.[6]

Su empleo en la Biblioteca Nacional de Montevideo (1949-1965) aporta experiencias significativas para sus reflexiones acerca de la institucionalización del saber y la conformación de un canon literario nacional. Pero más allá del peso que esta actividad cobra en sus textos, nos interesa destacar su labor cuando se hace cargo de la edición de los Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas —entre 1951 y 1958—, labor que podemos considerar como pre-anuncio de la que cumplirá con la Biblioteca Ayacucho, fundada en 1974 por la presidencia de Venezuela. La acción en este campo muestra un lado de la vertiente, complemento de la mencionada en el párrafo anterior, animada por el proyecto de diseñar no sólo una tradición literaria nacional sino también de intervenir en esa tarea "vanguardista" de construir una literatura latinoamericana, atendiendo además a su convicción de la necesidad de impulsar una lectura y una articulación del pasado que integre la herencia crítica e historiográfica con que ese pasado ya cuenta:

> Confieso que ése fue uno de los motivos por los cuales fundé la Biblioteca Ayacucho: el espectáculo de un continente intelectual reclamando su identidad y su originalidad, sin citar las espléndidas obras que en siglos se habían acumulado en esta misma tierra americana, pacientemente rearticuladas por el pensamiento crítico de nuestros antecesores.[7]

Este esfuerzo por la legimitación de un canon, en un alto nivel institucional, encuentra su reverso en la promoción de nuevos textos y en la puesta en

---

[5] Para mayores datos consúltese la *Cronología y bibliografía de Ángel Rama* citada en nota 1.
[6] Ana Pizarro, coord., *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985).
[7] Ángel Rama, *La novela en América Latina*, 16.

circulación de otros poco conocidos[8] o todavía inéditos, de difícil acceso para el público rioplatense, que cumple con las empresas editoras en cuya fundación o dirección interviene desde 1950, y entre las cuales se destaca sobre todo Arca.[9] Actuar directamente en el mercado introduciendo nuevos valores y vitalizando perspectivas cristalizadas del pasado literario y cultural[10] se corresponde con la producción crítica de Rama; ella va mostrando una atención creciente tanto hacia los momentos iniciales de la literatura —Balbuena, Eslava— como de los muy últimos —un buen ejemplo lo constituye su antología y el extenso prólogo a los "novísimos".[11] Ambos movimientos comparten ese ademán totalizador ya señalado, que parece no temer los riesgos de naufragio y que Rama lleva adelante como continuo *work in progress*, tanto por el modo de producción de sus obras —los "libros-ferrocarril" resultantes de la reunión de artículos anteriores revisados y reescritos— como por la forma en que va construyendo esa totalidad. Si podemos comprender esta actividad que no deja casi resquicio a su ingerencia en los diversos centros latinoamericanos en donde actúa como sujeta a lo que denominaba el "sistema de muñecas chinas",[12] propio de las condiciones del medio intelectual de nuestros países, podemos anotar también que de tal experiencia resultan, en buena medida, las cuestiones que privilegia para ordenar esa historia problemática que replantea de la literatura latinoamericana: los sucesivos impactos que la modernidad acarrea en nuestras sociedades y en nuestra cultura, y sus consecuencias en el letrado. Las vicisitudes ante el mercado y ante el poder, los modos posibles de acción del intelectual militante y del escritor en los marcos de sociedades dependientes y marginales orientan sus preguntas. Dice, por ejemplo, cuando revisa la renovación literaria de Venezuela a partir de la caída de Pérez Jiménez en 1958, al referirse al movimiento de Sardio:

> Proclamarse afiliados a un"'humanismo político de izquierda" no disimula la concepción elitista que les será reprochada ... y se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperarlo todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado obsesivo afán de conducción ilustrada. Tantas veces en tierras latinoamericanas, desde su primera aparición en el "Salón Literario" romántico de 1937 en Buenos Aires, hemos visto repetir esta esperanza, que no nos sorprende su previsible fracaso.[13]

Desaparecida ya esa figura del intelectual adánico y prometeico[14] — preceptible aún en Martí, y por esto quizás también su insoslayable presencia y persistencia en el pensamiento de Rama—, las tensiones entre el reducto de las ideas como propio de las demandas de la acción impregnan los dilemas que acosan a los intelectuales de los sesenta. Son los replanteos de este rol respecto de la acción política directa en una situación percibida como revolucionaria, que en el ensayo sobre Salvador Garmendia interpreta transferida a una estética:

> El movimiento —se refiere al El Techo de la Ballena— funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aun podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación.[15]

Los engranajes del poder o las leyes propias del mercado no entrañan sometimiento, en ellos se abren brechas donde escritores e intelectuales juegan su libertad[16] y sus responsabilidades como tales, conscientes de su manejo de los lenguajes simbólicos de la cultura —"No sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder"[17]— y una capacidad crítica militante. Sus preocupaciones sobre las transformaciones del papel del intelectual y el escritor en las sociedades latinoamericanas aparecen teñidas por su propia aventura personal y las disyuntivas que acosaron tanto a Rama como a sus contemporáneos en las décadas de los sesenta y los setenta; en este sentido podemos leer su refutación en *La ciudad letrada*, de ciertas posiciones al respecto:

> Con demasiada frecuencia, en los análisis marxistas, se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su peculiar función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas.[18]

---

[8] Entre ellos se destaca la edición de las obras completas de Felisberto Hernández, por las posibilidades que abrió a su difusión en Uruguay y en el resto de América.

[9] En 1950 funda con Carlos Maggi las Ediciones Fábula. En 1960, cuando se hace cargo de la colección Letras de Hoy, de Alfa, asume también la codirección de Asir, hasta 1962, año en que funda con José Pedro Díaz la editorial Arca. Más tarde, en 1966, es cofundador de Galerna de Buenos Aires y su asesor literario durante dos años.

[10] En este sentido es significativa también la *Enciclopedia uruguaya*, de aparición semanal en fascículos (1968-1970). Rama es el responsable del plan y de la dirección general.

[11] *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha* (México: Marcha Editores, 1981).

[12] "Por esa época (1969) el sistema de muñecas chinas, una dentro de otras, que es la forma de trabajo de los intelectuales en los países subdesarrollados, había llegado a su delirio," afirma en *Cuadernos de Marcha* 19. Citado en Carina Blixen, 38.

[13] *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975), 11.

[14] Tulio Halperín Donghi, *El espejo de la historia* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987).

[15] Halperín, 33.

[16] Véase al respecto sus reflexiones sobre "La censura como conciencia artística" en *Eco* 215, setiembre de 1979.

[17] *La ciudad letrada* (Montevideo: Fundación Angel Rama, 1984), 39.

[18] *La ciudad letrada*, 38.

La sistematización de las redes que van organizando respuestas a la modernidad —sus contactos, confluencias y transformaciones— en el espacio y en el tiempo, y la búsqueda de modos de aprehender la compenetración particular entre los diferentes estratos sociales (y sus genuinas experiencias culturales) y las élites urbanas, receptoras privilegiadas de los cambios estéticos e ideológicos de los centros europeos o norteamericanos,[19] constituye un eje estructurador permanente en el trabajo crítico de Rama. El fraseo de sus temas sustantivos orienta su análisis de la gauchesca, de los fenómenos de transculturación, de la ciudad letrada, así como las tensiones entre cosmopolitismo y regionalismo no sólo vertebran estos *items* apuntados, sino también a esas figuras claves de la modernidad a las que constantemente vuelve desde diferentes ángulos, como son José Martí y Rubén Darío. Como el mismo Rama reconoce, la crítica está siempre situada y datada:

> Escribimos en Nuestra América sobre el papel del tiempo, sobre el tiempo perecedero, escribimos sobre la urgencia del lector y el medio y la hora que vivimos o nos vive, y sin duda el tiempo nos escribe y nos dispersa y en cenizas nos convierte.[20]

Así, ciertas condiciones claves para Rama del medio cultural en que debió desarrollar su actividad —los cambios cualitativos producidos por la irrupción de los medios de comunicación masiva, la penetración cultural y la incidencia de las multinacionales— junto a los conceptos de colonización y dependencia, son coordenadas básicas para debatir —y debatirse en— la figura de Darío. En *Rubén Darío y el modernismo* señala cómo Darío, en momentos de cambios intensos en las sociedades latinoamericanas, elige con acierto instalarse en la modernidad y operar la transformación de la lengua poética del español mediante "la apropiación del instrumental europeo contemporáneo", analizando fundamentalmente el papel que cumplió su trabajo en ese nuevo mercado que se conformaba hacia fines de siglo, especialmente en el periodismo. Discute y rechaza el juicio de Pedro Salinas acerca del carácter negativo que tuvo la actividad periodística en el Darío poeta, "desde su peculiar actitud de *clero*", a partir de una perspectiva que incluye al crítico mismo:

---

[19] Insiste en descartar la dicotomía entre nacionalismo y regionalismo frente a cosmopolitismo para considerar sus rasgos productivos, analizando en cada caso las transformaciones que los modelos extranjeros producen en las literaturas latinoamericanas, atendiendo a sus particulares modos de ingreso y a las situaciones culturales específicas en que se insertan: "... Sería ingenuo creer que en todos estos proceso se asiste a un mero traslado, que los valores importados se instalan en un simple vacío, que se aplican tal cual lo hicieran en las metrópolis, que trasmutan al hombre latinoamericano todo, como en el misterio de la Eucaristía, sin dejar excipiente alguno de la miga de pan originaria". En *La novela en América Latina* , 132.

[20] *La ciudad...*, 9.

> El juicio peca de prevención profesoral sobre los procesos de emergencia de la literatura dentro de la vida concreta —psicológica y social— de un hombre. ... En todos los problemas de la actividad pública de un hombre, las diversas fuerzas antagónicas andan entreveradas, y cuando se trata de la imposición social sobre un artista —¿cuál no las conoció en su vida?—, más que una lamentación sobre lo que hubiera hecho si no hubiera sido forzado por ella, interesa saber cómo la manejó. El artista no es un ser pasivo: es el otro término de la ecuación que responde a fuerzas que sobre él se ejercen, a las que a veces trata de vencer y, de no lograrlo, intenta utilizarlas en su beneficio. Como no es un ente abstracto, sino un hombre en situación, estos elementos aparecerán siempre en su vida que en definitiva está tejida con ellos. Ni está probado que escribir a las órdenes de la actualidad sea obligadamente perjudicial, ... ni que la frecuente superficialidad de Darío responda al periodismo y tampoco que ella sea sinónimo de mala literatura.[21]

En el extenso prólogo a su recopilación de textos de Darío sobre los sueños escritos en un período de profunda crisis del poeta, el de sus últimos años en Europa, Rama revisa el rol de Darío con sus crónicas al diario *La Nación* de Buenos Aires —se asume en ellas como intérprete de la burguesía desarrollista y nacional de los países latinoamericanos ligados a los centros europeos frente al avance de los Estados Unidos en sus mercados tradicionales—, y sus conflictos y contradicciones entre su condición de americano y los cambios que operan en sus ilusiones el contacto real con Europa, definiéndolo según los parámetros del colonialismo cultural:

> ... incapacitado de desprenderse de su propia naturaleza indígena —por no decir latinoamericana— a lo que había de llegar era a una lectura desconsoladora del mundo europeo al que había tratado de incorporarse. Daría testimonio de Europa desde el ángulo que le era consustancial y que no podía ser el de un indígena pleno, en su mundo propio, ajeno por lo tanto a la acción de los europeos, sino de un indígena marcado por la intervención dominante de ellos. Es decir, un colonizado. ... Todo el drama del colonialismo, en el campo de la cultura, se hace presente en la aventura intelectual cumplida por el poeta.[22]

Otro aspecto importante para encuadrar la figura de Ángel Rama, otro rasgo definidor de su personalidad intelectual, proviene también de esos años en que inicia sus actividades en el campo intelectual uruguayo. Por entonces comienzan sus viajes fuera del país, los que alcanzarán a partir de fines de la década del sesenta una dinámica intensa y atravesada en los setenta por la dura realidad del exilio[23] que, por una parte moviliza su actividad contra la represión

---

[21] En *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970), 71-72.

[22] Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. Edición, prólogo y notas de Ángel Rama (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1973), p. 32. El prólogo lleva la fecha de 1971.

[23] El golpe de Estado en Uruguay en 1973 lo sorprende fuera del país y ya no volverá a él. Su primer alejamiento del Uruguay ocurre en 1955: permanece durante un año en París becado por la embajada francesa.

durante la dictadura uruguaya, y por otra, robustece sus reflexiones acerca de la situación de exilio —reiterada experiencia del escritor latinoamericano—, de los condicionamientos a la libertad intelectual tanto en las sociedades capitalistas como en las socialistas —preocupación evidenciada en *Marcha* desde 1958 respecto de la Unión Soviética— o lo lleva al análisis de la novela sobre las dictaduras en nuestro continente.[24] El exilio coopera en intensificar sus vínculos con los diferentes centros americanos favoreciendo a la vez su comprensión de los procesos culturales y literarios y, quizás sobre todo, la dimensión religadora que signa sus proyectos, cuya finalidad última reside en el logro de la integración latinoamericana:

> —La integración cultural es un intento revolucionario que, en cuanto tal, se propone un futuro, construyendo la visión utópica de un continente y de una sociedad ideal.[25]

Este propósito, en el que se descubren resonancias de esa "tierra de la promesa" de Pedro Henríquez Ureña, unido a las coincidencias de biografía intelectual y la impronta de un latinoamericanismo abierto a los lazos con lo universal, nos permiten articular afiliaciones de Ángel Rama con otras del pasado, como la de Henríquez Ureña, que él mismo convalida:

> Así yo, un día, descubrí en mi camino a Pedro Henríquez Ureña a quien no pude conocer y sentí que él había dicho lo que confusamente había vivido y buscado: que nosotros lo hombres latinoamericanos sólo podemos existir con una viva conciencia utópica, si por ella se entiende la satisfacción de nuestros apetitos humanos y espirituales ....[26]

Estas afiliaciones trazan una red genealógica que pareciera encontrar en la figura de Martí la imagen de padre fundador, expandiéndose hacia el presente en esos nombres que vuelven reiteradamente a sus escritos —Reyes, Silvio Romero, Sanín Cano, y ya entre los contemporáneos, Antonio Cándido—, que respaldan y comparten la significación de su trabajo intelectual. Rama asume

[24] "La riesgosa navegación del escritor exiliado" en *Nueva Sociedad*, 35, marzo de 1978; y para la situación del escritor en Cuba, véase la polémica en torno al caso Padilla y la de Rama con Reinaldo Arenas, entre otros textos, "Reinaldo Arenas al ostracismo" en *Eco*, 231, enero de 1981; "Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos" en *Cuadernos de Marcha*, 2da. época, n. 8, julio-agosto de 1980; y "Norberto Fuentes: el narrador en la tormenta revolucionaria" en *Literatura y clase social* (Buenos Aires: Folios, 1983). Sobre este punto debe tenerse en cuenta también su renuncia al Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* en 1971, que integraba desde 1964; vuelve a colaborar en la revista en 1982.

[25] "La Biblioteca Ayacucho como instrumento de integración clutural latinoamericana" en *Latino-América*, 4, 1981, citado en Carina Blixen, 50.

[26] Carina Blixen, 58.

aquello que considera sus responsabilidades —a despecho del deseo de atender a demandas más íntimas, escribir sobre poesía, por ejemplo—, como respondiendo a aquel mandato de Alfonso Reyes en Río de Janeiro de 1932,[27] de contribuir, por una parte, a la intercomunicación, al libre flujo del diálogo en nuestro continente ("... es urgente un Servicio de Transmisiones de la Cultura en América Latina"),[28] y por otra, de establecer un orden en las expresiones literarias de sus distintas áreas construido a partir de parámetros correctos ("... es tarea del crítico intentar un orden dentro de selva tan enmarañada").[29] Este voluntarismo, canalizado en un afán fuertemente religador —y la religación fue uno de los ejes posibles de articulación de las literaturas latinoamericanas sobre el cual reflexionó insistentemente— y el modo general en que asume su trabajo parecieran justificar el visualizarlo como un "crítico civil", comprometido con esa herencia de linajes intelectuales que por momentos cobran valores de verdadera filiación. Esto sucede, por ejemplo, con Blanco Fombona, por quien dice sentir:

> una de esas admiraciones que parecen corresponder a cierta consanguineidad. Fue uno de esos hombres de pelea que pagaron duramente por decir la verdad: 27 años de exilio por hablar claro sobre Gómez. Suelo asociarme a él cuando pienso que debió pasar buena parte de su vida adulta fuera de la patria, sin poder servirla como quería, y que uno de los trabajos que más lo apasionaron en el destierro español fue fundar una editorial, América, en la que por primera vez se difundió la historia, la literatura, la filosofía y —en general— el pensamiento de América Latina. Diría que Blanco Fombona fue precursor de la Biblioteca Ayacucho, y si ésta no se llamara como se llama, debería llevar su nombre.[30]

RAMA Y LA GENERACIÓN CRÍTICA

Una última muñeca china, porque no ha sido específicamente enunciada hasta ahora en este trabajo, pero que funciona como la inicial, es la integración

[27] "Relacionad, pues, a nuestros hombres de pensamiento unos con otros. Sed ingeniosos e incansables; discurrid medios para crear los vasos comunicantes; labor de prensa, correspondencia, obligación de cambiar libros a través de organismos adecuados ..., sistemas de investigación paralela! ¡Qué se yo!". En *Ultima Tule, Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), vol. XI, 70.

[28] "La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora" en *Marcha* 1217 (Montevideo: 7 de agosto de 1964) incluido en Aurora M. Ocampo, comp., *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973), 19 y 21 respectivamente.

[29] Adriana Astutti, Sandra Contreras y Marcela Zanín, "Angel Rama: edificación de una literatura popular para América Latina" en Varios autores, *Homenaje a Angel Rama* (Santa Fe, Argentina, *Cuadernos de la Comuna* 25, 1990), 25.

[30] Blixen, 52.

de ngel Rama en el equipo de *Marcha* como encargado de la sección literaria a partir del número 950, de 1959, y en la que continuará hasta 1968.[31]

Cuando Rama ingresa al grupo de los "hepáticos" de *Marcha*, representante de la izquierda independiente que constituye una de las empresas políticas y culturales más significativas de América Latina por la seriedad de su información y por los alcances de su difusión, el periódico cumple veinte años, y siempre bajo la dirección de Carlos Quijano.[32]

La etapa en que actúa Rama estará marcada por hechos de enorme importancia para América Latina, tanto en el terreno político e ideológico —la Revolución Cubana, con los riesgos de invasión y el bloqueo, la invasión de los Estados Unidos a la República Dominicana, la acción de los movimientos guerrilleros, la guerra de Viet-Nam, entre otros—, como en el cultural —la concreción del *boom*, la presencia cada vez más visible del mercado literario y la industria cultural, de los medios de comunicación masiva (con la presencia inédita de la televisión), el inicio del caso Padilla, etc. Todos ellos influyen en introducir o en fortalecer en el debate de ideas, que define a *Marcha*, los conceptos de tercermundismo, nacionalismo y latinoamericanismo, antiimperialismo, así como la discusión acerca de:

> los pactos que vinculan a los intelectuales con la sociedad y fundamentalmente, que legitiman ideológicamente su trabajo y su existencia como tales.[33]

Como integrante de "La generación crítica", cuando se entrega a la tarea de articularla y definirla, luego del fracaso del Frente Amplio, coloca a la revolución del campo cultural en lugar privilegiado para responder a las preguntas angustiadas del uruguayo común:

> ¿Qué nos ha pasado? ... ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así, tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democracia?[34]

---

[31] Comienza a ejercer la crítica literaria periodística en 1945 en *El País* de Montevideo y la continúa luego en *El Nacional* (1954) y en *Acción* (1957-1964). También lo hace en medios más específicos: *Clinamen* (1947-1948), *Entregas de la Licorne* (1953-1956), o en la *Revista Iberoamericana de Literatura* de la Universidad de Montevideo (1966-1970) y *Escritura* de Caracas, entre cuyos fundadores se cuenta en 1976.

[32] *Marcha* sufrió su primera clausura el 20 de octubre de 1967, cuando todavía Rama integraba su equipo. Fue definitivamente clausurada en 1974. Cuando aparecen en México los *Cuadernos de Marcha*, Rama reinicia su colaboración (1981).

[33] Me han sido de gran utilidad las investigaciones de Claudia Gilman sobre *Marcha, Una empresa político cultural: El semanario Marcha en la década del sesenta* y *Perspectivas sobre política y cultura. El semanario uruguayo Marcha a partir de los sesenta* (Buenos Aires: mimeo, 1989). La cita proviene de este último, 43.

[34] *La generación crítica (1939-1969)* (Montevideo: Arca, 1972). La cita proviene de Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección, prólogos Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985), 217.

En ese tiempo propio, tiempo del "sacudimiento" para Rama, la generación crítica asiste al derrumbe del régimen liberal uruguayo, del cual se convirtió en sus "sepultureros ideológicos".[35]

La crítica de Rama al liberalismo uruguayo se detiene en el análisis de las causas del deterioro cultural: "la reacción de las derechas ante el triunfo cubano de 1959", la acción de los intereses norteamericanos visualizada en la penetración cultural, el empobrecimiento de amplios sectores de la población y la ausencia de una política estatal coherente, que funcione como "instrumento de acción y de progreso".

> Contra tal putrefacción —afirma— sólo cabe asumir los principios de una cultura militante, en la gran tradición de la cultura universal y nacional", atendiendo a los problemas actuales de amplios sectores, sin "rémoras folklóricas" para "mantener la función creadora y adoctrinadora del arte.[36]

El carácter crítico y programático de este texto es buen ejemplo de los cambios que se producen en la sección literaria de *Marcha* con el ingreso de Rama: la articulación más orgánica del análisis de los diferentes fenómenos que inciden en el estancamiento y la atonía cultural uruguaya y el desarrollo de propuestas para revertirlos —en el campo de los organismos oficiales, de la educación, del mercado editorial, de los medios de comunicación masiva—, sin descuidar la reflexión de los modos en que el arte y el intelectual pueden operar en tales transformaciones. En su artículo "Del provincianismo cultural" recusa la "escasa audacia inventiva y descubridora dentro de la del campo de la modernidad artística", de las expresiones artísticas uruguayas comparadas con otras experiencias de renovación en América Latina —cita a Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, Cardenal, etc.—, señalando a la vez la responsabilidad que les cabe a las élites y a los creadores mismos, y a la entera sociedad nacional.

> La atonía del país, su falta de una concepción dinámica generosa que lo ponga en funcionamiento para un fin superior, para un fin común, o simplemente para intentar un esfuerzo, se traduce también en el campo de la cultura —donde la resistencia es mayor, donde la lucha es más tenaz— impregnando de escepticismo, de "cansera" como dice el paisano, los productos artísticos; de irrealidad muchas de la concepciones intelectuales.[37]

La brega por la recomposición o la transformación del campo intelectual uruguayo, primordial por su peso en el cambio de la sociedad uruguaya misma, dirige la sección literaria de *Marcha*, atenta a la modernización —el esfuerzo

---

[35] *La generación crítica (1939-1969)*, 223.

[36] "Por una cultura militante" en *Marcha*, 1287, 31 de diciembre de 1965. La primera página de esta segunda sección de *Marcha*, con un gran titular del artículo de Rama, insiste en el grabado en el peso de la televisión como formadora del gusto popular.

[37] "Del provincianismo cultural" en *Marcha* 1245, 26 de febrero de 1965, 29.

por la nacionalización entraña el colocar al Uruguay "en el concierto mundial"— combatiendo un regionalismo cerrado y conservador; implica la formación de un público informado y competente, y el aliento de los jóvenes creadores a través de concursos, de políticas editoriales adecuadas. De allí la presencia de notas sobre "¿Qué leen los uruguayos?", las ferias del libro, las relaciones entre escritores y público o sobre nuevas editoriales latinoamericanas.[38] Se trata, en suma, de poner en marcha ese proyecto formulado al año de su ingreso: "La construcción de una literatura" nacional, a partir de la conciencia de sus lazos con la sociedad de la que ella proviene:

> No basta que haya obras literarias buenas y exitosas para que exista una literatura. Por eso, las obras y los movimientos estéticos deben responder a una estructura armónica, con continuidad creadora, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en la cual funcionan.[39]

Los presupuestos de Antonio Cándido —presentes en esa articulación orgánica de la literatura uruguaya como institución— presidirán luego la tarea similar que emprende con la literatura latinoamericana, cuyas dificultades expone en *Marcha* en 1964—"No hay literatura de más difícil conocimiento y sistematización que la llamada literatura hispanoamericana".[40] Esa es literatura que palpa sobre todo en la nueva narrativa que surge en los sesenta, venciendo situaciones no demasiado lejanas de las que peculiarizan negativamente al medio uruguayo, la que sirve de marco sustentador de la débil literatura nacional.[41] Su difusión

[38] Véanse: "Una encuesta de Angel Rama: ¿Qué leen los uruguayos?", *Marcha* 1038, 9 de diciembre de 1960; "En este país: la Feria por dentro, o el arte de vender uruguayos", n. 1044, 27 de enero de 1961; "Un país sin libros", n. 1061, 9 de junio de 1961; "En este país: los escritores y el público", n. 1077, 29 de setiembre de 1961; "Editora para el hombre actual: Era", n. 1110, 8 de junio de 1962; "¿Para qué sirven las revistas?", n. 1161, 21 de junio de 1963; "Movilización de artistas e intelectuales: hacia una central de la cultura", n. 1176, 4 de octubre de 1963, etc.

[39] Se trata de una encuesta a escritores uruguayos desarrollada entre los números 1003 y 1015 de *Marcha*. La cita proviene de Claudia Gilman, 40. Las relaciones entre vida social y narrativa así planteadas, adelgazando su complejidad y las mediatizaciones inherentes, inician también los "Diez problemas para el novelista latinoamericano", publicado originalmente en *Casa de las Américas*, n. 26 de oct.-nov. de 1964: "Si este tiempo se nos presenta urgido, desgarrado, contradictorio, como en época de revolución inminente, así también se nos presentará el panorama de la creación artística" (Caracas: Síntesis Dosmil, 1972), 8.

[40] "La generación del medio siglo" en Aurora Ocampo, *op. cit.*, 17. Originalmente en *Marcha*, 1217, 7 de agosto de 1964.

[41] "... si en líneas generales ya es posible hablar de una cultura latinoamericana (o hispanoamericana) con direcciones y valores propios, tónicas y medios característicos, parece bastante más difícil registrar la autonomía o la mera existencia de las literaturas nacionales" en *Diez problemas* ..., 28-29.

y análisis recaen en la responsabilidad del crítico, constituyendo su función social. Rama responde a tal imperativo con la constante inserción de notas y artículos críticos, inclusión de textos o introducción de colaboradores latinoamericanos —Richardo Latcham, César Fernández Moreno, etc.— y con el examen abarcador de las condiciones, problemas y modalidades de producción de la narrativa latinoamericana.

Podríamos afirmar que los temas y los problemas literarios expuestos en los años de *Marcha*, con un tratamiento más matizado de sus complejidades, persisten hasta sus últimas contribuciones: la perspectiva culturalista, las convicciones acerca de la función social del arte, el hacer de los vínculos entre literatura, sociedad y cultura un punto focal prioritario para responder acerca de la originalidad de la literatura latinoamericana, así como la atención a los problemas entre ideología y poética[42] o el reiterado interés por el realismo —sea a través de sus reformulaciones en la producción narrativa o en la teoría literaria—, todo ello acompañado de la flexión hacia las consideraciones sobre el quehacer crítico. Marcado evidentemente por los conflictos y las expectativas de los sesenta como por la reversión de estas últimas y la consiguiente necesidad del replanteo, sin embargo, la persistencia de los modos de operar de Rama — tanto en la actividad intelectual inmediata como en la investigación— han dejado la posibilidad de poder establecer con sus textos, tan datados, esa doble lectura que señaló de su revisión de la obra de Henríquez Ureña.

> Esa doble lectura favorecía un entendimiento mejor de la cultura latinoamericana, porque recuperaba la producción literaria y al tiempo las estructuras de significación que se diseñaron en un período.[43]

LA UNIDAD POSIBLE

En una de sus últimas colecciones de ensayos, *Literatura y clase social*, al explicitar el eje que les da unidad confirma nuestras apreciaciones recién apuntadas. Crisis y crítica reconocen un origen común; una convoca a la otra y la sitúa no sólo en un campo cultural, sino que la obliga en estas sociedades latinoamericanas a una definición, a una toma de posición, que incluye todo lo que aquí entraña la condición humana. Los períodos de crisis, el momento crítico, apelan el "decido, separo, juzgo" —manifiesto en su etimología:

> el cual mal podría verse como una función incontaminada, abstracta y pura, sino como la obligada tarea de un hombre latinoamericano para quien este continente,

[42] Recuérdense, a modo de ejemplo, sus trabajos, "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de *Versos sencillos*)" en *Revista Iberoamericana*, 112-113, julio-diciembre de 1980; y "*Los ríos profundos*, ópera de pobres" en *Revista Iberoamericana*, 122, enero-marzo de 1983.

[43] En *La novela en América Latina* , 15.

esta cultura, esta aspiración al reino de la justicia, son prioritarios. No será posible sin una comprensión, la más objetiva posible, del funcionamiento de la sociedad que genera esa cultura, esas letras, esas esperanzas.[44]

La crisis que arrasó con las expectativas de la década del sesenta, presente en su alejamiento de *Marcha*, y del cierre de *Marcha* misma, dieron otra vuelta de tuerca a la presuposición etimológica de su común sentido: la mirada crítica corre el riesgo de desgarrarse ante la frustración y el fracaso que la crisis entraña, o elegir el encierro que cercena la función social que se le atribuye. Rama se mantiene fiel a la idea de construcción —podríamos también encuadrarla en reconstrucción— de una literatura, al gesto globalizante, que incluye el "re-examen" de su funcionamiento en el sistema social latinoamericano. Tal construcción tiende al rechazo del concepto acuñado por Octavio Paz, de una historia literaria estructurada sobre la base de rupturas. Rama busca continuidades que perfilen tradiciones, modos de operar con la lengua, con los conflictos, con los lenguajes simbólicos o con el imaginario social que van tejiendo esas redes en que se reconocen respuestas propias latinoamericanas, siempre en tensión y en diálogo con las experiencias —textuales, ideológicas, estéticas y sociales— ajenas. Por esos hilos asciende la posibilidad de la expresión plena americana, su trama va relegando en el pasado el aislamiento de unas pocas obras literarias, va abriendo al crítico atento los ejemplos que permiten vislumbrar o palpar lazos, sea entre las distintas áreas latinoamericanas, sea entre la literatura y los diferentes estratos sociales, sea entre las diversas, y a veces encontradas, propuestas estéticas —su idea de las dos vanguardias, por ejemplo. Respuestas mestizas, que imbrican experiencias plurales: mestizaciones literarias, "No otra cosa han sido sus mayores creaciones artísticas".[45] Las rupturas, que presiden el reexamen, expresan las crisis sociales, y es en este sentido que pueden constituirse en eje de análisis, pero un eje que vuelve a suturar, pues permite religar esa relación imprescindible entre el arte y los contextos culturales y sociales en que emerge.

Las literaturas latinoamericanas pueden articularse en función de los paralelismos que sus campos culturales evidencian, por la incidencia de los modelos extracontinentales y por los lazos que guardan con las sociedades que les son propias. Con estos datos, el crítico, reacio a sepultar la utopía, religa, traza redes de encuentro —palpa también las concretas—, *escribe*, la unidad posible.

---

[44] *Literatura y clase social* (Buenos Aires: Folios, 1983), 13.
[45] *Literatura ...*, 22.

DE LA JUNGLA DE LAUTRÉAMONT A SELVA MÁRQUEZ: EL (CASI) INEXISTENTE SURREALISMO URUGUAYO

POR

EDUARDO ESPINA
Texas A & M University

La ausencia en la literatura uruguaya del influjo de la estética surrealista como alternativa inquietante y distintiva parece una incongruencia difícil de explicar a primera vista, aún más teniendo en cuenta la resonancia que este tipo de propuesta vital y artística tuvo en grupos tan seminales como "La mandrágora" en Chile y el que circuló alrededor de la revista *Qué* en Argentina, países con los cuales el Uruguay ha mantenido un intercamabio literario de manera reincidente. Lo cierto es que en la tierra de Lautréamont el surrealismo pasó desapercibido. La paradoja, en un país que se ha vanagloriado de su afrancesamiento, es de por sí surrealista. Es casi imposible rastrear huellas y encontrar excepciones, aunque las hay. Puede concluirse sin mayor reparo que no hubo revistas vinculadas al movimiento fundado por André Breton; tampoco hay constancia de que algún determinado grupo interesado en la actualización de la poesía haya tenido una actividad surrealista pública. Como si fuera poco, ni siquiera ha habido claridad en el discurso crítico nacional para definir el término en cuestión, lo cual llevó a considerar erróneamente la vinculación de algunos escritores con el surrealismo, cuando en verdad muy ajenos estuvieron a toda gimnasia intelectual propendiente a descifrar y promulgar la actividad del inconsciente. Mientras que al otro lado del Río de la Plata se fundaba en 1927 el primer grupo surrealista de América Latina, inmediatamente después de su gran eclosión en Francia, el otro margen del ancho río como mar —la orilla izquierda— el más subversivo de los movimientos literarios de este siglo pasaba inadvertido en los cenáculos literarios y pictóricos, todavía sin despertar a los acechos del nuevo tiempo. Con la imponente figura egregia de Joaquín Torres García, cuya práctica metódica y constructivista pareció un catalizador difícil de evitar, puede entenderse la falta de toda propensión al delirio en las artes plásticas uruguayas. Las traducciones de lo visual estuvieron más cerca de la razón que del exceso: el ojo nunca llegó a apropiarse de la percepción ni el orden de la realidad llegó a ser pulverizado por las pulsiones de lo imaginario. En poesía las cosas tendrían que haber sido diferentes de lo que fueron: más atrevidas y con un espacio para la subversión mucho más amplio. ¿Por qué la timidez es el signo que caracteriza a la lírica uruguaya? ¿Por qué la transgresión

ha sido discontinua y el apego a las normatividades tan verificable en la inmensa mayoría de las obras? Algunas observaciones siguen inmediatamente, quizás anticipando la sinopsis que pueda responder a estas varias interrogantes. Como primera medida conviene recordar que las expresiones de ruptura en el Uruguay siempre han sido individuales y todavía más, inaugurándose contra el rechazo ideológico y estético del contexto social. El país posee una envidiable lista de raros de difícil acomodamiento social. La historia, que además de abundar en paradojas es la más grande de todas, vio nacer en la nación que más rechazó al surrealismo a dos de sus fundadores *avant la lettre*, uno escribiendo en francés y el otro en español. A Isidore Ducasse nunca se le reconoció carta de ciudadanía porque escribió en un idioma extranjero, por más que el fascinante conde se hiciera llamar "el montevideano" y nunca sintiera por Francia una preferencia definitiva, como las recientes investigaciones lo prueban. Fue desterrado de la literatura uruguaya por razones lingüísticas. Lo mismo puede decirse de Jules Laforgue y Jules Supervielle, poetas uruguayos por más que no escribieran en español ni fueran representantes ortodoxos de las costumbres literarias de la época. Casi ingenuamente podría preguntarse, ¿es menos irlandés Samuel Beckett porque escribió en francés, o dejó de ser ruso Vladimir Nabokov cuando escribió en inglés *The Real Life of Sebastian Knight*? César Moro escribió en francés y no obstante los peruanos, además de traducirlo, lo tienen como uno de sus poetas nacionales y como el primer surrealista descendiente de los incas. Lautréamont estableció las bases imaginarias de una nueva escritura, siendo uno de los fundadores de la modernidad en cuanto convirtió al signo poético en deseo exacerbado, en posibilidad de liberación y en lugar de encuentro de realidades antes insospechadas. *Los cantos de Maldoror*, además de ser el primer libro surrealista, es quizás una de las primeras manifestaciones de la escritura como caleidoscopía de sus propias posibilidades enunciativas. Pero más allá de un monumento erigido en Montevideo y a pocas cuadras del río que Ducasse convirtió en mar ("Yo te saludo, viejo océano," decía Maldoror, la influencia del más radical de los uruguayos ha sido casi inexistente en su país de origen. No tanto porque escribió en francés, sino más bien porque su escritura apuesta al fascinante riesgo de la dificultad y de la sexualización del universo, y en ese sentido los uruguayos han sido siempre fieles seguidores de la lógica cartesiana y excesivamente creyentes en los beneficios del pudor. La literatura de Lautréamont siempre fue vista como algo ajena y demasiado distante de los valores morales y de los gustos literarios de una nación cuya modernidad no pudo escapar de la intolerancia del positivismo. El aislamiento de Lautréamont, de todos modos, no es un caso aislado. Tampoco se justifica el olvido y el desconocimiento, tanto dentro como fuera de fronteras, de Julio Herrera y Reissig. Cuando la poesía hispanoamericana se agotaba de copiar los últimos estertores del modernismo, con un Darío que además de imitarse a sí mismo celebraba confusamente "la claridad del mensaje", Herrera y Reissig, exiliado en una húmeda buhardilla a pocas cuadras del puerto de Montevideo,

rompía con todos los esquemas preconcebidos al inaugurar una lírica que ya anticipaba toda la artillería lingüística de la vanguardia. Con tres largos poemas, "La vida" y "Desolación absurda", de 1903, y "La torre de las esfinges", de 1909, Herrera incluye en la escenografía del poema todas las posibilidades de lo irracional, del furor erótico y de un mundo iconográfico irreferencial. Por primera vez en la literatura hispanoamericana el lenguaje habla de sí mismo. Estos tres poemas, casi ignorados por la crítica y excluidos repetidas veces de las antologías, son una síntesis anticipatoria de la práctica surrealista: escritura del inconsciente donde el cuerpo se expresa sin disimulos y la palabra resulta ser la única razón causal del Universo, el cual, para mayores detalles, no tiene causalidad. Sin embargo, el Herrera que el Uruguay conoce es el de los sonetos, el de la verbalidad menos subversiva, el más entendible. Como Lautréamont, Herrera y Reissig es un nombre que la historiografía literaria uruguaya —en caso de que la haya— reduce a ciertos datos de diccionario, pero que en última y en primera instancia no puede explicar ni relacionar con la literatura posterior.[1] Estos ejemplos fundamentales prueban que el surrealismo en Uruguay existió antes de que existiera como tal, antes de que fuera un término aplicable a un movimiento o tendencia literaria. Los visionarios no tuvieron continuadores, salvo raros casos aislados que parecen confirmar la gran verdad de la literatura uruguaya: las excepciones nunca prueban la regla.

Para una crítica que veía a la poesía como un ejercicio de solemnidad y de información ideológica, era improbable que todo disparate cercano al surrealismo pudiera ser celebrado y promocionado como una opción completamente pertinente. Y como si el conformismo que la definía fuera poco, la crítica tuvo asimismo a su favor un aliado semanal. Desde principios de la década del cuarenta el mercado literario contó con otro elemento desestabilizante o, mejor dicho, neutralizante. La fundación Marcha en 1939 actualizó las ideas antiimperialistas de Rodó al impulsar la consagración de un ideario hispanoamericano y propiciar el rescate de un pensamiento vernáculo, más caracterizado por la vaguedad que por otra cosa. Vino a crear también un nuevo tipo de elitismo ideológico y artístico —además del oficialista que ya estaba en vigencia— del cual, incluso hasta el día de hoy, gran parte de la literatura uruguaya no ha podido liberarse. El aura de un nacionalismo a ultranza que *Marcha* respaldó con insistencia más que con pluralismo, y que en nada contradecía la programática reformadora de la identidad uruguaya iniciada por el absolutismo batllista, instauró una nueva clase de dogmatismo. La beatificación por parte del semanario de poetas menores —pero entendibles por todos— como Mario Benedetti y Líbero Falco, más que una puesta al día del lenguaje y una solución para el pasado de dependencia cultural como se

[1] Son ilustrativos de estos comentarios —evitando que los mismos puedan ser acusados de subjetividad— los libros de Angel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo: Fiar, 1985) y de Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo* (Montevideo: Alfa, 1966).

pretendía, lo que trajo en verdad fue la presencia hipostática de un modelo anquilosado desde su inicio y carente de todo riesgo formal. La grisura, la idolatría del aburrimiento, la tristeza de los signos (sobre todo para un lector exigente) y el simplismo vinieron a sepultar definitivamente la audacia y el espíritu de aventura de toda una época. La crítica que trajo *Marcha* no fue "implacable" como todavía se vanaglorian algunos de sus defensores, sino parcialista y conservadora. Apostó a lo que se suponía era "la auténtica literatura uruguaya", haciendo culto a la solemnidad de una moral laica que dejaba a los disidentes sin otra salida que el solipsismo y la soledad. La opción era de intransigencia: o seguir el dictamen restrictivo de la publicación o escribir al margen de todo. El escritor Ariel Méndez (nacido en Rocha en 1919 y finalista en el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1964), un francotirador que nunca integró la lista de preferidos de la revista, comenta: "*Marcha* fue un antibiótico contra la locura. Lo que no entendían no lo publicaban".[2] La observación de Méndez podría extenderse al espectro completo de la literatura uruguaya: todo lo que fuera difícil, todo lo que exigiera una participación lúdica de la imaginación, era sin mayor debate condenado a la indiferencia. La supuesta renovación acontecida en la poesía uruguaya en las décadas del cuarenta y del cincuenta fue un espejismo. El culto llevó al fanatismo y muchos llegaron a afirmar que *Marcha* sirvió para renovar la literatura nacional. Quizás su fruto más conocido fue la llamada "generación del cuarenta y cinco", que activó el mercado editorial pero que poéticamente trajo autocondescendencia antes que innovación. El mismo año que Wittgenstein escribía, "si los hombres no cometieran algunas veces actos insensatos no ocurriría nada inteligente", toda una generación poética sin demasiado riesgo apostaba a la "sensatez" y al decoro de un tradicionalismo paralizado por su propia inflexibilidad intelectual. El semanario impulsó a los poetas de lenguaje evidente, a los que no iban más allá de la rutina de lo cotidiano, a aquellos que en su ortodoxia ideológica evitaban los ofrecimientos de lo irresoluto, de lo desconocido y del inconsciente en su más bello desorden. Por eso es que la brecha, al menos en poesía, nunca se abrió. Casi cien años antes otro uruguayo había advertido: "la misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera cómo se gobierna un pueblo, no hace alusión a los períodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes".[3] Claro está que *Marcha* y sus seguidores, más interesados en "las intrigas de cortes", desoyeron el incuestionable vaticinio de Lautréaumont. La poesía, más bien, fue negada; la proclama y el fácil discurso de actualidad ocuparon su lugar. De esta manera, consideradas en conjunto las poco favorables condiciones para hacer efectiva la libertad de la imaginación, la poesía, no sólo la surrealista, resultaba en el

[2] Entrevista personal con Ariel Méndez llevada a cabo en Montevideo en julio de 1987.
[3] "Isidore Ducasse, conde de Lautréamont", referido por Stefan Baciú en *Surrealismo latinoamericano* (Valparaíso: UCV, 1979), 110.

Uruguay moderno una tarea insólita y heroica. Un acto caracterizado por su rareza. Y las rarezas no abundaron. Entre las pocas debe incluirse a los dos poetas que tradujeron en su lenguaje la experiencia surrealista: Álvaro Figueredo (1907-1966) y Selva Márquez (1899-1981). En 1956, el mismo año en que se publica en Buenos aires el tercer y —final— número de la revista *A partir de cero*, dirigida por Aldo Pellegrini, que sería la última aventura editorial del primer grupo surrealista de Latinoamérica, Figueredo publica *Mundo a la vez*, su libro más personal y más afín a la aventura de recuperación de la imagen que el surrealismo venía proponiendo desde fines de la década del diez.[4]

Los tics y la reverberación de la ilogicidad surrealista emergen una y otra vez en este poemario, el cual, aunque carecía entre sus atributos fundantes de la suficiente energía verbal como para provocar el naufragio completo de la razón, arriesgaba al menos una discursividad removedora de los convencionalismos y del reduccionismo mecanicista del entendimiento. Más allá de su intermitencia, el rescate arqueológico del inconsciente deja salir a la superficie del texto una iconografía inédita.

alvarísimamente o extraviándome
circularmente azul como un insecto
como un rollo sin nombre blancamente
como un plato de sopa atribulado
como el roído eco.

Comentando las peculiaridades de su escritura, el poeta confiesa poner en juego "el inagotable repertorio que va de la imaginería barroca a la evasión surrealista", la que presumiblemente sería imperdonable para la crítica del momento, antes preocupada por lo que se dio en llamar "literatura de compromiso" (por cierto nunca comprometida con el lenguaje) y detractora de toda actividad poética que pudiera promover una desesperación de irrealidad y un irresoluble conflicto de significados. Al respecto, también interesan sus comentarios relacionados al acto de la escritura, los cuales parecen ser un anticipo de las ideas de Roland Barthes que consideraban al texto literario como un espacio de productividad donde el signo, al no concluir su recorrido significante, favorece la condición inacabada del discurso. Dice Figueredo: "Aspiro a que el poema, más como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse".[5] Su poesía, precisamente, articula la insatisfacción del signo —que nunca llega a ser producto— mediante un orden inconclusivo donde la palabra está al

[4] Es interesante observar que ni Figueredo ni Selva Márquez aparecen en el citado libro de Baciú, considerado por algunos como uno de los más importantes escritos sobre el surrealismo latinoamericano. El libro, que por cierto tiene muchas carencias conceptuales y antológicas, no hace ninguna mención a un posible surrealismo uruguayo.
[5] Álvaro Figueredo referido por Domingo L. Bordoli en *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* (Montevideo: Universidad de la República, 1966), 34.

servicio del ritmo y de un diálogo iconoclasta en busca de una imagen ideal y no del sentido. La ontología del poema es imaginaria y esta última palabra refiere a la posibilidad de conocimiento a partir de la fragmentación iconográfica. En cierta manera toda la práctica surrealista parte de una reinvención de las imágenes del mundo inmediato, no en un sentido impresionista de rescatar en el paisaje las formas de lo visual y convertirlas en postiza decoración, sino en tanto la imagen es un atisbo de síntesis de la complejidad de la percepción:

Alvaro, ¿Quién es Alvaro
Qué turno
qué delirio qué número qué dulce
vez qué agria vez qué un
transformándose en él
en este en otro en ambos
sí pero no y mi mundo
mi alvaridad fluyendo

El problema fundamental de la lírica de Figueredo es la discontinuidad. Aunque momentáneamente —y algunos de estos momentos alcanzan el esplendor— su escritura acosa las posibilidades de multiplicación del erotismo metafórico, de la imagen, la misma no logra concentrar toda su carga elusiva en una retórica que se resuelva únicamente como fenomenología visual de la otredad. Entre el cúmulo de referencias que interrogan las contradictorias apariencia del universo, la palabra siempre está aludiendo a una certidumbre objetiva, a un punto de apoyo material; nunca llega a ser voz de sí misma. La iluminación surrealista, que pretendía hacer del lenguaje la única realidad necesaria, no se cumple del todo. La misma, no obstante, en tanto convicción por devolverle a la escritura su autotélica identidad, se cumplió de una manera más concluyente y personal en la lírica de otra casi desconocida. Selva Márquez es la voz de mayor intensidad surrealista que tuvo el Uruguay en los cuarenta años de auge del movimiento, entre 1920 y 1960, primero en Francia y después en Latinoamérica. Dos primeros libros donde su voz todavía no es reconocible, *Viejo reloj de cuco* y *Dos*, de 1936, y un tercero sorprendente, *El gallo que gira*, de 1941, hacen el total de su obra lírica. La suya, todavía no reconocida, fue la obra de un *outsider*. En medio de un lectorado que pretendía otras experiencias más permeables a la explicación del entendimiento racional, la lírica de Márquez, definida en su originalidad en *El gallo que gira*, aparece como un discurso descontextualizado. Su rareza comienza allí. A eso habrá que sumar la renuencia de la autora para publicar y la casi inaccesibilidad de su obra, nunca compendiada ni reeditada desde hace más de cincuenta años. El largo silencio que mantuvo la poeta (¿O convendría llamarla "poetisa", por aquello de que la poeta tiene también algo de pitonisa?), desde 1941 hasta la fecha de su muerte, resulta al fin y al cabo un factor propiciante del desconocimiento de su poesía, sobre todo para un país donde la memoria no es el mejor de sus atributos.

En esos cuarenta años Márquez no publicó ningún libro de poesía, apenas unos cuentos en revistas y una recopilación de éstos que salió póstumamente. En 1952 ganó el concurso de narraciones de la revista *Asir* con el cuento "El daimón de la casa López". En 1982, la editorial Arca publicó con ese mismo título un libro que recogía el cuento mencionado, además de otro ya conocido y de cuatro inéditos. El silencio auto-impuesto de Selva Márquez, que viene a coincidir en su hermetismo con el de Sor Juana y el de Rimbaud, agrega otro enigma a una lírica de por sí enigmática. Quienes la conocieron dan cuenta de que siguió escribiendo poesía y narraciones hasta el fin de su vida, pero desconocen la razón de su deseo (si es que el deseo se mueve por razones) de no publicar poesía después de 1941. Si los distintos testimonios son fidedignos, Márquez habría dejado una considerable obra poética inédita, pero se desconoce hasta la fecha si tal conjetura es verdad. Las interrogantes también se vuelcan a su lírica o, mejor dicho, de allí salen. ¿Es Selva Márquez en *El gallo que gira* una poeta surrealista? Sin duda, es una poesía difícil de encasillar según rígidas nomenclaturas taxonómicas. En la lírica de Márquez no se verifica un "surrealismo ortodoxo", en el sentido que la palabra no se abandona a una escritura automática; reconocidas sus varias trampas, el discurso permite confirmar una cuidadosa labor fictiva de reconstrucción y montaje. De todas maneras el lenguaje es surrealista por cuanto adquiere la sensibilidad incongruente del inconsciente y revalida su inconformismo ante el autoritarismo de la razón, ya como espejo de sí mismo, ya como finalidad sin fin. Así pues, la "inclasificable" anatomía de esta lírica ha llevado a recurrir a dos modalidades que han caracterizado a la crítica uruguaya, cuando de leer poesía se trata: la vaguedad (posiblemente por no poder traducir el desconcierto) y la simplificación (quizás producto de lo mismo).

Los juicios apresurados, que nunca parecen tener como referencia directa al propio texto, condujeron también a facilitar la contradicción, pues al mismo tiempo que "poeta social" Selva Márquez fue tenida como "poeta solipsista" cuyo lenguaje revela una inaccesible intimidad. Mientras que la guía *Cien autores del Uruguay* destaca el "yo de la poetisa" como una conciencia que revela, y el *Diccionario de literatura uruguaya* destaca su "línea confesional intimista", Sarah Bollo coincide con Domingo L. Bordoli afirmando que "Selva Máquez está muy lejos del sentimiento íntimo".[6] ¿A quién creerle? Quizás en celebración de la heterogeneidad de los textos de Márquez, que propician lecturas diversas y hasta contradictorias, como los comentarios citados lo prueban, puede desprenderse que la lírica a consideración acepta ser leída como discurso social de temporalidad restringida que contradice los asedios de un ego omnisciente y a la misma vez se presenta como expresión hermética cuya referencialidad es

[6] *Diccionario de la literatura uruguaya* (Arca: Montevideo, 1987); *Cien autores del Uruguay*, edición de Alejandro Paternain, Alberto Paganini y Gabriel Saad (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969) y los libros citados de Bollo y Bordoli.

dudosa o está diluida debajo de una escenografía figural proliferante. En ese paisaje de signos, cuya abundancia de sentidos inacabados recuerda a una jungla (¿la verdadera selva?), los varios elementos de la iconografía surrealista abundan. ¿Cómo caracterizar entonces el surrealismo de Márquez? Además de ser desconocida, la personalidad de la poeta (su yo social), puede ser un obstáculo en la travesía hacia la interpretación. Las respuestas deben venir del lenguaje, tal vez el único lugar donde los enigmas y las repuestas de significancia (en caso de haberlas) podrían encontrarse. En su notable libro *Filosofía del surrealismo,* Ferdinand Alquié recuerda que la "conciencia surrealista no se ofrece como conciencia de una verdad conceptual o de valor moral trascendente".[7] La misma más bien se presenta como lenguaje, como total expansión de éste, para identificarlo con el hombre y con los alcances de su libertad. La evidencia de ese lenguaje alcanza su realización en la elusividad de las imágenes. La poesía surrealista impulsa una reversión de la imagen vista como gran sospecha de la otredad del mundo: de ella parte y de ella se nutre la palabra. Su realidad (verdadera surrealidad), comienza como una implosión de lo imaginario: presentimiento de un espacio reconciliador donde se cumple la afectividad de las cosas, el sentimiento de la materia que posibilita las formas del universo. No de otro lugar sino de allí parte también la lírica de Selva Márquez: matriz de lo visual, que es tanto principio de una realidad despierta como de la vigilia de la lectura. Queda claro pues —por más que la lírica a estudio de claro tenga muy poco—, que la poesía de Márquez, en su devenir hacia una visualidad sin referente, regresa al estado original de la imagen, a esa zona de transrealidad donde lo imposible y lo verídico se comunican:

> Tocaremos las formas vivas en los espejos
> oiremos llorar niños de niños en el átomo ...
>
> Esto, que ahora digo, como lo digo ahora,
> esto que estoy cantando,
> esto que toco y este
> rayo que está pasando
> y este perfil de un sueño, fino como el llamado
> de una larva en el fondo de un pantano ... [8]

En su irreverencia y exigencia de un registro de asignificancia, *El gallo que gira* es una apertura surrealista a la autodeterminación del lenguaje. Inaugura un espacio de intercambio enunciativo donde lo comunicable y lo incomunicable dejan de ser percibidos contradictoriamente y donde el pensamiento de la escritura combina un amplio espectro de posibles estrategias asociativas de

[7] Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 182.
[8] Selva Márquez, *El gallo que gira* (Montevideo, 1941, sin mención de editor), 36.

elementos en apariencia antinómicos entre sí, para resolver en el recorrido impredecible de la palabra la expresión más reciente de la belleza, esa puesta al día del hombre anhelada por el surrealismo. La pulsión torrencial de la escritura de Márquez genera una multiplicidad de congruencias en la economía verbal, que bien parece un viaje a lo esencial de la poesía: su pluralidad. El contrapunto entre lo uno y lo distinto y la textura caleidoscópica que resulta de la oposición de los contrarios, subrayan el carácter inestable del significado y justifican su desdoblamiento en un ciclo de rechazo y aceptación de toda lectura interpretativa: el absurdo también emerge frustrando una elucidación unitiva del texto:

> Cuando llora
> una serpiente
> rompe la elipse hermética del huevo
> y presta a Odio un nuevo diente (46).

La palabra sigue una trayectoria desestabilizante y en su indecibilidad aniquila la posibilidad de convertirse en un instrumento de la razón. Su nombrar invalida una coincidencia especular. Por eso puede hablarse de un regreso a la intimidad del signo: el escenario se cubre de imágenes (quizás la mejor prueba del mundo), pero en ese paisaje que apela a la fascinación de lo visual la escritura se pliega sobre su propia geografía y al lograrlo alcanza su exuberancia en un espacio de autorreferencialidad, tan imaginario como la sustancia discursiva que lo contiene. Sueño y realidad, imaginación y memoria, coincidencias y oposiciones, se intercambian sin ninguna dependencia lógica en el recinto del poema:

> Este zapato tiene sueño
> este zapato viejo
> que hace un año era cabra
> con pezuñas y cuernos (26).

Los dispositivos disgregacionales cuentan con apoyo: la total ausencia de un eje narrativo (o emotivo) apresura el desenlace de "dificultades" que distinguen el diseño conflictivo de esta lírica, donde lo real y lo maravilloso, en espléndida comunión surrealista, se dan idénticos. Poética de la desmaterialización, que sin llegar a la pura disolución de la idea, se desprende de todo encauce lógico para devolver los sentidos y la sensualidad al mundo irresoluble de las cosas. En este intercambio de alternativas de persuasión, la discursividad, aunque sigue un recorrido heteronominativo —y esta palabra es la más adecuada para aludir al comportamiento desviacional de los textos— no queda exenta de orden ni de simetría, por más que el *logos* racional siempre sea cuestionado por la discontinuidad que desborda el abanico semántico. El ritmo de la palabra es interruptivo pero no cancela la posibilidad de interpretación (la atomiza): por

eso se habla de lenguaje surrealista y no de surrealismo en el sentido de completa disposición y entrega a las reverberaciones del inconsciente. En esta poética, como se dijo, la complejidad del signo deriva de una concertada práctica fictiva, cuyo insistir traduce la lógica del azar en artificio de precisión. El destino impremeditado de las situaciones enunciativas, la plétora de soluciones de sentido y la prevalencia lúdica que irradian las combinaciones metafóricas establecen un intersticio textual ilusorio cuya única referencia está en el fluir incesante y reversivo de la escritura, en las paradojas formales de ésta. Volumen sin peso, representación de la inmaterialidad de la materia, el poema logra su intensidad en lo no probable, en aquello que de otra manera no podría existir como destino final del lenguaje:

> La tarde, jadeante, está abierta
> a la embestida del sagrado Toro
> que en el círculo hermético rueda:
> Otoño (44).

La formación utópica del lenguaje, en su insistencia de hermeticidad, se aparta de la función utilitarista del discurso. A la palabra instrumental que enuncia la fracción colectiva del lenguaje, la lírica de Márquez opone la palabra poética, definida por su entropía disociativa. En las elipsis retóricas donde la realidad se muestra inverificable, las apariencias de ésta quedan designadas por una figura impropia que, sin imposibilitar la representación, altera el juego de las correspondencias pues el lenguaje es el lugar de los fenómenos, no de las cosas. La lírica de Márquez (razón que guía lo fortuito), revela en el horizonte del significado una figura anagramatical que privilegia la forma de la palabra como su única manera de ser y que opone la diversidad verbal sobre la cosa significada. El mundo no se verifica en la palabra: su autenticidad está degradada, en cuanto el lenguaje es el que tiene la inciativa. Su exuberancia lleva a la abstractividad musical, al vacío del sentido o, mejor dicho, a un sentido puramente visual y sonoro:

> Ay! Helada Artemisa de las encrucijadas,
> lengua de lija y leche de los higos malditos!
> Ay! Perra trashumante babeando lupanares
> y bodas, comuniones y muertes y bautizos!
>
> Sexo de las estatuas, mirada de pescado
> hacia Ti vamos todos caminando despacio (13).

La decisión de establecer una nueva comunicación poética es evidente, puesto que el discurso en la totalidad de su recorrido evita el utilitarismo de la palabra (con toda su trama de referencias convencionales) para devolverle a ésta, (ya completamente actualizada y despojada de todo artificio de explicitud) una pureza inventiva que facilite la presencia en el mismo ámbito de los

contrarios sin contradicción. De esta manera, en el lenguaje se realiza el desafío de la productividad: la experiencia del texto reproduce la autosuficiencia de las distintas estrategias metaforológicas para llevar el significado al límite de su expresividad: la representación de la palabra como entidad autónoma es en verdad representación del orden imaginario del universo. Es también la prueba de la profunda incompletitud de su funcionamiento real. El texto distrae pero no reproduce: se establece como una intencionalidad sin causa y por lo tanto su sentido es residual. Como apoyo a la disociación, la metáfora amplía y omite. El traslado de un significante a otro es arbitrario, ya que la relación entre el referente y lo referido está interiorizada y no responde a razones causales:

> Y en el instante de una luz
> mi corazón supo
> por qué la lengua de Antares
> lame el vientre de la foca! (17).

La palabra, como se lee en los ejemplos que se han ido sucediendo, presenta irreconocibles a los objetos que refiere. En tanto se excluye la posibilidad de identificación y se corrobora el carácter irreductible de la metáfora, el poema funciona siempre en la periferia de lo probable. Es la verdad práctica de la imagen: su eficacia es inmediata ya que la plenitud de lo visual actúa como mediadora de un conocimiento perceptivo que ha superado en su apertura fenomenológica las interferencias y limitaciones del entendimiento lógico deductivo. En el filtro escriturario conformado (aunque su inconformismo es evidente) por la heterogeneidad de la realidad y de lo imaginario, la percepción experimenta —una vez superado el cerco racional— la transparencia absoluta de los objetos. La exploración lingüística devuelve al poema la imagen de los objetos transformada: su tangibilidad es sensorial, su existencia es inverificable. Dado a su propio flujo, el lenguaje es atravesado por las cosas, pues allí —en el cedazo retórico— es donde éstas comienzan a existir y no antes. En la realización unitiva de las palabras con los acontecimientos (tanto perceptivos como materiales) podrá entonces constatarse el "azar objetivo" que los surrealistas tenían como modalidad definitoria para conocer el sentido oculto de la realidad. La poesía de Selva Márquez es así la mejor aclimatación, no sólo por ser la única, del surrealismo en la literatura uruguaya. Esta no es mimética ni sigue la ortodoxia bretoniana, sino que está recreada en un mestizaje lingüístico donde se presencia una flexibilidad para dar cabida a expresiones localistas junto a ciertas líneas de surrealidad diferenciantes cuya actualidad queda resuelta en la poética de lo fragmentario:

> Las palabras son abejas muertas
> cuando lloran las nubes
>
> y cuando crecen cicutas y hortigas
> y florecen los árboles de ahorcados (47).

El lenguaje no se cumple en el significado ni en la coincidencia de los elementos relacionables de una narratividad sino en la discontinua dicción arbitraria de sus resoluciones, las cuales se remontan a la prehistoria del sentido y tienen como origen la inconformidad de la imaginación y de sus posibles representaciones persuasivas. El inconformismo lleva al aislamiento del ser, del signo y de todo lo que acontece. Breton destacaba que "el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida".[9] La prueba del aislamiento en la lírica de Selva Márquez se cumple mediante un abandono al fluir del discurso y a su continua recurrencia a la otredad, a la que nunca deja de ser distinto pues siempre viene a mostrarse como múltiple visualidad en el espejo alucinatorio de la imagen. Las estrategias que la poeta utiliza para hacer efectivo este distanciamiento son diversas: yuxtaposición metafórica ("deshace el mordiscón de la moneda/a cuya sombra espesa nacen hongos", 8); experiencia sinestésica de la realidad objetiva ("El metal del anillo sueña fuegos en mares,/abrazado a las aguas convertidas en aire", 34); discontinuidad de sentido en la misma serie metonímica ("y el de la risa oscura de la taba,/ y el cascado rodar/de los amores con taxímetro", 7); y pensamiento analógico que excede la causalidad ("y este perfil de un sueño, fino como el llamado/de una larva en el fondo de un pantano ..." 36). En su traza itinerante, la lírica de Márquez rescata la transindividualidad del lenguaje. En la palabra, el Ser es uno y universo: allí recupera la intensidad del origen. La escritura es sorpresa, la belleza llama al asombro perpetuo: es la celebración del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser. En la fusión de todas las cosas, incluso las más ajenas unas con otras, comienza la inesperada resolución de la realidad. Lautrémont, y con él la imaginación, es reivindicado. La densidad de las palabras toma el camino de la seducción: lo imaginario se muestra de la manera más intensa. Su intensidad (sin soluciones), acepta el traspaso de las formas del mundo real al espacio del discurso y el pasaje del didactismo objetivo —que caracterizaba a la poesía uruguaya en las décadas del cuarenta y del cincuenta— a la inverosimilitud de una palabra definida únicamente por su significancia, por su sensualidad y por su lúdica simulación. El enfasis se traslada a una belleza hierática y compleja que arriesga absolutamente todo en la cancelación del sentido y que no descarta de su itinerario la impenetrabilidad y la posibilidad de irresolución. Después de todo, el verdadero contexto de la escritura poética debe ser la forma del texto. Allí precisamente reside la lírica de Márquez: poesía que vive de la poesía, registro de una letra asignificativa que se nutre de su propia heterodoxia. No obstante, como debía suponerse, esta escandalosa reivindicación de la elusividad fue ignorada. El novelista inglés antirromántico Thomas Love Peacock señaló tiempo atrás que "un poeta en nuestro tiempo es un 'semibárbaro' dentro de una

[9] André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1985), 69.

comunidad civilizada". El comentario, que viene a resaltar la poca compensación que la espontaneidad ha tenido en la época moderna, encuentra un buen punto de referencia en la literatura uruguaya. El Uruguay, que con todas sus fuerzas sociales (incluidos los críticos literarios y los semanarios informativos) apostó a ser un modelo de civilización, rechazó o ignoró *a priori* las manifestaciones de disidencia. La extravagancia, como en el caso de Selva Márquez, fue imperdonable. La silenciosa subversión de la palabra poética podía llevar al exceso y a la consagración del caos. La originalidad y el uso de la imaginación resultaban prácticas peligrosas. La originalidad venía a significar el regreso al origen, a un estado irracional carente de cualquier tipo de atributos. La imaginación, por su parte, llevaba a la voluptuosidad del desorden, a la semibarbarie, a una escritura incomprensible sin ninguna función social. No había otra alternativa: el "estado modelo" debía prevalecer por encima de todo. Los poetas, otra vez, debían quedar fuera de la República.

CASARAVILLA: LA PRÁCTICA DE LOS SENTIDOS

POR

ROBERTO APRATTO
Instituto de Profesores "Artigas"

El tiempo de Enrique Casaravilla Lemos (Montevideo, 1889-1967) es el de la generación postmodernista, o de los veinte. Son sus coetáneos Carlos Sabat Ercasty, Vicente Basso Maglio, Emilio Oribe, Juana de Ibarbourou, Juan Parra del Riego, Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, entre otros poetas de importancia. La denominación postmodernista alude —tal vez como vago intento de hacer coherente una promoción de escritores cuyo punto central es, precisamente, la diversidad de actitudes estéticas— no tanto a la condición de sucesores cronológicos cuanto a la de detractores del modernismo rubendariano y sus secuelas nacionales (las que pueden rastrearse en nuestra generación del 900). Es, fundamentalmente, una época de intensa actividad productiva y editorial, signada por la búsqueda de una expresión literaria propia y que aspira a liberarse de los resultados indeseables de la renovación poética modernista: la obsesividad de la rima y el metro, el exotismo, la oscuridad lexical y sintáctica.

La salida a ese estado de cosas puede verse en dos movimientos no necesariamente divergentes, y que las revistas literarias (*La Cruz del Sur, Los Nuevos, Pegaso, Teseo, Alfar, La Pluma*) canalizan: uno, de apertura al mundo, que vertebra la eclosión de los vanguardismos europeos de las primeras décadas del siglo (futurismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo) sin toma de partido, como cuerpo de noticias a ser asumido eclécticamente; otro, de revitalización de lo nacional, de los motivos históricos y camperos, que busca su dimensión universal integrando los aportes de esos vanguardismos. Cristaliza en el nativismo de Ipuche y Silvia Valdés, pero también puede emparentarse a la llaneza expresiva y temática de Juana de Ibarbourou. Si se examina la producción poética de la época, se verá en ese doble movimiento la prevalencia del eclecticismo y la mesura: aparte de Juan Parra del Riego (de temas, aliento y actitud futuristas) la novedad integrada a la expresión nacional es exclusivamente el verso libre.

Por otra parte, dicha producción ofrece un panorama tan amplio como difícil de enmarcar. Lo que Carlos Real de Azúa designaba "ausencia de una rigurosa autocrítica" y "confusión entre la obra y el estado de fertilidad lírica" parecen ser los rasgos más señalables de una promoción que busca ante todo la expresión personal de maneras muy diversas de concebir la poesía. Poco hay que vincule

entre sí el equilibrio de Casal Muñoz, la exaltación semi-mística de Sabat Ercasty, la lírica metafísica de Oribe, la musicalidad hermética de Basso Maglio, la epocalidad de Parra del Riego, la exploración criollista de Silva Valdés, la vitalidad reflexiva de Ipuche. Todo es aceptado bajo el signo de la poesía, que vive, quizás, su hora más prestigiosa en nuestra historia. En ese clima de desniveles y diferencias está también la poesía de Casaravilla Lemos.

La obra édita de Casaravilla no es extensa: cuatro libros (*Celebración de la primavera*, 1912; *Las fuerzas ocultas*, 1920; *Las formas desnudas*, 1930; *Partituras secretas*, 1967), separados entre sí por largos intervalos, alcanzan sin embargo para dar la medida de su originalidad respecto a los cánones expresivos de su tiempo. Alberto Zum Felde, Eduardo Dieste, Esther de Cáceres, y más recientemente Ida Vitale, han dado cuenta de su "rareza" esencial, reductible a la condición de "poeta y sólo poeta" (Zum Felde) y que parece confirmada por una vida semi-ascética, de confinamientos periódicos en casas de salud y ajena a toda voluntad de incidencia en la cultura literaria nacional. El propósito de este trabajo es probar esa rareza en términos de lenguaje, es decir, descubrir allí la clave de la modernidad de la poesía de Casaravilla y su carácter de modelo posible para la escritura del presente. A nuestro juicio, el hecho, a más de veinte años de su muerte, de que esa posibilidad de ser modelo siga trunca, se debe en buena parte a juicios de recepción que mantuvieron su valor en un terreno de marginalidad: como poeta fino, profundo, inteligente, exacto, Casaravilla ha sido visto por la crítica (a excepción de Ida Vitale) como, precisamente, un "raro", intraducible dentro y fuera de su generación; alguien cuya obra sólo puede ser defendida y atesorada por poetas. Aquí, por lo tanto, conviene extraer del análisis conclusiones que extiendan su trabajo a la condición de emergente de posibilidades textuales que pueden ser comprendidas y "digeridas" ahora.

Ante todo, y situándonos en la pura empiria: ¿dónde está la singularidad de Casaravilla Lemos? El juicio de Zum Felde ("casi ninguna influencia literaria concreta podría señalarse en su obra") es exacto pero insuficiente. También lo son las precisiones acerca de sus temas y tonos expresivos (la unión de sensualidad y mística, a la que se agregaría un panteísmo muy personal). El comienzo de la respuesta podría estar en la confrontación de su poesía con la media poética de su tiempo, es decir, con aquello que, más allá de las diferencias individuales anotadas, constituye la norma expresiva del Uruguay de los veinte, y que puede denominarse ajuste entre la idea y la forma. Un ajuste o "redondeo" que determina que, en la mayoría de los casos (la obra de Basso Maglio podría ser una excepción) la poesía agote sus recursos en la presentación de la idea, clara u oscura, concreta o abstracta, y desaparezca en el parafraseo de contenidos; si a eso se agrega un estilo o *surplus* de elegancia en el decir, lo que convierte al discurso en lírica legítima, se obtiene un estatuto canónico de la poesía que podría aplicarse también a la producción posterior al veinte, y no sólo uruguaya.

En el caso de Casaravilla, tal ajuste no existe. Si se toman en cuenta sus dos últimos libros, *Las formas desnudas* y *Partituras secretas*, puede verse la exacerbación de un modo enunciativo que no sólo trasciende los temas elegidos

(lo cual, como veremos, es pasible de una disquisición adicional) sino que es objeto de una modulación de posibilidades tan múltiples como sorprendentes y enriquecedoras del texto. Es entonces la enunciación, el acto en que se produce el enunciado, lo que puede servir de base para apreciar las cualidades específicas de su poesía. Debe destacarse, con toda su fuerza de presente, esa condición de acto, de proceso mostrado en bruto, de movimiento puro, que el trabajo de Casaravilla actualiza; es algo así como un paso sobre el mensaje que llama la atención sobre sí mismo y determina el modo de la recepción. Vayamos a ejemplos, aunque el fenómeno es inagotable.

La enunciación puede ser entrecortada, con cortes, pausas, elipsis o estiramientos nacidos del mismo proceso del texto:

.....
La
cosa venerable
—qué castillo encantado de fluctuantes
astros
sin
presente ni murallas desolado!
.....

(*La cosa que vemos*)

o

.....
Reina, flor ninguna la
nada. Ningún asunto que llegue a importar se
ve, porque ninguno hay.
Ni brillo del sol; la negrura de
la noche; la serpiente —una nueva hoja, el mundo:
apariencias.
.....

(*Carta matutina*)

También bifurcarse, con desvíos, interpolaciones, acotaciones, agregados, que desplazan el peso semántico del enunciado hasta dispersarlo:

.....
en primores no alcánzanla y enigma,
náyades fabulosas y terrestres
(entre oculto y copioso boscaje, aun escondidas)

(*Está ahí ... es ella*)

o

Cuando falten los estribos
y no pueda subir al caballo alto y oscuro
(muy alto y muy oscuro)

que lo va a salvar
que conduciéndolo, lo llevará
¡Qué gemidos, entonces!
.....

(*El rico después de la muerte*)

o multitonal, cuando las exclamaciones, los giros inesperados, atraen bloques semánticos ajenos al hilo discursivo:

La cara augustamente
constelada!
De España
tiene; con una gracia de la patria;
y de la selva absurda
lánguida que entrelaza
fúlgido (de este lado del Océano)
.....

(*Presencia radiosa*)

Dentro de este esquema caben también el uso de recursos espaciales (los encabalgamientos bruscos, el uso del blanco y del paréntesis) y sonoros (la redundancia, la rima como factor dominante) que crean un ritmo y una densidad propias de la escritura:

Es una hora más larga ...!
abrázate a mis brazos flor nocturna.
Nada se ve como tu vida; nada
se ve como tu dicha; flor nocturna.
Ningún misterio iguálate, ninguna
carne como la tuya; flor nocturna
blanca y lacia: en tu intensa forma se unen
mujer y flor nocturna.

(¡Nocturna!)

Como en un trabajo respiratorio, la omisión general de nexos y la dispersión de signos en función de impulsos expresivos produce un movimiento autónomo de la forma.

La consecuencia inmediata de esa múltiple apertura enunciativa es la liberación del verosímil semántico y sintáctico, o sea: la ambigüedad del enunciado. Un poema de Casaravilla, casi cualquiera (más allá de los distintos niveles de radicalidad) presenta simultáneamente dos informaciones: el de una idea o un fragmento de realidad presentados "en bruto", a modo de instantánea en que coexisten ángulos en tonos diversos, y el movimiento del trabajo formal que condiciona su lectura. La producción del sentido depende, por una cuestión de acentos, de esa última vía, lo cual hace difícil (e innecesario) determinar la presencia de un yo estructurador que jerarquice niveles de alusión en el enunciado: lo trasmitido se hace ambiguo en razón de ese asedio múltiple; el

poema entero se hace extraño, sorprendente (o "raro") por la conmixtión de esa ambigüedad (no de significados sino de referentes) y la claridad, a veces ingenua, resultante de la restricción de convenciones connotativas, de un "animarse" a transparentar el impulso de decir con que la forma se impone.

De esa claridad deriva, por otra parte, la concreción, el "volumen entitativo casi irresistible" (Real de Azúa) de seres, objetos y lugares, a modo de lecturas sintéticas de la realidad que escapan del orden predicativo para obligar a ser vistas por sí mismas. Son, por así decirlo, engrosamientos del hilo discursivo que éste prevé en tanto encadenamiento o diálogo interno de ímpetus designativos. Es así como la sensualidad (elemento varias veces reconocido como constante en la poesía de Casaravilla) deja de ser una información ajena, previa al texto, para convertirse en forma, en línea de fuerza que arrastra contextos diferentes y es mostrada (como entusiasmo de los sentidos) al mismo tiempo que la manipulación enunciativa que la articula. Por otra parte, la noción de diálogo interno es esencial para comprender esa apertura y entrecruzamiento de niveles de habla con que el texto "perfora" su univocidad. Esa interacción incluye a los géneros cuando la liberación discursiva se desplaza del verso a la prosa (por acumulación o desborde).

Parece claro, a esta altura, que toda revisión de la obra de Casaravilla debe dejar constancia de un dato inexcusable: el de la presencia, en acción, a un nivel y con una regularidad poco frecuentes, de conciencia textual: conciencia sonora, espacial, metalingüística, distributiva, selectiva, que endurece el trabajo (precisamente a favor de su flexibilidad) para proyectarlo más allá de su tiempo y del Uruguay. Lo moderno en su poesía, por eso, soporta el peso del envejecimiento o la ingenuidad cursi de sus temas (lo angélico, lo panteísta). La suya es un ejemplo de cómo una escritura puede traspasar su contexto productivo (valores, cosmovisión, ideas sobre poesía) y hacerse sincrónica con una lectura posterior (la nuestra, en este caso). El recurso es, simplemente, ser otra cosa que lo que se dice.

Finalmente: la condición de modelo para la creación actual no puede separarse de una noción de valor. Casaravilla es un poeta de quien se puede aprender no sólo el uso de procedimientos formales, ni la resolución de problemas prácticos de sintaxis y significado, sino una actitud crítica ante el material verbal recibido que induce una similar en sus lectores y lo separa netamente de sus contemporáneos. Escribir, para él (como para Julio Herrera y Reissig, como para Juan Cunha, como para muy pocos más en nuestra historia literaria) es la búsqueda de una zona de realidad propia del lenguaje, intraducible a otro campo, y que consiste en una experimentación con posibilidades que lo alejan de la comunicación y la simbolización convencionales. Esa "otra cosa" que propone Casaravilla, esa realidad tan permanente como el movimiento (o agitación) formal que sus textos hacen visibles, lo convierte en uno de los pocos poetas uruguayos de verdadera importancia. O, lo que es lo mismo: que tiene futuro.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Cáceres, Esther de, Prólogo a *Partituras secretas* (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1967).
Mignolo, Walter, *Semantización de la ficción literaria* (Ann Arbor: Department of Romance Languages, University of Michigan, 1980).
Real de Azúa, Carlos: *Un siglo y medio de literatura uruguaya* (Montevideo: Ediciones de la Universidad,1958).
Vitale, Ida, *Los poetas del veinte. Capítulo Oriental* 21 (Montevideo, 1968).
_____ *Enrique Casaravilla Lemos. Material de lectura*, Serie Poesía Moderna 106 (México, 1984).
Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930).

EL PERFECTO CUENTISTA: COMENTARIO A TRES TEXTOS DE HORACIO QUIROGA

POR

ROBERTO PAOLI
Università di Firenze

"A LA DERIVA"

Este cuento en tercera persona,[1] con narrador externo a la historia, enfoca ese lapso de tiempo, épico o novelístico, que transcurre entre el momento en que el personaje recibe una herida mortal y el momento de la muerte real. El hombre, cuya lucha con la muerte se relata aquí, se llama Paulino— el nombre nos es revelado incidentalmente durante una microsecuencia dialogística (8-10),[2] pero, si se prescinde de este punto de poco relieve, siempre es llamado "el hombre" (eso ocurre quince veces, seis al principio del párrafo: un buen número para un cuento tan breve), como si se quisiera evidenciar:

a) *el anonimato*: no es un individuo cuyo nombre importe, sino uno como hay tantos, un pobre peón de una región remota del mundo;

b) *la especie humana*: es el hombre, cualquier hombre, quien, sentenciado a muerte (pena capital, enfermedad, accidente), no se resigna a morir y lucha hasta lo último para sobrevivir. Hay quien se rinde, pero es la excepción, no la regla, pues, por regla general, la conducta del hombre en tan mal trance no es sufrir pasivamente el destino, sino, al contrario, acelerar el ritmo de su vida a fin de ganar la carrera con la muerte.

Vicisitudes de hombres heridos de muerte, que utilizan lo que les queda de fuerzas para arrastrarse hasta adonde puedan curarlos, o bien hombres amenazados de muerte, acosados, acorralados, que a veces son alcanzados y matados, y otras consiguen salvarse, o bien de gente fugitiva que escapa de una catástrofe (peste, incendio, inundación, terremoto, etc.), constituyen un tema épico dramático presente en la literatura narrativa, y aún más en la cinematografía, pues, debiéndose representar una carrera afanosa, los medios

---

[1] Se publicó primero en Fray Mocho (7-VI-1912) y se recogió luego en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917).

[2] Los números arábigos entre paréntesis se refieren siempre a los párrafos. Para la numeración progresiva de los párrafos se consideran todos los "puntos y aparte", incluso cuando separan sólo breves intervenciones dialogísticas.

del cine resultan lo más idóneos. Pero hay otro caso más, aunque menos frecuente: es el del hombre solo, que, herido o enfermo mortalmente, no está en condiciones de desplazarse del lugar en que lo ha alcanzado la desgracia, y no puede hacer otra cosa que un viaje mental, en cuyo trayecto lo acompaña el pensamiento de la muerte inminente (a esta última tipología pertenece el episodio de la muerte de Don Rodrigo, que Manzoni narra, sirviéndose en parte de un espasmódico presente, en el capítulo XXXIII de *Los novios*).

En este cuento de Quiroga se observa, primeramente, que el punto de vista dominante no es externo al hombre que está a punto de morir, sino interno. Se trata, pues, de una narración de focalización interna,[3] en la que el narrador muestra no saber más que el personaje y relata la desesperada lucha de éste con la muerte desde la perspectiva del moribundo. Es verdad que los tres primeros párrafos pueden definirse como *behavioristas*, es decir, de focalización externa, si se exceptúa la frase "Un dolor agudo nacía ..."(3), ya que es el personaje quien siente el dolor y el narrador externo puede sólo inferirlo de los gestos del personaje. Pero la focalización interna se insinúa en el cuarto párrafo y llega a ser progresivamente dominante, aun no excluyendo enunciados de focalización que puede ser externa, además de interna. La serie de focalizaciones presentes en este relato es la siguiente: 1) externa; 2) interna (sobre la sensación física); 3) interna (sobre la conciencia). No se registra, sin embargo, una progresión propiamente geométrica de la focalización interna, o sea que la tripartición no corresponde exactamente a una sucesión de tres fases homogéneas, si bien es verdad que esas tres perspectivas aparecen en el cuento en el orden en que las hemos enumerado. La tercera es dominante en la última parte del relato, cuando, siendo ya próxima la muerte del personaje, el dolor físico se alivia a causa del coma que está por llegar, y deja lugar al recuerdo y al delirio. En esta parte final la focalización interna prevalece, a tal punto que se aproxima a veces a las modalidades del monólogo interior: "¿Viviría aún su compadre Gaona, en Tacurú-Pucú? ..."(22); "¿Llegaría pronto?.." (23); "¿Tres años? Tal vez no, no tanto ..." (245).

Según nuestra formalización, el relato "A la deriva" puede segmentarse en tres secuencias.

La primera abarca los párrafos I-18, hasta "...la llevó velozmente a la deriva", es decir, comprende toda la serie de eventos y acciones desde que el hombre recibe la mordedura de la serpiente hasta que se abandona a la corriente del río; la serpiente lo muerde; él se venda la herida con el pañuelo; corre a su casa; bebe aguardiente; se embarca en su canoa; pide socorro a su compadre Alves, pero el compadre no está (o no quiere responder); vuelve a arrastrarse hasta su canoa, que es llevada a la deriva por la corriente. La unidad del trozo consiste en que la focalización externa prevalece sobre la interna y las acciones

[3] Nos ajustamos fundamentalmente a la sistematización conceptual y terminológica de Gérard Genette, *Figures III* (París: Seuil, 1972).

prevalecen sobre los pensamientos. Motiva y acompaña a tales acciones el dolor de la mordedura, que en el curso de la secuencia se hace cada vez mayor. Hay, pues, un proceso ascensional de la agitación y del dolor que alcanza su máxima intensidad al final de la secuencia.

EL segundo segmento, que tiene también una función de entronque entre el primero y el tercero, comprende sólo el párrafo 19: "El Paraná corre allí ...". Se trata de un párrafo completamente descriptivo, pero no debe creerse que su focalización sea externa. Todo lo que el narrador dice del Paraná lo sabe también el personaje, no sólo porque es un conocedor de estos parajes, sino porque, ante todo, proyecta sobre el paisaje sus presagios fúnebres. El personaje, por cierto no sabría expresar con palabras la sugestión sombría, agresiva y majestuosa que el gran río despierta hasta en los nativos, y no sería capaz de formular su sentimiento del paisaje por medio del enunciado: "El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte"(19), que es una manera de enunciar propia del narrador. Sin embargo, aunque no sabe expresarlo, el personaje advierte esa agresividad, esa belleza sombría, esa majestad..

Pero, ¿por qué no las advirtió hasta ahora? Es evidente. En el primer segmento la conciencia del hombre está totalmente embargada por la herida y por la voluntad de salvarse: por consiguiente, el paisaje nunca está descrito directamente, sino tan sólo sugerido por ciertos nombres (*yara cacusú, machete, trapiche,* etc.). Ahora, en cambio, la conciencia se deja ya llevar ella misma a la deriva, volviendo a abrirse —primero angustiosamente, luego casi con una nueva esperanza — al contorno espacial. El dolor ha alcanzado su mayor intensidad y la esperanza inicial se ha frustrado, por faltarle la ayuda del compadre Alves, quien está ausente o se niega a socorrerlo. Es digno de atención el hecho que el narrador no precise si el compadre está lejos o si no quiere acudir. Tal indeterminación está acorde con la focalización que el narrador ha escogido, porque, si nos hubiese hecho saber la verdadera razón por la cual el hombre no recibe ayuda, se habría convertido en un narrador que sabe más que el personaje. Pero, de acuerdo con la regla de la focalización interna, el narrador no debe saber más que el personaje, el cual, en este caso, sólo sabe que Alves no responde.

Este párrafo descriptivo, paisajístico ("El Paraná corre allí ...", 19) es angustioso, pero no dramático, y representa bien la mutación entre el drama del hombre y la serenidad de la muerte, anunciada por el entorpecimiento que la precede. Es un verdadero momento de necesaria mutación —psicológica, rítmica, musical—entre el primer segmento (agitado, espasmódico, atormentado, pues es la vida que agoniza, que forcejea, que no quiere morir, mientras la gangrena crece hasta un punto irreversible) y el tercer segmento, que desarrolla el motivo con que termina textualmente el primero: "a la deriva". Esta secuencia es, en efecto, más sosegada y relajada, aunque también concisa y veloz, dominada por un aparente "bienestar" o sea, por una sensación engañosa, que saca a la superficie de la memoria del moribundo algún recuerdo que se

convierte en esperanza: una ayuda humana que todavía puede llegarle de su antiguo patrón, después de la fallida, o no prestada, por su mujer y su compadre.

El tercer segmento comienza con las palabras "El sol había caído ya ..." y termina con el final del cuento (párrafos 20-30). Hay en él otro ritmo, que forma contraste con el ritmo tenso y espasmódico del primer segmento, sin faltar a la regla de la esencial economía de medios que se usa en el relato. El cambio de ritmo y tonalidad se debe exactamente al cambio de tiempo, es decir, a la preponderancia—ahora— de imperfectos y, en menor medida, de pluscuamperfectos sobre los pretéritos indefinidos. El imperfecto es el tiempo del *continuum*, de la demora, del estancamiento: connota una permanencia en el tiempo, casi una contemplación de la memoria. La breve oración "se sentía mejor" (20) quiere significar que se trata de una sensación no momentánea, sino prolongada. Los enunciados "El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro ..."(23) y "el monte dejaba caer ..." *(ibid.)* se refieren a un tiempo que puede ser cronométricamente breve y que, sin embargo, es también largo y casi eterno, porque invita a la dilación contemplativa, deja una estela en la mente, y, al esfumarse en momentos atmosféricos diversos, lo hace por medio de imperceptibles mutaciones.

Como afirma Charles Bally, el imperfecto insiste en la duración o en la repetición, en tanto que el pretérito indefinido aísla el hecho en el pasado y condensa la duración en un punto.[4] Por tanto, la sucesión rápida de pretéritos indefinidos da la sensación de un movimiento, de una serie apremiante de acciones o acontecimientos, que es precisamente lo que se representa en la primera secuencia. Las acciones épicas o dramáticas están narradas, por lo general, en pretérito indefinido, el cual puede alternar, sin embargo, con el presente histórico (la alternancia determina efectos de ritmo) o bien sustituirse totalmente con el mismo presente. Si se lee el ya citado episodio de la muerte de Don Rodrigo (capítulo XXXIII de *Los novios*), se observa que está narrado en los varios tiempos pretéritos, a excepción de un trozo de más suspenso que se narra en presente:

> De pronto oye un tintineo lejano, pero que le parece venir de las habitaciones, no de la calle. Presta atención; lo oye más fuerte, más repetido, y a la vez un arrastrar de pies: una horrible sospecha pasa por su mente. Se sienta en la cama, y escucha con mayor atención; oye un ruido sordo en la habitación de al lado, como de un peso depositado en el suelo con sigilo; saca las piernas de la cama, como para levantarse, mira a la puerta, la ve abrirse, y ve aparecer y adelantarse dos raídos y sucios trajes rojos, dos rostros de herejes, dos monatos, en una palabra.[5]

[4] *Lingüistique Générale et lingüistique française* (Berne: Francke Verlag, 1950), 585.
[5] Alessandro Manzoni, *Los novios*, edición y traducción de Ma. Nieves Muñiz (Madrid: Ediciones Cátedra, 1985), 633.

Lo mismo ocurre al principio del IV capítulo de *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, donde el momento más agitado de la fuga de Casiano Jara y de su mujer ha sugerido al narrador un desenvolvimiento en tiempo presente:

> Avanzan despacio en la maciega del monte. Más rápido no pueden. Empujados por el apuro, por el miedo ya puramente animal, se cuelan a empujones. Por momentos, cuando más ciegas son las embestidas, la maraña los rebota hacia atrás. Entonces el impulso de la desesperación se adelanta, se va más lejos, los abandona casi. El hombre machetea rabiosamente para recuperarlo....[6]

Volveremos a encontrar la alternancia de pretéritos y presente en el cuento "El hombre muerto", en tanto que "El hijo", último ejemplo de nuestra serie, está totalmente narrado en tiempo presente.

El tercer segmento emplea predominantemente el pretérito imperfecto, y configura una situación de evolución más lenta, en la que el personaje se mueve y piensa con torpeza: el discurso está caracterizado por las dudas, por los pensamientos que se repiten circular y obsesivamente (el ex-patrón y el recibidor del obraje vuelven dos veces a la memoria del moribundo), lo cual no impide que la secuencia tenga su crescendo. Mientras en la primera lo que crece son el dolor físico y la desesperación, vemos en ésta un crecimiento en sentido opuesto, o sea, un decrecimiento del dolor (o un decrescendo, si se prefiere la metáfora musical), el progresivo retorno a una sensación de bienestar: "se sentía mejor"(20); "se hallaba casi bien"(21): "No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre" (22); "Se sentía cada vez mejor"(24). Concomitante es el fenómeno de la dilatación de la esperanza: "contaba con la caída del rocío para reponerse del todo" (21); "calculó que antes de tres horas estaría en Tacuru-Pucú" *(ibid.)*; "el cielo se abría en pantalla de oro"(23). Después de esta progresión, notamos, ya a pocos renglones del término del cuento ("De pronto sintió que...", 25), un rápido precipitarse de los sucesos hacia su fin trágico: tres momentos escuetos, en que se abandona el imperfecto y se vuelve al pretérito indefinido, ya que se trata de una sucesión precipitada de hechos que se subsiguen con intervalos más breves: "De pronto sintió..." (25); "El hombre estiró..." (28); "Y cesó de respirar" (30). Y no se deja de observar —para ver cuán calculado está el decrescendo— la disminución progresiva de los intervalos entre los tres pretéritos indefinidos.

Esta tercera secuencia está penetrada de un sentimiento contemplativo debido, no sólo a la diversa condición del personaje, sino también a la índole de su viaje, ya que el hombre va a la deriva estando inmóvil; en el fondo de la canoa. Ese sentimiento contemplativo, según hemos visto, debía estar ausente en la primera parte, porque allí toda la narración se centraba en el agravamiento de la herida, y el paisaje era invisible, si bien aludido por medio de términos aislados como *machete*, *rancho*, *trapiche*, *costa*, *canoa*, etc. En la parte de enlace

[6] Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1960), 78.

(párrafo 19) el personaje está inmóvil en la canoa a la deriva, y la herida ha cobrado ya proporciones irreversibles. El hombre ya no tiene esperanzas y piensa en la muerte, proyectando sus pensamientos lúgubres sobre el paisaje ("Una inmensa hoya", "encajonar", "fúnebremente", "silencio de muerte"). Todo el párrafo es negro, teñido del color de los pensamientos del moribundo. Finalmente, en la tercera parte, en esa suerte de entorpecimiento general, de modorra y semiconciencia que se apodera del hombre, ocurre la metamorfosis del río, consecuencia de la cesación del dolor y del retorno de la esperanza. El paisaje, antes fúnebre, se tiñe ahora de espléndidos colores: "El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también" (23). El mismo lúgubre río, hecho de agua fangosa y sombría, se ha convertido en "un río de oro" (24). Sobre el río cae una "frescura crepuscular en penetrante efluvio" (23), y se dejan ver hasta los guacamayos *(ibid.)* que son papagayos de vistosos colores. El paisaje muestra ser de veras un estado de ánimo.

El mérito del arte de contar de Horacio Quiroga estriba en que el escritor logra comunicar tantas cosas con una economía de medios tan grande. Pero es, precisamente, esta economía de la palabra, este *non quid nimis,* esta adherencia a la esencial verdad humana de los hechos, el secreto de tal manera de contar. El escritor, que también era hombre de pocas palabras,[7] no se distrae ni un instante de la línea maestra del relato. No está tentado de decirnos algo acerca de las serpientes del Paraguay, del preciso trabajo que ejecuta el peón protagonista, del género de vida de una familia de estas regiones, de la dureza del trato con los hombres, del peligro mortal representado por la naturaleza. Pero no se necesita comentario alguno, pues todo eso está sugerido por medio de alusiones, indirectamente, poéticamente.

El cuento se delimita para concentrarse en un hombre, mejor dicho, en *"el hombre"*, y en la circunstancia que le es fatal. Nos habla de la naturaleza sólo lo necesario para sugerirnos el papel esencial e ineludible que ella tiene en la aventura del hombre en estos parajes. Ni le dan tentaciones —repito— de justificar la conducta de la esposa del hombre (antes, o después, del breve, rudo, dramático diálogo con ella, 5-10), ni de explicar las causas de su enemistad hacia el compadre Alves (por otro lado conjeturables, pues se trata de causas elementales) siempre que sea verdad que el compadre Alves ha oído el grito del compañero y no ha querido prestarle ayuda. Y también las épocas pasadas en que el peón trabajaba para el ex-patrón Dougald junto con otros compañeros se introducen en la narración con extremada economía, sólo en la medida en que son funcionales para revelarnos cómo trabaja la conciencia de este moribundo y, juntamente, para hacernos columbrar el duro trabajo de leñador que está a las espaldas de este hombre que sufre una muerte tan cruel. El laconismo del

[7] Para la semblanza humana, ver especialmente: Ezequiel Martínez Estrada, *El hermano Quiroga* (Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones, 1957); Emir Rodríguez Monegal, *El desterrado, Vida y obra de Horacio Quiroga* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1968).

narrador confiere al cuento un especial vigor alusivo. No importa que se omitan ciertos detalles que parecen esenciales. Al contrario, tanto el pasado del hombre, muy vago pero al mismo tiempo conjeturable, como los personajes de segundo plano, fugazmente aludidos, están dejados deliberadamente al margen para recalcar la soledad irremediable del protagonista, y hacer que el lector se fije, como se fija el personaje, en un presente tan terrible que borra cualquier otro tiempo: el presente supremo de la vida, el momento en que el hombre está solo, enfrentándose con su propia muerte.

"EL HOMBRE MUERTO"

También en este relato,[8] como en el anterior, se obedece a la regla de la esencialidad narrativa y de la enconomía verbal, que es uno de los mandamientos básicos del *Decálogo del perfecto cuentista*, breve texto en que Quiroga ha compendiado su experiencia y su teoría del cuento.[9] El séptimo precepto se refiere a la sobriedad verbal:

> No adjetives sin necesidad., inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

El octavo, en cambio, se relaciona con el aspecto propiamente narrativo:

> Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por verdad absoluta, aunque no lo sea.

En efecto, también en la realización práctica de ese código, por lo menos en sus cuentos mejores, Quiroga evita las digresiones, los detenimientos discursivos demasiado largos, los preámbulos demasiado pormenorizados. Prefiere, además, la focalización interna (en la que el narrador no ve nada más que el personaje) a la focalización cero (narrador omnisciente).

Tales preceptos valen también para "El hombre muerto", aunque son acaso menos evidentes que en "A la deriva", a causa del procedimiento extremadamente iterativo del discurso, que es el medio de índole retórico que el narrador emplea para comunicar la situación del protagonista (una vez más, un hombre está a punto de morir). El hombre, herido accidentalmente por el machete, sabe que va a morir, pero se resiste mentalmente a la horrible certidumbre. El relato recalca esta resistencia interior a aceptar una muerte tan próxima como

[8] Se publicó primero en *La Nación* (27-VI-1920) y luego se recogió en *Los desterrados* (1926).
[9] Apareció primero en *Babel*, 24 (1927). Se recogió póstumamente en *Los perseguidos y otros cuentos* (Montevideo: Biblioteca Rodó, 1940).

inesperada e imprevista. El que va a morir no puede admitir que su existencia haya llegado al fin en un mundo que sigue su curso imperturbable. Lo absurdo es precisamente esto: la muerte individual es un suceso que rompe la relación del individuo con el mundo sin desconcertar al mundo. Si se tratase de una catástrofe general, todo sería quizás más fácil de comprender; pero la muerte del individuo es una catástrofe que sólo lo arrastra a él, en medio de un universo cuyo orden absolutamente inalterado, continúa indiferente. Ahora bien, es sobre todo por medio de iteraciones que Quiroga comunica verbalmente al lector esta resistencia a creer, esta no aceptación del acontecimiento fatal por el moribundo inmóvil e impotente, este pasmo angustioso frente a un suceso imprevisto que para el hombre es todo, y para el universo es nada. Veamos algunos ejemplos:

—Se está muriendo. Muerto. Puede considerarse muerto ...(7-8).
—fría, matemática e inexorablemente ...(4); Fría, fatal e ineludiblemente...(10).

—¿Qué tiempo...? ¿Qué cataclismo?...¿Qué trastorno...? (9).
—Va a morir ...Va a morir...(10)
—¿Qué ha cambiado? Nada, nada ha cambiado (16).
—El hombre resiste (II); el hombre ... se resiste (17).
—¿Pero es posible? ¿No es éste uno de los tantos días ...?(13); ¿Qué pasa entonces? Es ése o no un natural mediodía de los tantos en Misiones?(15); ¡Pero es uno de los tantos días, trivial como todos..!"(22).
—sabe muy bien ...(12); Lo sabe perfectamente bien ..."(14); Sabe bien la hora ....(17); ...él sabe muy bien ... (18); sabe que no se atreve ...(19).

La iteración sirve también para producir el efecto del gradual extinguirse de la vida de este hombre: un apagarse oculto bajo la sensación engañosa y consoladora del cansancio (la cual corresponde al bienestar que experimenta, poco antes de morirse, el hombre de "A la deriva").

—El hombre, muy fatigado ... (17).
—Está solamente fatigado, ... y descansa un rato(18).
—Muy fatigado, pero descansa sólo.
—Muy cansado, mucho, pero nada más (23).
—Descansando porque está muy cansado ..."(24).
—... que ya ha descansado"(25)

Otro factor que concurre a dar la sensación de inmovilidad y, juntamente, de angustiosa carrera con el tiempo, es la crónica de los últimos momentos del hombre, tan minuciosa y casi cronométrica:

—No han pasado dos segundos (7).
—¿Qué tiempo ha pasado?(9).
—pronto deben ser las doce (11).

—Desde hace dos minutos..(16).
—Hace dos minutos (16).
—Sabe bien la hora: las once y media..(17).
—Deben de haber pasado ya varios minutos..(20).
—Ya es la hora (21).
—a mediodía como ahora ...(23).

La minuciosa cadencia temporal marcha paralela con la concentración visual del personaje, con la precisión aritmética y geométrica de sus referencias a la realidad externa, con su conciencia que se ha objetivado, que se ha convertido en espacio: un espacio breve, conocido, dominado, casi medido metro por metro, que el hombre, sin embargo, ya no puede alcanzar, pues ya no le pertenece. Hágase caso a la frecuencia de verbos de la mirada (mirar, ver, entrever, echar una mirada), a más de las siguientes indicaciones espaciales:

— el sol está exactamente a la misma altura, las sombras no han avanzado un milímetro (7)
— A la izquierda (12).
— a cuatro metros de él (13).
— hay unos quince metros largos (14).
— entre su mano izquierda y el alambre de púa (18).
— panes de tierra distantes un metro uno de otro (19).

Recurramos, ahora, al procedimiento segmentativo, tendiente a evidenciar una serie de secuencias unitarias, cada cual caracterizada por una peculiaridad narrativa que la distinga de las demás.[10] El reconocimiento de algunas peculiaridades narrativas y de su variación a lo largo del cuento nos permite dividir el mismo en cuatro segmentos, que primero nos limitamos a señalar y luego describiremos:

I. Párrafos 1-4.
II. Párrafos 5-6.
III. La mayor parte del cuento que abarca los párrafos 7-24.
IV. Párrafo 25.

La cesura entre una secuencia y otra se verifica cuando al menos uno de sus elementos caracterizantes sufre un cambio. Sobre el fundamento de este criterio, que no se separa esencialmente del concepto de secuencia establecido por Barthes en la Introducción citada en la nota 10 ("La secuencia se abre

[10] Para la sintaxis funcional del cuento, remitimos a Roland Barthes, *"Introduction à l'Analyse structurale des récits"*(1966), *Poétique du Récit* (París: Seuil, 1977), y a Cesare Segre, *Le strutture e il tempo* (Torino: Einaudi, 1974), 24-33, aunque teoría y aplicaciones constituyen ya un capítulo rico y esencial del análisis literario contemporáneo. Para la segmentación temporal, sigue siendo básico Gérard Genette, *op. cit.*, cap. "Ordre".

cuando uno de sus términos no tiene antecedentes solidarios y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya subsiguientes"), distinguimos en el cuento cuatro unidades o núcleos, cuyos límites están indicados en el esquema anterior.

I. Narración en pretérito. Focalización interna: punto de vista del que va a morir.
II. Reflexión y descripción. Pausa narrativa, Focalización cero.
III. Narración en presente. Focalización interna: punto de vista del que va a morir.
IV. Narración en presente. Focalización interna: punto de vista del caballo.

En el primer núcleo los rasgos peculiares son, pues, los siguientes:

a) el suceso está narrado en pretérito (indefinido e imperfecto);
b) el suceso está narrado desde la perspectiva del personaje que lo sufre, o sea que el narrador simula saber lo mismo que el personaje (focalización interna).

La narración presta atención a cada detalle del movimiento del personaje, pues se debe a un banal traspié que un gesto rutinario se convierte de improviso en tragedia. Ya dijimos, a propósito del cuento anterior, que se emplea normalmente el imperfecto para comunicar la duración, en tanto que el pretérito indefinido nos transmite la momentaneidad del gesto o del suceso. En efecto, los imperfectos de las oraciones principales indican preferiblemente la inmovilidad (*acababa*, 4 veces; *estaba*, dos veces; *surgían*); al contrario, los pretéritos indefinidos sirven para los movimientos, las sensaciones súbitas, los estados de conciencia rápidos (*echó una mirada*, dos veces; *cruzó, resbaló, intentó, apreció mentalmente*; *adquirió*). Los dos tiempos concurren a formar un ritmo y una medida de normalidad narrativa. Afirma Barthes que:

> el pasado narrativo forma parte ... de un sistema de seguridad de las Bellas Letras. Imagen de un orden, él constituye uno de esos numerosos contratos formales establecidos entre el escritor y la sociedad, para la justificación del uno y la serenidad de la otra.[11]

En resumidas cuentas, es muy posible que se haya dirigido contra la escritura burguesa dominante, llena de falsedad y jactancia, la experimentación literaria de los últimos cincuenta o sesenta años, que ha tratado de desestabilizar el pretérito indefinido, la tercera persona (recurriendo incluso a la segunda, como hizo Michel Butor en *La modificación*), y todo lo que en la escritura tradicional era señal de una visión del mundo ya no compartida. Sin embargo, la escritura de Quiroga no es ni experimental ni burguesa: al contrario, es abiertamente tradicional, deliberadamente pobre y sin adornos. Se dirige a un

[11] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (París: Seuil, 1953).

vasto público, que detesta tanto las rupturas violentas como las vanidades formales, y exige, en cambio, que la ficción logre implicarlo por medio de una ágil eficacia verbal.

En esta primera secuencia es de notar, en particular, la coordinación que se ha instaurado entre el hombre y su instrumento inanimado. El narrador no dice que "el hombre con su machete acababa de limpiar", sino que "el hombre y su machete acababan de limpiar"(I), sugiriendo que el hombre no está solo en este duro trabajo, sino que está acompañado de otro ser animado. La coordinación equiparante entre el hombre y su machete continúa también en las frases sucesivas: *Faltábanles, tenían*. Por tal motivo, percibimos el machete como una presencia humana que va al lado del hombre. Este acompañamiento, empero, es ambiguo, falsamente subalterno, pues el compañero puede eludir la vigilancia del hombre, acometerlo de improviso, matarlo. El hombre estaba destinado a crearse en la soledad una ficción de compañía, pero eso le ha hecho olvidar que el machete es también un arma, potencialmente peligrosa, como todas las armas. Es precisamente esa confianza que le tiene al machete-compañero, y que ha surgido de la arraigada costumbre de trabajar juntos ("Tras diez años de bosque, él sabe muy bien cómo se maneja un machete de monte", 18), lo que lo traiciona, llevándolo a cometer el fatal error de no desembarazarse del alevoso ayudante antes de saltar el alambrado.

Segundo núcleo. Los rasgos característicos de los dos párrafos que lo constituyen son:

a) la creación de una pausa discursiva, narrativamente improgresiva, que sirve de comentario a lo narrado en el primer núcleo;

b) tal comentario ya no está enunciado por un narrador, cuyo punto de vista se identifica con el del personaje, sino por un omnisciente, que introduce en el discurso consideraciones de carácter filosófico que el personaje no estaría en condición de concebir ni de formular (por lo menos en ese trance, y con esa lucidez), aunque —oscuramente— podría intuir esas verdades y compartirlas.

La pausa discursiva funciona de enlace entre dos unidades narrativas (la primera y la tercera), cuyo ritmo es distinto a causa del cambio de tiempo gramatical. En ella el narrador no usa el yo personal sino el impersonal "se" ("se piensa"), o bien el nosotros colectivo (*llegaremos, solemos, lanzamos, nos reserva*, etc.) a fin de subrayar que lo afirmado allí no es su juicio personal, sino un sentimiento difuso, compartido por todo el mundo. Pero, por más que se trate de una verdad generalmente conocida, ella está latente, inexpresa, de modo que el narrador tiene la función de dar una formulación a ese sentimiento común.

No debe dejarse de observar que este segmento no es ni una digresión ni una interpolación, las cuales truncarían en dos pedazos la línea fluida del cuento. Al contrario. Está firmemente enlazado con el segmento anterior y con el posterior mediante la figura retórica de la anadiplosis: el sintagma "la muerte", inicial

de 5, repite, sinonímicamente, el sintagma final de 4: "al término de su existencia"; el "¿aún?" interrogativo, al principio de 7, reitera el "¡aún!" exclamativo, al final de 6.

Los dos términos diferenciales del tercer bloque, que es el mayor, son: a) el uso del presente narrativo en lugar del pasado (a diferencia del primer segmento); b) el retorno de la focalización interna, es decir, el suceso está relatado desde una perspectiva que se centra en la conciencia del moribundo; el narrador ve, siente y piensa lo que ve, siente y piensa el moribundo, ni más ni menos; y, a veces, la identificación es tan profunda que el narrador absorbe en su discurso el del personaje (por ejemplo, la serie de preguntas diseminadas a lo largo de la secuencia), recurriendo a los modos peculiares del discurso indirecto libre (o *erlebte Rede*).[12]

La novedad más importante de este tercer segmento es el cambio de tiempo gramatical, o sea, el uso del presente narrativo en lugar del pasado. ¿A qué se debe eso? Afirma Harald Weinrich que, por regla general, se cuenta una historia en pasado, pero, si debemos resumir su contenido, usamos el presente. Según Weinrich, la explicación está en el contexto: "el comentario que se hace de una obra literaria está en presente, y, por tanto, se expone en presente también el resumen de la obra comentada".[13] En efecto, si se consulta cualquier historia o enciclopedia de la literatura, se observa que el argumento de las novelas está resumido en presente, precisamente como están enunciados en presente los juicios que el crítico emite sobre las mismas novelas. Weinrich llama a este texto en presente "texto comentativo". A nuestro parecer, dicha explicación, aunque exacta, es parcial. Nos inclinamos a creer que hay otra razón, igualmente fundada. El cuento, por lo general, se refiere a un suceso que se finge real y que ha transcurrido del todo en el momento en que se cuenta: por ese motivo se usa el tiempo pasado. El resumen del cuento, en cambio, se refiere no ya al suceso, sino al cuento del suceso; no ya a la realidad, sino a la transposición ficticia (literaria, plástica, o cinematográfica) de la realidad. Pero esa transposición vive en el libro, en el cuadro, en la pantalla: libre del vínculo del tiempo, y, por consiguiente, del pasado. Puede servir de ejemplo el caso de la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*: para pasar el rato, uno de los dos presos le cuenta al otro, de una forma a veces muy pormenorizada, algunas películas que ha visto, resumiéndolas siempre en tiempo presente, en tanto que usan regularmente los tiempos del pasado cuando los dos se cuentan sucesos reales de su propio pasado.

---

[12] Para una definición excelente del "discurso indirecto libre", con apropiados ejemplos, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Editorial Ariel, 1986), 146, sin olvidar el ya clásico Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed. corregida (Madrid: Editorial Gredos, 1968), 236.

[13] Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 2ª ed. (Stuttgart: Kohlkammer, 1971), cap. II.

Pero, como es evidente, el presente de tipo comentativo no tiene nada que ver con este relato de Quiroga, donde el narrador, en cierto momento de su narración, advierte la necesidad de cambiar de tiempo y de seguir narrando su historia en presente. Nos preguntamos, entonces: ¿cuáles son los casos en que se recurre, normal o preferiblemente, al presente en la narración? Hé aquí una pregunta a la cual quizá no puede darse todavía una respuesta exhaustiva. Lo único que podemos hacer ahora es bosquejar una tipología, aunque sea incompleta y provisional. Por ahora, alcanzamos a divisar los siguientes casos:

1) Resúmenes y guiones (ver arriba).
2) Textos irónicos que simulan un guión, como ocurre en las *Moralités Légendaires* de Jules Laforgue.
3) Descripciones (con más frecuencia que en los momentos propiamente narrativos): piénsese en las descripciones iniciales de ambiente o del marco geográfico en las novelas de Balzac o de Manzoni.
4) Secuencias de agitación narrativa, tendientes a comunicar una acción afanosa o tumultosa. En los ya citados episodios "Éxodo" de Roa Bastos y "Traslado de don Rodrigo al Lazareto" de Manzoni, el presente sirve para expresar agitación, igual que en ciertas secuencias cinematográficas afanosas y veloces crece el volumen del sonido, y se hace más rápido el ritmo de la banda sonora. Sin embargo, el presente puede también obedecer a una *agógica* opuesta: servir a un movimiento *lento*, tanto como a un movimiento *presto*.
5) Narración de sucesos que se centran en la inminencia de la muerte. Este quinto caso nos interesa ahora. Hay un cuento de Maupassant, titulado "Première neige",[14] cuyo protagonista, como en "El hombre muerto" vive en la espera de la muerte inminente. El relato es tri-segmentable. En la primera secuencia narrativa, ambientada en Cannes, a lo largo del Paseo de la Croisette, en el templado clima invernal de la Costa Azul, vemos a una joven señora que sale de una casa, y va a sentarse en un banco vacante frente al mar:

Son pâle visage semble celui d'une morte. Elle tousse et porte à ses lèvres ses doigts transparents comme pour arrêter ces secousses qui l'épuisent ... Elle sait [...] qu'elle va mourir, qu'elle ne verra point le printemps, que, dans un an, le long de la même promenade, ces mêmes gens qui passent devant elle viendront encore respirer l'air tiède de ce doux pays ..." en tanto, que "*elle ne sera plus. Toutes les choses de la vie continueront pour d'autres. Ce sera fini pour elle, fini pour toujours. Elle ne sera plus. Elle sourit tant qu'elle peut de ses poumons malades, les souffles parfumés des jardins. Et elle songe.*

Toda la secuencia está relatada en tiempo presente. La segunda, en cambio, está en pasado, pues narra los recuerdos de la joven señora: era parisiense, y se había casado cuatro años antes con un gentilhombre de Normandía, pero en el helado castillo normando ella se aburría y extrañaba París, en tanto que su marido siempre iba de cacería. Ella se obstinaba en pedir

---

[14] Puede leerse en *Boule de suif* (París: Albin Michel, 1984), 225-235.

un calorífero para templar los largos inviernos que tenía que transcurrir sola en el castillo, pero al marido ésta le parecía una petición absurda, casi una idea fija, y una vez le dijo: *"¡Ah! oui .. toujours ton idée de calorifère. Mais, voyons, sacrebleu! tu n'as seulement pas eu un rhume depuis que tu es ici"*. Entonces ella comprendió que: *"il fallait donc qu'elle fût malade, qu'elle toussât pour qu'il comprît qu'elle souffrait"* Y una noche de invierno, sin hacer ruido, salió casi desnuda del castillo para caminar en el suelo cubierto de las primeras nieves, y volvió a la cama sólo cuando sintió que se moriría si se hubiese quedado un poco más a la intemperie. Tuvo una congestión pulmonar de la que sus pulmones, profundamente afectados, no se repusieron. Los médicos le aconsejaron transcurrir los inviernos en el Medidodía, a orillas del Mediterráneo, pero, también en este clima ideal ella sentía que ya le quedaba poco por vivir.

En la tercera secuencia de este cuento maupaussantiano volvemos a la situación inicial, narrada en el presente. La señora está sentada en el mismo banco, ha recorrido con la memoria los años de su desafortunado matrimonio, y *"à présent, elle va mourir; elle le sait"*. Pero está feliz, extrañamente, pues lee en un periódico un título que dice *"La première neige à Paris"*, y ella ha logrado (si bien a precio de la vida) pasar el invierno en un clima mejor y, sobre todo, ver instalado por orden de los médicos un calefactor en el castillo, a despecho de su marido, incapaz de comprender sus necesidades.

Es un cuento, el de Maupassant, que casi empieza por el epílogo de la historia, y podría estructurarse de esta forma:

—Presente y previsión del fin inminente (A)
—Retrospección general (B)
—Presente y previsión del fin inminente (A').

También el relato de Quiroga principia por el fin, y, aunque no tiene un desarrollo tan geométrico se centra en el fin y, en el curso de la narración de este fin, venimos en conocimiento de algunos fragmentos esenciales del pasado En cuanto a los tiempos gramaticales, la estructura maupassantiana puede sintetizarse aún más: Presente (A) — Pasado (B) — Presente (A')

Es obvio que la retrospección de la segunda secuencia esté en pasado. Hay que explicar, en cambio, por qué Maupassant ha usado el presente en A y en A'. Los motivos pueden ser varios, si bien todos concurren al mismo efecto. Trataremos de exponer los que vemos con mayor claridad.

a) la oposición *presente><pasado* realza mayormente el contraste entre A y A', por un lado (la señora, aunque enferma, está sola, feliz, lejos del marido desalmado), y B, por el otro (la señora, si bien todavía no ha enfermado, vive infeliz en el castillo del marido).

b) Maupassant emplea el presente para narrar un tiempo breve, en el cual los únicos sucesos pertenecen a la vida interior y para dilatarlo con la lente de aumento, en tanto que la secuencia B, relativa a un tiempo largo, es sumaria, hasta contraída, y tiene un marcado carácter de compendio. El presente acerca

personaje y suceso al narrador y, por consiguiente, al lector, permitiendo seguirlos momento a momento, en cámara lenta, como si la escena se desenvolviese delante de él cinematográficamente y transcurriese en un tiempo que simula el de la vida. Como la vida se desenvuelve siempre en el presente, el presente gramatical permite captarla en su desenvolvimiento, en toma directa, no de forma retrospectiva. El presente gramatical comunica el tiempo vivido en este instante, en tanto que el pasado nos da un tiempo ya concluido y filtrado por la memoria.

c) En la narración en presente, el futuro no ha acontecido aún. En la narración en pasado, el futuro ha acontecido ya, aunque no nos ha sido revelado todavía. Suspenso e implicación emocional son mayores cuando la narración está en tiempo presente, que es precisamente lo que ocurre cuando una competición deportiva está retransmitida en directo en vez de en diferido.[15] El personaje de Maupassant "sabe que va a morir", pero no ha muerto todavía. De haberse empleado el pasado gramatical, su certidumbre hubiera sido formulada de la forma siguiente: "sabía que iba a morir", es decir, el tiempo de la narración se hubiera vuelto posterior a la muerte del personaje, lo cual, por cierto, habría disminuido la emoción angustiosa por esa muerte inminente, que ahora, en cambio, está vivida y vigilada agudamente, momento a momento, en su apremiante acoso.

Las razones que han aconsejado a Maupassant el uso del presente son esencialmente válidas también para el cuento de Quiroga, quien ha optado por este tiempo para la tercera y cuarta secuencia de su relato, dado que el presente es el tiempo de la vida y anima en medida mayor a ese lapso que media entre la imprevista certeza de la muerte inminente y la muerte misma: un tiempo intenso, diverso, excepcional, supremo, que también el narrador debe comunicar sirviéndose de un tiempo gramatical intenso y diverso, más adherente al *hic et nunc* vital: el presente, exactamente. Por otro lado, el uso del presente en lugar del pasado consiente al narrador una agilidad sintáctica y una economía morfológica indudablemente mayores. Si se hace el experimento de substituir en este tercer segmento el presente por el pasado, la morfología y la *consecutio temporum* se vuelven complejas y pesadas, en perjuicio de la propia soltura narrativa, del ritmo y de la velocidad del relato: el lugar de los pretéritos imperfecto, perfecto e indefinido es ocupado por el pluscuamperfecto, en tanto que se substituye el futuro por el potencial. El narrador hubiera tenido que emplear una serie de auxiliares que la elección del presente elimina automáticamente. Por último, Quiroga pretendió diferenciar bien los tiempos gramaticales para evitar que el lector confunda los dos pasados (el pasado del pasado y el pasado del presente) siendo tan numerosas las referencias al pasado, ya que el personaje no hace otra cosa que confrontar con él su presente.

---

[15] La oposición psicológica que hay entre "transmisión en directo" y "transmisión en diferido" es empleada muy finamente como analogía por Gérard Genette, *op. cit.*, cap. "Voix".

Nos queda todavía por señalar los dos elementos distintivos del cuarto, brevísimo segmento (25) de "El hombre muerto", que son: a) el fin de la historia continúa siendo narrado en presente; b) pero el suceso es visto ahora desde la perspectiva del caballo, única compañía animada del peón y testigo mudo de su muerte. La visual del caballo no es, empero, antropomórfica, sino meramente instintiva: para él el hombre es sólo un obstáculo entre el deseo y el objeto del deseo (las bananas) y, ahora que el animal se ha dado cuenta de que el hombre ya no constituye un impedimento, se decide a alcanzar la presa codiciada. El punto de vista, que ya no podía mantenerse en el hombre, quien, mientras tanto, ha muerto, tenía que trasladarse forzosamente al único testigo ocular de esa muerte solitaria, o sea, al caballo; tal desplazamiento está preparado en el penúltimo párrafo, cuando el punto de vista se aleja del moribundo como si fuera el espíritu vital que abandona el cuerpo y lo contempla desde afuera, la conciencia que, antes de disolverse, se desata del cuerpo desangrado: "Puede aún alejarse con la mente, si quiere: puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar ... y ... puede verse a sí mismo ..."(24).

"EL HIJO"

¿Qué puntos de contacto tiene este cuento[16] con los dos que ya hemos examinado? En un mismo marco ambiental "misionero", en un mismo mediodía radiante, en medio de una naturaleza ambigua (ya partícipe, ya impasible), nos encontramos con un hombre en lucha con la muerte: un hombre anónimo, que en los dos primeros cuentos es alcanzado él mismo por la desgracia, en el tercero en la persona del ser más querido, o sea, del único hijo. Los tres casos relatan un accidente fatal (respectivamente: mordedura de una serpiente, herida con el machete, herida con el fusil), del cual el hombre (o su *alter ego* que es el único hijo) queda víctima. Los tres accidentes suceden durante el trabajo: la mordedura de la serpiente, mientras el hombre corta las cañas; la herida con el machete, mientras el hombre (su hijo, de apenas trece años no es todavía plenamente responsable) atiende a sus quehaceres en el taller de la casa. Los tres accidentes suceden por una leve imprudencia y en la soledad. Finalmente, las tres muertes ocurren por falta de auxilio: en el primer caso, nadie acude a socorrer al hombre; en el segundo, el hombre no está en condiciones de pedir ayuda; en el tercero, no se sabe si el hijo muere en el acto o por lento desangramiento, ya que el padre no le da importancia a la denotación, y sale en busca de él demasiado tarde.

Adviértase la relación especular que se forma entre las situaciones narradas en los dos últimos cuentos: en "El hombre muerto" el padre muere y los hijos, que no están lejos pero están a oscuras de lo que pasa, no acuden; en "El hijo"

[16] Vio la luz primero en *La Nación* (15-1-1928) bajo el título "El padre", y luego se recogió bajo el título actual en "Más allá" (1935).

el hijo muere, y el padre, que no está lejos pero se equivoca al tratar de explicarse el estampido, no acude. Todos ellos acudirán tardíamente, los hijos gritando "¡Piapiá!" (20 y 25) y el padre gritando "¡Chiquito! ... (38, 40, 42, 45). En los mismos cuentos la herida es causada por indispensables instrumentos de trabajo y de defensa como el machete y el fusil, que aquí, sin embargo, se vuelven proditoriamente contra sus dueños. Y, como última coincidencia, vemos que, tanto en "El hombre muerto" como en "El hijo", el accidente se produce mientras los protagonistas cruzan un alambrado. Es de suponer que en el caso de "El hijo" se trate de un alambrado aún más insidioso, oculto en la vegetación, tan frecuente en esas regiones donde el monte reconquista rápidamente las áreas de cultivo, cubriendo con su maleza los cercos de alambre de púa. Tales cercos, que se hacen sobre todo para proteger los cultivos contra el paso de caballos y reses, no constituyen una especial prohibición para los hombres o sea que, en la realidad referencial, cuando los dos protagonistas cruzan el alambrado, no cometen ninguna infracción. Sin embargo, ese acto puede percibirse, en una lectura arquetípica, como la infracción de una prohibición, a la que sigue, como necesario castigo, la muerte del culpable.

Para el análisis de "El hijo", hemos reservado dos lecturas separadas, aunque complementarias a la serie de las distintas secuencias que hemos identificado. En efecto, nos inclinamos a creer que las secuencias de un relato pueden examinarse desde dos perspectivas centralmente diferentes: a) desde un punto de vista esencialmente *estático*, que enfoca cada secuencia en sus peculiares aspectos de estructura y significado; b) desde un punto de vista esencialmente *dinámico*, que enfoca cada secuencia en las conexiones que presenta con las demás partes del texto y en su preciso aporte a la construcción y legibilidad del relato.[17]

Veamos primero la perspectiva *a*)—

El segmento inicial, a pesar de los malos recuerdos del padre, está dominado por un sentimiento de felicidad y de seguridad, irradiado por la propia naturaleza y sintetizado en la frase "el padre se siente feliz, tranquilo y seguro del porvenir" (19), con que se cierra la secuencia. Se podría hacer una ulterior subdivisión en tres partes: *marco ambiental* — *inicio del episodio* — (el hijo va de cacería) — *retrospección* (se refieren los precedentes) que se inserta en la *introspección* (el padre acompaña con la imaginación al hijo en su camino). El punto de vista dominante es, por supuesto, el paterno, pero hay más. No debe olvidarse que todo el relato es introspectivo, o sea que es la dramática relación de lo que ocurre

[17] En "El hijo" distinguimos: I) primer segmento (párrafos 1-19) que va desde el inicio hasta las palabras "tranquilo y seguro del porvenir"; II) segundo segmento (párrafos 20-43), y, precisamente, desde "en ese instante, no muy lejos, suena un estampido" hasta "Y el nuestro siente que las suyas se le escapan"; III) tercer segmento (párrafos 43-56, desde "cuando ve bruscamente ..." hasta "sonríe de felicidad"; IV cuarto segmento (párrafo 57 o último párrafo).

en la conciencia del padre. Los sucesos que conciernen al hijo y ocurren fuera de la conciencia del padre no son más que dos: *la salida del muchacho* (párrafos 3—8) y *el disparo* (párrafo 20). Por otro lado, *la exterioridad* del estampido está aclarada y garantizada sólo por lo que se dirá en el último segmento. Confrontando este cuento con los dos que hemos examinado anteriormente, vemos que el uso del presente gramatical, constante del principio al fin, confiere unidad temporal a todo el episodio, y nos ofrece una narración "en directo", provista de un ritmo más apremiante, más vivo, y de una morfología más ágil y veloz, de acuerdo con la norma quiroguiana de la economía verbal, que es también economía morfológica.

En el segundo segmento continúa el predominio del punto de vista paterno, excepto en ciertos enunciados en que se insinúa la voz del narrador omnisciente (30, 37-38). El sentimiento dominante es la ansiedad del padre en progresivo aumento. Se notará que el primer enunciado, "... suena un estampido" (20) proyecta una brusca sombra sobre ese sentirse "feliz, tranquilo y seguro del porvenir" (19) con que terminaba el segmento anterior. Por tanto, a la tranquilidad inicial sucede una inquietud creciente, pues el hijo no ha regresado para la hora señalada, y el disparo que ha escuchado dos horas antes ha adquirido un vago significado siniestro. A partir de "... mientras se descansa inmóvil" (27) hay un preciso *presentimiento de la desgracia* que se convierte luego en un crescendo de autosugestión, en la *certeza de la desgracia*: "el espectro de la fatalidad" (30); "una gran desgracia..." (31); lo lleva, fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo" (33) [concordancia intertextual con "El hombre muerto": fría, fatal e ineludiblemente, va a morir (10)] ; "sólo la realidad fría, terrible y consumada: ha muerto su hijo al cruzar un ..." (34); "va el padre buscando a su hijo que acaba de morir" (39). El padre busca al hijo y lo invoca en un crescendo de terror: terror que llega a su punto culminante para acabar como una pesadilla (pero, aunque parece el término de una pesadilla, es el principio de la verdadera alucinación). La invocación logra su efecto, pues el hijo, si bien alucinatoriamente, aparece. Todo el crescendo del miedo, paralelo al paso del tiempo, hasta el desmayo del padre, está narrado con ritmo apremiante y trepidante aceleración, dignos del mejor Quiroga.

El sentimiento dominante en el tercer segmento es el de una felicidad recuperada. El padre, terminada la pesadilla, con una profunda sensación de alivio, vuelve a sonreír de felicidad. El sintagma "sonríe de felicidad" (56) reanuda, aunque sólo sea un instante, la isotopía propia del segmento inicial: "se siente satisfecha de sí" (1); "abre también su corazón" (2); "feliz con la alegría de su pequeño" (8); "y el padre sonríe" (13); "el padre se siente feliz, tranquilo y seguro del porvenir" (19).

Este tercer segmento, compacto y homogéneo, está construido en decidido contraste con el anterior: si el anterior es una pesadilla, éste es realidad; si el anterior es realidad, éste es un espejismo. Continúa obviamente el predominio del punto de vista paterno, con la posible excepción del período "A un chico de trece años bástale ver ..." (44), que no parece ser un pensamiento que el personaje pueda concebir en ese momento: parece, en cambio, una verdad general que enuncia el narrador invisible.

El cuarto segmento está formado por el último párrafo, y está separado del cuerpo textual por una raya, que designa un cambio brusco de dirección narrativa. Por lo pronto, la focalización es cero: aquí interviene el narrador invisible (e impasible), que, con estilo informativo, como si redactara una aclaración final, nos hace saber que la recuperada felicidad del padre es sólo una alucinación, y que el hijo ha muerto realmente cuando el padre ha oído el estampido sin darle importancia. La focalización ha cambiado radicalmente, puesto que el narrador sólo se preocupa por desmentir la perspectiva anterior, advirtiéndose que no es verdad lo que el padre, víctima de una alucinación, cree ver: el padre no ha encontrado al hijo, y éste ha muerto poco después de salir de la casa, al cruzar el alambrado, herido por una descarga accidental de su fusil. La ubicuidad es parte integrante de la omnisciencia del narrador pues éste sabe que el padre, aunque cree volver en compañía de su hijo, va solo y que en una zona del monte, "tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bienamado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana" (57). Es interesante observar que, al principio del párrafo, Quiroga se sirve de la anadiplosis, aunque no para corroborar la información del enunciado que reitera, sino para desmentirla: la simple interpolación del adjetivo "alucinada" en el sintagma que se repite le quita al compasivo lector toda esperanza de que aquella felicidad no sea una mera alucinación del personaje.

Veamos ahora la perspectiva *b)*—

La secuencia inicial nos ofrece los datos esenciales para la legibilidad del texto. El padre, viudo, está muy apegado a su único hijo, de cuya educación ha debido hacerse él solo responsable. Lo ha acostumbrado a vivir en medio de los peligros, pues cree firmemente que sólo afrontándolos consigue el hombre defenderse de ellos. Sin embargo, este principio pedagógico, que ha llevado escrupulosamente a la práctica, le da remordimientos y miedos, siendo tan fácil que un chico cometa un error y acabe por ser víctima de una educación tan dura. El padre, postrado por las adversidades, atormentado por sus contradicciones, sufre de alucinaciones: ha visto al fantasma de su esposa difunta (lo dice de una forma muy vaga: "Ha visto, concretados en dolorosísima ilusión, recuerdos de una felicidad que no debía surgir más de la nada en que se recluyó"18); ha visto una vez a su hijo "rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza" (*ibid.*)

El padre, pues, vacila entre los dos estados de ánimo opuestos: a veces prevalece su optimismo pedagógico; otras veces, su miedo de hombre aprensivo que siempre teme una desgracia. Sin embargo, el día en que tiene lugar la historia, el padre, casi por efecto del sol radiante y de la vitalidad de la naturaleza, está optimista. Entre los elementos de ese primer núcleo, el

narrador ha anticipado un dato esencial para el desarrollo ulterior del cuento, o sea que el padre sufre de alucinaciones (17). Es un dato cuyo relieve estará puesto en claro por las secuencias sucesivas y que, desde ahora, prepara la comprensión de las mismas. Se trata, por tanto, de un elemento conectivo, concadenante, indispensable para la interpretación del texto. Algunos semiólogos han propuesto llamar "anáforas" a tales procedimientos, entendiendo por este término no la conocida figura retórica, sino, en sentido narratológico, todo envío semántico a otra parte del mismo texto u a otro texto.[18]

El primer dato de la segunda secuencia es "un estampido" (20) que suena no muy lejos: su colocación, luego que el narrador ha subrayado la felicidad del padre, "seguro del porvenir" (19), confiere a este signo un sentido siniestro. Es verdad que el personaje, al principio, no le hace mucho caso, pero el signo actúa subterráneamente para salir a flor de tierra más adelante poniendo al descubierto su contenido funesto. Estamos otra vez en presencia de una anáfora que pone al lector frente a una disyuntiva: 1) creer que ese disparo es real; 2) creer que ese disparo es alucinatorio (en efecto, la alucinación que el padre había tenido en el taller nos hace sopechar que sufre aquí una recaída en su estado morboso). A su vez, la primera alternativa presenta dos posibilidades: a) el disparo ha herido al hijo; b) el hijo ha disparado contra un animal.

1. Realidad	a. Disparo>>> Hijo
	b Disparo>>>>Animales
2. Alucinación	

Adviértase que 2 y 1b se equiparan, pues en los dos casos el hijo queda incólume: lo temible es sólo *la*. Toda la secuencia nos sume en la incertidumbre acerca de la muerte del chico. Por un lado, hay elementos que nos hacen pensar en un infortunio: el chico, que casi siempre vuelve a casa puntual, ha prometido volver para la hora del almuerzo, pero la hora ha pasado y él no ha vuelto; después del primer disparo no se han oído otros; en todas partes hay alambrados: el padre no había reparado en este riesgo, que sólo ahora se presenta a sus ojos en toda su gravedad. Otros signos, al contrario, inducen a pensar que no ha pasado nada: véanse las consideraciones del padre en discurso indirecto libre ("¡Es tan fácil, tan fácil perder la noción de la hora dentro del monte ...!", 27) y las del narrador ("Distracción, olvido, demora fortuita ..." 30); "un pobre hombre alucinado a la más atroz pesadilla ...", 43). El lector, si por un lado se deja implicar por la progresiva convicción del padre de que al hijo le ha ocurrido una

[18] Julia Kristeva, *Sèméiotiké. Recherches pour sémanalyse* (París: Seuil, 1969), 90-83; L. Lonzi, "Anaphore et récit", *Communications*, 16 (1970); Lisa Block de Behar, "La recurrencia anafórica de Juan Rulfo", *Texto Crítico* 5 (1976).

desgracia, por el otro mantiene cierto desprendimiento crítico, y sólo ahora empieza a atribuir valor a esa información básica de la primera secuencia, esto es, que el padre sufre alucinaciones: en efecto, podría también tratarse de un caso de auto-sugestión que se ha producido sobre la base de indicios insignificantes.

Al comienzo de la tercera secuencia, "cuando [el padre] ve bruscamente desembocar de un pique lateral a su hijo" (43), inmediatamente el lector deja de vacilar y concluye que se ha tratado de un fenómeno de auto-sugestión, por cierto comprensible, pero sin duda de proporciones patológicas: concluye, por tanto, que el chico no ha muerto y regresa a casa al lado de su padre, quien, preocupado por la demora, ha ido a su encuentro. El círculo se cierra: después de un banal percance y un gran susto, se vuelve a la situación inicial, es decir, a la normalidad.

Los lectores no sospechan (salvo los muy duchos en trucos narrativos) que el breve párrafo final, que constituye la cuarta y última secuencia, desmiente lo anterior mediante un repentino cambio de punto de vista. El tránsito es brusco, y no sabríamos decidir si la anadiplosis atenúa o refuerza esa brusquedad. En la secuencia precedente se pasaba de la incertidumbre a la certeza; ahora, en cambio, se pasa de una certeza a la certeza opuesta, que restituye validez a la primera alternativa de la segunda secuencia: el disparo es real y ha matado al hijo. El padre está alucinado, no en la segunda secuencia, sino en la tercera, cuyo desenlace feliz el lector ha aceptado con prisa excesiva.

El cuento, considerado en sus cuatro partes, desarrolla la anáfora siniestramente premonitoria del primer segmento:

> lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza (18).

Sólo en el último segmento nos damos cuenta de que tal premonición no estaba equivocada. El presagio se cumple, al igual que en los cuentos folklóricos donde la profecía se cumple siempre, aunque cada uno de los episodios parezca negarla, aunque un primer falso desenlace pueda parecer feliz. Lo mismo pasa en "El hijo", donde, a través de un procedimiento de contrastes y retornos, bruscos y chocantes, se llega a ver cumplido ese presagio que por dos veces el relato ha propuesto como falso:

> 1er. segmento: el *presagio es falso*: "Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre..." (18), pero se trata claramente de una alucinación.
> 2o. segmento: *el presagio puede ser verídico.*
> 3er. segmento: *el presagio era falso.*
> 4o. segmento: *el presagio era verídico.*

Concluiremos afirmando lo siguiente. Distinguimos entre escritor y narrador, y nuestra distinción, esta vez, no es semiológica, sino el reconocimiento

de una vocación, de una especial aptitud. Es posible tener ambas capacidades al mismo alto nivel. Hay, sin embargo, excelentes escritores que no son igualmente excelentes como narradores, y, viceversa, narradores admirables que son menos admirables como escritores. Quiroga me parece pertenecer a esta segunda categoría: el estilo es pobre, genérico a veces, aunque nunca carece de una elemental eficacia alusiva; el corte y el ritmo narrativos son, en cambio, magistrales, por lo menos en algunos de sus mejores cuentos. Creemos que Borges, al condenar en términos tan drásticos la literatura de Quiroga,[19] olvidó tener en cuenta esta doble naturaleza de las dotes del prosista.

[19] Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (Buenos Aires: Casa Pardo, 1973), 76-77

FRANCISCO ESPÍNOLA, NARRADOR

POR

ARTURO SERGIO VISCA
Academia Nacional de Letras

1. FISONOMÍA DE UN ESCRITOR

1.1. Cuando en el año 1962, un jurado integrado por 21 miembros, y presidido por el Rector de la Universidad, confirió a Francisco Espínola el *Gran Premio Nacional de Literatura*, máxima distinción concedida a un escritor en el Uruguay, el premio, en rigor, no hizo más que confirmar el juicio explícitamente formulado por la crítica literaria nacional e implícitamente denotado por los lectores, que agotaban las ediciones del escritor premiado. Según ese juicio, en el que crítica y lectores coincidían, Francisco Espínola era —como efectivamente lo es— una de las figuras señeras de la promoción de escritores que, en el Uruguay, surgieron a la vida literaria en la década de los años veinte. La creación literaria de Francisco Espínola, que nació en San José de Mayo el 4 de octubre de 1901 y murió en Montevideo el 26 de junio de 1973, no es, sin embargo, muy extensa. En vida, publicó dos libros de cuentos, *Raza ciega* (Montevideo: La Cruz del Sur, 1926) y *El rapto* (Montevideo: *Número*, 1950),[1] un relato para niños, *Saltoncito* (Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1932), una novela, *Sombras sobre la tierra* (Montevideo-Buenos Aires: Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1933), una pieza teatral, *La fuga en el*

[1] La versión definitiva, preparada por el autor, de los cuentos de Francisco Espínola, se halla en la edición titulada *Cuentos completos* (Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1961). Reúne, junto con "Saltoncito", 16 cuentos: los 9 de *Raza ciega*, los 4 de *El rapto y otros cuentos* y 3 que hasta entonces no habían sido recogidos en libro. Los textos de esa edición presentan variantes —en algunos muy numerosas— en relación con las ediciones anteriores. Lo mismo ocurre con *Sombras sobre la tierra*, cuya tercera edición (Montevideo: Centro de Estudiantes de Derecho, 1966), también preparada por el autor, es la definitiva. Tanto en los cuentos como en la novela, las variantes son de muy varia índole, pero abundan, en los diálogos, las destinadas a corregir las incorrecciones del lenguaje mediante las que se procuraba reproducir el habla del habitante de la campaña uruguaya. El autor conservó sólo las imprescindibles para que los personajes no se descaractericen y para que la atmósfera del relato no pierda calor y color local, que, conviene subrayarlo, no es en los textos de Espínola mero costumbrismo.

espejo (Montevideo: Editorial Alba, 1937)[2] y una meditación sobre lo bello y la recepción estética, *Milón o el ser del circo* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1954),[3] escrita en forma de diálogo; póstumamente, se publicaron otros dos libros: una novela, *Don Juan, el Zorro* (Montevideo: Arca, 1984),[4] que, tras una larga gestación, al morir el autor quedó inconclusa, y *Veladas del fogón* (Montevideo: Arca, 1985), que reúne enero y agosto de 1935, en la *Revista para los Hogares Argentinos*, suplemento semanal del diario bonaerense *Crítica*.

1.2. Además de la creación literaria puesta de manifiesto en los libros referenciados, el autor de *Raza ciega* desenvolvió —como conferencista, crítico teatral, docente y prologuista de libros ajenos— una actividad intelectual que tuvo vasta influencia en la vida cultural del Uruguay. Fueron decisivas para la actualización y revaloración de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), cronológicamente el primer gran novelista uruguayo, las conferencias pronunciadas en el paraninfo de la Universidad, en el año 1945; fueron memorables sus cursos, dictados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, sobre la *Ilíada* y la *Odisea* y sobre Composición Literaria; fueron de muy alto nivel, y, al mismo tiempo, de gran penetración popular, sus disertaciones televisivas sobre Cervantes. Su acción docente se prolongaba, fuera del aula, y ante amigos y discípulos, en interminables charlas, a través de las que ejercía, como sin proponérselo, un magisterio que fabulosamente combinaba la originalidad del enfoque, cualquiera fuera el tema tratado, la agudeza intelectual, la campechanía campesina y la gracia de un habla coloquial sabiamente manejada. No menos singularizante de su personalidad fue su estupenda condición de narrador oral (o, en términos rioplatenses, de "narrador de fogón"). Inflexiones de la voz, gestos del rostro, ademanes de las manos, pausas estratégicamente ubicadas en el discurso narrativo, y desde luego, su

[2] Fue estrenada en el Teatro Urquiza, por la Compañía Nacional de Comedia, el 23 de mayo de 1937. La obra, que el autor caracteriza como drama-pantomima, se vale de tres medios expresivos: prosa, verso y danza. Es un original aporte al teatro uruguayo. Su puesta en escena provocó polémicas. La edición referenciada contiene un excelente prólogo de Roberto Ibáñez, que analiza con rigor crítico la obra.

[3] También esta obra, editada con un penetrante prólogo de Esther de Cáceres, tuvo derivaciones polémicas. En el semanario montevideano *Marcha*, en las entregas del 26 de agosto y 2 de septiembre de 1955, se enfrentaron polémicamente Emir Rodríguez Monegal y Eugenio Coseriu. La jerarquía de los polemistas y los argumentos esgrimidos hicieron de la controversia un válido ahondamiento crítico en la obra.

[4] De esta novela, el autor hizo conocer, en diversas publicaciones periódicas, algunos capítulos. La más extensa de esas publicaciones fue la realizada por *Capítulo Oriental*, que historió la literatura uruguaya a lo largo de 38 fascículos, aparecidos semanalmente. Tres capítulos de la novela ("La comisaría", "La pulpería" y "La muerte de los Sargentos y de la Mulita") integraron un volumen que formaba parte de la entrega Nº 26: *Francisco Espínola / Vida y obra* (Buenos Aires-Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968).

muy rica inventiva y su destreza de narrador nato, que hacía de cada uno de sus cuentos una pequeña joya mímicoverbal, convirtieron a Espínola, como narrador oral, en una figura casi legendaria. Estos perfiles de su personalidad, y otros no menos singulares, justifican que un crítico haya afirmado que Francisco Espínola —popularmente Paco— era no sólo un escritor sino también una "institución nacional". Fue, sin lugar a dudas, el maestro, casi sin excepción reconocido como tal, de más de una generación de escritores uruguayos. Al respecto, en nota titulada "Los treinta años de *Sombras sobre la tierra*", publicada en el matutino montevideano *El País* el 13 de septiembre de 1962, Emir Rodríguez Monegal afirma taxativamente:

> Treinta años hace que *Sombras sobre la tierra* empezó a existir en nuestra literatura. En esos treinta años, Espínola escribió otros relatos, aparecieron libros de muchos valiosos narradores, se formaron (por lo menos) dos generaciones nuevas. Sobre todos ellos pesa de alguna manera la influencia de Espínola. Sin Espínola sería muy difícil entender la evolución de la narrativa uruguaya. Muchos de los que parecen maestros de hoy, incluso aquellos que están más alejados por su temática superficial (como Juan Carlos Onetti) arrancan de Espínola. Pocas veces un autor y un libro han tenido tan larga descendencia.

1.3. El mundo imaginario creado por Espínola, único sector de su obra que será objeto de estudio en el presente ensayo crítico, describe una parábola creadora en la que es perceptible una matizada gama de entonaciones narrativas. El mundo imaginario constituido por los cuentos de *Raza ciega* difiere del que se hace visible en *Sombras sobre la tierra*. Y ambos muestran diferencias notorias con los cuentos reunidos en *El rapto y otros cuentos*, que, a su vez, no constituyen un grupo homogéneo. Nuevas diferencias se hacen ostensibles cuando se accede a *Saltoncito, Don Juan, el Zorro* y los tres cuentos incorporados a la edición de *Cuentos completos* de 1961 mencionada en la nota 1. Globalmente considerada, la creación narrativa de Francisco Espínola puede concebirse —tal como he afirmado en alguna otra ocasión— como formada por tres círculos concéntricos, cada uno de los cuales constituye un mundo narrativo con su motivación y temperatura propias, pero de tal modo comunicantes entre sí que el primero se amplía en el segundo y el segundo en el tercero, que reabsorbe en sí a los otros dos y al mismo tiempo, dialécticamente, los trasciende, del mismo modo que el segundo conserva y trasciende al primero. El conjunto, es, pues, un todo unitario, no obstante las diferencias perceptibles entre cada una de esas tres zonas de creación. Los apuntes que siguen se proponen subrayar algunos de los rasgos caracterizantes de esos tres ámbitos narrativos así como los elementos que, a pesar de sus matizaciones diversas, les confieren unidad. Pero antes de ingresar al tema que queda señalado, es preciso caracterizar la atmósfera estético-literaria dentro de la cual Francisco Espínola inició su creación narrativa.

2. EN LA DÉCADA DEL VEINTE

2.1. En un famoso poema, titulado *La muerte del cisne*, el poeta mejicano Enrique González Martínez proclamó la necesidad de que los poetas le torcieran "el cuello al cisne de engañoso plumaje" y repararan en el "sapiente búho", cuya "inquieta pupila" se clava en la sombra e interpreta "el misterioso libro del silencio nocturno". Al proponer la sustitución del símbolo poético modernista, el cisne, por uno nuevo, el búho, el poeta postulaba, de hecho, la necesidad de terminar con el modernismo y emprender una creación poética que transitara por nuevas sendas. González Martínez quería que los nuevos poetas sintieran "el alma de las cosas", "la voz del paisaje" y "la vida profunda". En el Uruguay, años después, entre 1917 y 1920, Alberto Zum Felde, desde las páginas de la prensa diaria, hacía afirmaciones concordantes con la postulación poética de González Martínez:

> Ha llegado la hora histórica de arrasar esa floración de papel, y matar esa fauna libresca de Sud América. Paso a la vida. Basta ya de la antigua mitología académica; basta ya de caballeros, trovadores y castillos; de los abates y las duquesas galantes de Trianón; de los pastorcillos, las aldeanas y las églogas de abanico; de las fastuosidades teatrales de las *Mil y una Noches*, de la alcohólica bohemia del Quartier Latin, del mundanismo frívolo del boulevard; basta de musmés, góndolas, esfinges, elefantes, panoplias. Hay que quemar las marionetas literarias con que se ha estado jugando, para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra ... Los poetas latinoamericanos son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar.

Y refiriéndose a los mismos poetas, concluía:

> Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos. ¿Es que la realidad del país en que viven no les ofrece elementos de arte? ¿Es que la vida natural o humana de los pueblos del Plata, no da de sí elementos estéticos? La poesía está en todas partes donde está la vida; la cuestión en saberla sentir y expresar. Y ésa es, precisamente, la facultad del artista creador.[5]

La superación del modernismo requerida por el poeta mejicano y el crítico uruguayo se cumple cabalmente, en el Uruguay, en la década del veinte. Los creadores —no sólo en literatura, sino también en pintura y música— se reencuentran con la tierra nativa, con el sentido y sentimiento "telúrico" de la vida, con los motivos tradicionales criollos; en el calor de la propia sangre se

[5] Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. (Montevideo: Editorial Claridad, 1941), 482.

busca la temperatura de la sangre del indio y del gaucho. La guitarra es el instrumento musical donde es posible hallar el mejor eco de las íntimas armonías. Se siente el valor estético del rancho, y el amor por las Arcadias modernistas es sustituido por el amor al paisaje nativo. Se buscan, en fin, raíces. Y se acepta la validez de la afirmación de Zum Felde: "con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos". En música, Eduardo Fabini y Luis Cluzeau Mortet dan ya desde el título de sus composiciones el sabor de lo criollo. Fabini, con *Campo* (1922), *La patria vieja* (1925) y *La isla de los ceibos* (1926), y Cluzeau Mortet, con *Canto del chingolo* (1924) y *El Pericón* (1928), componen una música transida de esencias nacionales, entrañada en el paisaje uruguayo y en la tradición nativa. En pintura, Pedro Figari, que ha efectuado una lúcida inmersión en lo nativo, emerge de su buceo y crea un mundo plástico —escenas gauchas, candombes negros, paisajes del país— también transido de alma nacional, cuyas raíces las ha encontrado el pintor en un pasado que, según su propia expresión, impregna sus telas con la "luz del recuerdo". En literatura (aunque por su calidad son bien visibles escritores que siguen distinta ruta), se vive un momento de intensa concentración —como en pintura y música— sobre lo nacional: Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche inicia respectivamente, con sus libros *Agua del tiempo* (1921)[6] y *Alas nuevas* (1922), las tendencias poéticas que ellos mismos denominan nativismo y gauchismo cósmico; Emilio Frugoni, en *Poemas montevideanos* (1924), busca dar en esos poemas aspectos de su Montevideo, modulando líricamente el alma de barrios, suburbios, callecitas o expresando un nostalgioso estremecimiento ante la ciudad que pierde, al crecer, su vieja fisonomía; una constelación de narradores —entre ellos, Francisco Espínola— da un conjunto de obras perdurables, en las que centran la atención en la vida rural uruguaya: Montiel Ballesteros (*Alma nuestra*, 1922), Justino Zavala Muniz (*Crónica de Muniz*, 1921, *Crónica de un crimen*, 1926, *Crónica de la reja*, 1930), Yamandú Rodríguez (*Bichito de luz*, 1925, *Cansancio*, 1927), Enrique Amorim (*Tungurupá*, 1926, *La Carreta*, 1929), Victor Dotti (*Los alambradores*, 1929).

"Tradicionalismo"—así surge de las consideraciones que anteceden— es el primer rasgo definitorio de los movimientos literarios, plásticos y musicales de los años veinte en el Uruguay. Paradójicamente, el segundo trazo es "Innovación". Porque la concentración sobre lo nacional y sus tradiciones no significó, por parte de los creadores —en música, plástica, literatura— un enquistamiento en viejas formas de decir o una reiteración de viejas maneras de enfrentamiento a la realidad tratada. Ocurrió todo lo contrario. Es la hora de las "literaturas

[6] El "nativista" Fernán Silva Valdés es, sin embargo, el autor de los dos últimos libros de filiación nítidamente modernista publicados en el Uruguay: *Ánforas de barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917). El autor de esos libros, tal como era en los años en que los compuso, se autorretrató en un poema, "Yo era un hombre pálido", donde se describe como "un poeta pálido y marchito", "alto y decadente", que "sin saber del bien" y "sin medir el mal", "manchado de orgía" encendía sus "albas con mujeres rubias".

europeas de vanguardia" y de la multipicación de los "ismos". Se vive una especie de "sed de novedad". Ella no fue ajena a los creadores mencionados. Cada uno de ellos se esforzó por dar del tema criollo o tradicional una visión nueva y a través de formas nuevas en su arte. El arraigo en lo tradicional no inhibió en ellos el ejercicio de la originalidad creadora. Para todos ellos son válidas algunas afirmaciones de Fernán Silva Valdés según las cuales nada hay de común entre su nativismo poético y las creaciones poéticas y narrativas de lo que él llama "el viejo criollismo". En una ocasión afirmó que:

> nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo.[7]

Y en otra parte asevera:

> El nativismo es eso, lo repito para los sordos: un "ismo", una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la vieja poesía gauchesca.[8]

Este afán renovador y la convicción de que estaban innovando era sentido por todos los creadores—plásticos, musicales y literarios—que han sido mencionados. "Tradicionalismo y renovación" era la consigna de todos ellos, aún cuando esos dos términos parezcan oponerse contradictoriamente.

2.2. En 1920, año en que se preludian las tendencias narrativas, poéticas, plásticas y musicales reseñadas en el parágrafo que antecede, Francisco Espínola tenía 19 años y aún no había descubierto su verdadera vocación. Se sentía atraído por la música y proponiéndose ser concertista, tomaba clases de violín, composición y armonía. Su vocación literaria se despertó a través de su amistad con un gran escritor al que admiraba. Ese escritor era Javier de Viana (1866-1926), autor, entre otros, de tres libros fundamentales en la narrativa uruguaya: *Campo* (1896), cuentos, *Gaucha*, novela (1899), y *Gurí* (1901), que se integra con la novela breve que da título al libro y con varios cuentos. Todos los domingos, Espínola visitaba a Javier de Viana, que residía en un pueblo, La paz, cercano a Montevideo. En una de esas ocasiones, según contó Roberto Ibáñez en una conferencia pronunciada en octubre de 1957 en San José de Mayo, don Javier le recitó a Espínola un simple cantar:

> El alma mía se muere/ ay, ay, ay,/ y se me muere de frío, y Espínola, ya en el tren, comenzó a bosquejar sus versos iniciales. Escribió así varios breves poemas. Y poco tiempo más tarde —era a mediados de 1922— tras un romancillo (donde además de "cantar contaba" por primera vez) compuso un cuento, "Visita de duelo", cuya asombrosa madurez impone una evidencia no menos asombrosa: la de que Espínola llegó a la vocación esencial de pronto y sin aprendizaje visible. A ese cuento, el más antiguo de los suyos, no tardaron en sumarse otros, de factura narrativa igualmente excepcional: de ese modo, en 1926, Espínola editó *Raza ciega*, libro primero, pero no primerizo: uno de los más hondos y originales de nuestras letras.

[7] *La Cruz del Sur* 18 (Montevideo, julio-agosto de 1927).

[8] Fernán Silva Valdés. *Autobiografía* (Montevideo, Apartado de la *Revista Nacional*, 193-194), 34.

Los nueve cuentos de *Raza ciega* encuadran todos, estrictamente, en las coordenadas creadoras indicadas en el parágrafo 2.1. La materia narrativa de esos cuentos, proveniente de la realidad campesina uruguaya, revela la voluntad de inmersión en el "alma nacional", que es la primera de las aludidas coordenadas. De esa inmersión en el "alma nacional" —que es casi una mística comunión con ella— se emerge con un deber ineludible: el de expresarla, haciéndola verbo. Es, al respecto, bien significativa la página, titulada "La firmeza", que precede a los cuentos en la primera edición de *Raza ciega* (y que el autor no volvió a publicar en las siguientes). Con juvenil entusiasmo, el autor, que sólo tenía 25 años, se expresa así:

> Traed mi mejor caballo; aquél, el zaino elástico; ese que al correr parece llevar en llamas el tenso cuello. Ponedle las tibias jergas y luego la carona con punteras de cuero de jaguar y después el basto, pesado de oro y plata, donde el sol se redora y la luna se hace más blanca. Ceñidle al vientre la cincha. Cubridlo con la espuma de los cojinillos. Ahora, quitad el cabestro[9] y poned en su boca el duro freno. Hoy que un libro mío comienza a llevar a otros pueblos mi pueblo, quiero cruzar, solo, los campos donde duermen los básicos de mi raza. Y de pie en los estribos, he de gritar: ¡Oh padres nuestros!, gracias porque hicísteis de mí la flor de la estirpe; gracias por converger en mí los caminos de todos los puntos del horizonte; gracias por haber hecho sensible a mi oído la voz de la sangre. No he olvidado un instante la misión sagrada. Noche y día tendí mi espíritu como altísima antena para recoger las vibraciones de la multitud. Noche y día vigilaba el crisol de mi conciencia. Momentos hubo en que creí con desaliento que era preciso otra vida, aún, porque lo que pensaba "no pasaba mi boca"; mas las energías oscuras fueron cayendo por fin en él para hacerse verbo. Mucho he sufrido y ... Pero ¿qué importa a un hombre fuerte? Besad a vuestro hijo, ¡oh sombras!
> Eso he de decir. Dadme las riendas.
> Adiós; volveré enseguida, que es corto el tiempo y es larga la tarea.

Con la inmersión en el "alma nacional" para absorber sus esencias, vehiculizarlas en la creación narrativa, cumple Espínola con la exigencia de "tradicionalismo" impuesta por la consigna — "tradicionalismo y renovación"— que impulsó la labor creadora de la mayoría de los escritores, músicos y plásticos uruguayos en el curso de la década del veinte. La exigencia de "renovación" también es visible en los cuentos de *Raza ciega*. El libro se ubica dentro de la

[9] Así en el texto. En nota al pie de página el autor expresa: "No me gusta decir cabestro".

corriente del "criollismo" narrativo que tiene su iniciación en *Charamuscas* (1892) y *Cuentos del pago* (1893), de Benjamin Fernández y Medina,[10] y que adquiere su primera expresión realmente madura y perdurable en *Campo* (1896), de Javier de Viana. Pues bien: si se cotejan los cuentos de *Raza ciega* con los de *Campo*, se hace bien evidente que Espínola, a pesar de su admiración por el autor de *Campo* y su reconocimiento de los valores propios de los cuentos de ese libro, crea un mundo imaginario totalmente dispar del instaurado por los cuentos de Javier de Viana. Dispar tanto en lo que se refiere a la visión de la realidad campesina como en los que se relaciona con la elaboración estética. El naturalismo zoleano y, por consiguiente, una vaga influencia del positivismo filosófico, rigen la erección del sólido edificio narrativo constituido por los once cuentos de *Campo*. Sin desmedro de sus auténticos valores narrativos, esos cuentos valen, en la intención del autor, como "documentos sociológicos" y tienen, incluso, sus ribetes de pretenciones científicas. (En el prólogo de su novela *Gaucha*, publicada tres años después de *Campo*, Javier de Viana expresa que ella es una "obra de verdad y hasta de ciencia"). La visión que de la realidad campesina uruguaya ofrece Javier de Viana en los cuentos de *Campo* es despiadadamente veraz. Ve un mundo bárbaro y primitivo y, con impasible objetividad, muestra las lacras que lo laceran. El mundo narrativo constituido por los nueve cuentos de *Raza ciega*, aunque es también un mundo bárbaro y primitivo, está visto desde una perspectiva opuesta a la de Javier de Viana —tal como se hará ostensible más adelante— y no tiene relación alguna con el naturalismo zoleano. *Raza ciega* opera una radical renovación del viejo criollismo narrativo, y aunque los valores propios de éste no fueron puestos en tela de juicio, lo cierto es que —y así fue afirmado por algún crítico— los cuentos de ese inicial libro de Espínola aportaron un "estremecimiento nuevo" a la narrativa uruguaya.

---

[10] *Charamuscas*, volumen de cuentos que el autor subtituló *Tipos de escenas del Uruguay* y *Cuentos del pago*, título que de por sí indica la temática de los mismos, tienen en la narrativa uruguaya verdadero carácter fundacional: inician en el Uruguay el criollismo narrativo. Muchos de los temas, situaciones, personajes y escenarios manejados posteriormente —y hasta hoy— por los cultores de la citada corriente narrativa fueron descubiertos, en una primera exploración, por Benajmín Fernández y Medina. Ninguno de sus cuentos es una obra maestra —todos fueron escritos antes de que el narrador cumpliera 20 años— pero si se les lee con ese cariño y lenta atención que permite descubrir las más hondas intenciones del autor, se descubre en ellos una autenticidad innegable, que proviene de una realidad asumida con amor. Hay en esos cuentos una cualidad difícilmente definible pero que "toca" fuertemente al lector. Fernández y Medina ingresó a la carrera diplomática y no escribió más narrativa, aunque, encontrándose en España, antologizó 16 de los 30 cuentos de los libros citados y, con algunas variantes, los publicó con el título de uno de los cuentos: *La flor del pago* (Barcelona: Editorial Cervantes, 1923). Excluyó de la selección otra cantera temática por él descubierta: el suburbio y sus personajes, entre ellos, el *compadrito*.

> *Raza ciega* —ha escrito Alberto Zum Felde— es un libro de ambiente y caracteres gauchescos; pero la visión de ello que da en sus relatos, como cargados de electricidad dramática de alto voltaje, es distinta de todo lo que, antes y después, se ha dado en la abundante narrativa platense de ese tema y carácter.[11]

2.3. Los cuentos incluidos en *Raza ciega* son nueve: "El hombre pálido", "Pedro Iglesias", "Yerra", "María del Carmen", "Cosas de la vida", "Vista de duelo", "El angelito", "Todavía no", "Lo inefable". De estos nueve cuentos, hay uno, "Lo inefable", que difiere notablemente de los ocho restantes, en lo que se refiere a tema, ambiente y personajes y que, según manifestó el propio Espínola en alguna oportunidad, no estaba inicialmente destinado a formar parte del libro; los otros constituyen un mundo narrativo homogéneo, que por sus rasgos caracterizantes, puede ser denominado *mundo primitivo de signo trágico*. Excluido "Lo inefable", esos cuentos conforman el primero de los tres círculos a que se ha hecho referencia en el parágrafo 1.3.

3. MUNDO PRIMITIVO DE SIGNO TRÁGICO

3.1. El ambiente y caracteres de los cuentos de *Raza ciega*, excluido "Lo inefable", y tal como lo indica Alberto Zum Felde en la cita que cierra el parágrafo 2.2., son gauchescos. Por algunas referencias esparcidas aquí y allá a lo largo de esos cuentos, la acción de los mismos admite ser ubicada, geográficamente, en San José, departamento natal del autor y, temporalmente, en los años finales del pasado siglo e iniciales del presente. Estas precisiones no tienen, sin embargo, para la consideración crítica de *Raza ciega*, mayor importancia, porque su autor no procura dar en sus cuentos una versión fotográficamente naturalista de la realidad, sino crear un mundo imaginario válido y concluso en sí mismo y en el cual la materia real que le da origen, estéticamente trascendida, declare sus esencias y no sus accidentes. Esas esencias se hallan en la acción y en los personajes de los cuentos, que, más allá de su corteza regionalista, apuntan a lo permanente sustancial humano. Las rápidas pinceladas costumbristas que aparecen en los cuentos, siempre certeramente elegidas por su significación humana o por su valor estético, sólo son las estrictamente necesarias para que los personajes queden nítidamente fijados en el entorno campesino del cual son, en la intención del autor, aunque sin perder universalidad, figuras representativas.

Las afirmaciones que anteceden señalan algunos de los trazos caracterizantes de los ocho cuentos que componen el primero de los tres círculos

---

[11] En un cuento, "Yerra", la presencia de la muerte se da como una posibilidad no cumplida. Puede parecer una excepción pero no lo es.

concéntricos que integran el mundo narrativo espinoliano. Esos trazos, alguno de los cuales es discernible en los otros dos círculos, justifican de por sí la primera nota, "mundo primitivo", de la denominación, "mundo primitivo de signo trágico", adjudicada al primero. En efecto: el medio social en que la acción de los cuentos se sitúa (esto es: la campaña uruguaya del lugar y época señalados) es un medio social que bordea la barbarie. Los seres que lo componen son seres rudamente primitivos. Exagerando un poco, es posible afirmar que más que conciencias son fuerzas de la naturaleza. En lo que se refiere al "signo trágico" que constituye el segundo término de la denominación, se justifica, en primer término, por los rasgos que singularizan el entramado anecdótico (conjunto de episodios o situaciones) y la línea argumental (acción centralizadora) de los cuentos, y, en segundo término, por la fisonomía interior de sus personajes. Tanto el entramado anecdótico como la línea argumental de los cuentos configuran situaciones intensamente dramáticas. La muerte no es ajena a ese dramatismo. Ella está presente en todos los cuentos. Incluso, uno de ellos se cierra con un homicidio y otro encuentra la génesis de su trama en un suicidio y se cierra con un asesinato. De este modo, pues, el entramado anecdótico y la línea argumental confieren una estremecedora atmósfera trágica a todos los cuentos. Hay aquí ya una primera justificación del calificativo "signo trágico". Otras se hallan en la textura del alma de los personajes. Éstos, como genuinos representantes de su medio social, son seres primitivos, elementales, exteriormente toscos y, con frecuencia, íntimamente ásperos. Pero son, también, seres conflictivos. En el fondo de sus almas batallan, en tenaz pugna, sentimientos y fuerzas vitales antagónicos. Se da, pues, en ellos, esa agonía (etimológicamente: lucha) que desgarra el ser y promueve el "sentimiento trágico de la vida" en estricto sentido unamuniano. Ese sentimiento es vivido (aunque, desde luego, sin que ellos lo sepan) por la mayoría de los personajes de los cuentos que integran el primer círculo del mundo imaginario espinoliano, muchos de los cuales alcanzan verdadera dimensión trágica. De este modo, la atmósfera trágica generada por el dramatismo de la acción se prolonga en la dimensión trágica de los personajes; en verdad, no puede ser de otro modo, porque aquélla y éstos son ingredientes narrativos interdependientes.

El contenido de la expresión "mundo primitivo de signo trágico" queda, con lo dicho, totalmente explicitado. Es necesario, sin embargo, subrayar otro rasgo caracterizante de los personajes de *Raza ciega* (incluido "Lo inefable", cuento ajeno a las disquisiciones que anteceden). Ese rasgo es el siguiente: en esos personajes tan elementales y primitivos, el autor descubre y revela vivencias de carácter moral. Y realiza una verdadera hazaña narrativa, consistente en evidenciar esas presencias éticas en los personajes sin descomponerlos ni falsearlos. La índole de esos agonistas no permite que esas vivencias morales adquieran en ellos carácter conceptual. Y en consecuencia, el narrador, sabiamente, hace ver (o sentir) que esas vivencias son fuerzas subliminales, impulsos profundamente "vividos" pero no "reflexivamente elaborados". Algo similar ocurre en los ensimismamientos —no infrecuentes— de los personajes. En esa situación, atrapan recuerdos de sucesos que de alguna manera conmovieron sus vidas e, incluso, hacen aflorar a la conciencia cosas que la memoria parecía no haber conservado; les vienen, desde el fondo del alma, vivencias afectivas, en ocasiones acariciadoramente tiernas y, en otras, acongojantes y perturbadoras; se hunden en ensoñaciones que operan como evasiones de la áspera realidad ... Pero su ensimismamiento no es nunca un ensimismamiento reflexivo.

3.2. Los rasgos genéricos señalados en el parágrafo anterior para los escenarios, "entramado anecdótico", "núcleo argumental" y "personajes" de los ocho cuentos que forman el primer círculo del mundo imaginario espinoliano, adquieren, sin descaracterizarse, una fisionomía bien diferenciada en cada uno de ellos, cuyo conjunto postula, en consecuencia, un mundo narrativo complejo y muy rico en variadas situaciones y personajes. Como indicio de esa riqueza, se puede subrayar que en esos ocho cuentos —ninguno de los cuales supera las dimensiones del cuento de mediana extensión— se contabilizan más de una treintena de personajes con trazos personales bien definidos. Todos esos textos, además, son un estupendo ejemplo de sabiduría narrativa en lo que se refiere a su composición. Las afirmaciones que anteceden permiten inferir sin esfuerzo que sería del mayor rendimiento crítico el análisis pormenorizado de los cuentos de que se trata. Dentro del plan de este trabajo no cabe una tarea crítica de tanta amplitud. Pero sí es posible hacer presentir las aludidas riqueza y complejidad de ese mundo narrativo, mediante un esquemático análisis de la acción, personajes y procedimientos de composición de tres cuentos: "Pedro Iglesias", "María del Carmen" y "El angelito".

3.3. El núcleo argumental de "Pedro Iglesias" es muy sencillo: Juana, rica estanciera todavía joven y viuda de Pedro Iglesias, se casa con Ignacio, "el indio del puesto de los Talas que estaba en la Estancia desde hacía un año". Juana tiene un hijo del anterior matrimonio, Luis María, niño de 9 años, que mantiene vivo el recuerdo de su padre y rechaza violentamente a su padrastro. Poco a poco, además, va reaccionando contra Juana; ensimismado, piensa:

> —¡Ay, tatita! Al principio yo creía que el malo era él, no más. Pero ella, también. Se pasan besándose. Y ella lo busca, lo abraza. ¡Ella, tatita!

Con sus reacciones, el niño se interpone entre Juana e Ignacio. Y logra algo más: que el recuerdo del muerto se convierta para ambos en una presencia casi viva que, empujándolos, los separa. La tensión, ya insostenible, se distiende, aunque dejando a Juana dolorida y sollozante, cuando Ignacio, vencido, se aleja para siempre de Juana, de Luis María y de la Estancia. Con esta trama tan sencilla, el autor compone un cuento denso y profundo. Un sondeo penetrante y veraz en la sique de los protagonistas muestra cómo ellos viven sentimientos contradictorios: Juana, entre su amor maternal y la pasión —de fuerte contenido erótico— que la liga a Ignacio; Luis María, entre el amor a su madre

y la repulsión que ella le inspira por su unión con Ignacio; éste, entre la atracción que le inspira Juana y la dolida conciencia de que él la separa de su hijo. Un entramado anecdótico muy rico va visualizando —con ajustado ritmo narrativo— la conflictualidad interior de los personajes. Pero el autor no recurre para ello al análisis sicológico. Actos y diálogos hacen evidente esa conflictualidad. Sagazmente, el autor no "dice" cuál es la situación conflictiva sino que "la hace ver". Otro procedimiento de composición característico del autor consiste en crear situaciones que valen para mostrar —en perfecta coherencia con la acción central— distintos aspectos de la realidad campesina, materia de los cuentos. "Pedro Iglesias" se abre con una espléndida escena de tal naturaleza: el almuerzo con que se celebra la boda de Juana e Ignacio. No es una mera descripción sino una escena dinámica, que inicia la acción centralizadora, crea cuatro personajes secundarios (el cura, el juez, el viejo Pascasio y la vieja Liberata), nítidamente perfilados, y vigoriza la realidad humana y estética de los personajes protagónicos.

En "Pedro Iglesias", el dramatismo de la acción se va intensificando paulatinamente a medida que se ahonda la conflictualidad interior de los personajes; en "María del Carmen", el clima trágico irrumpe desde las primeras líneas del cuento, cuando a:

> los ranchos del viejo Nicanor Fernández llegó un gurí cortando campo, corriendo, y dice: —Ña Casilda, manda decir madrina que vaya enseguidita, que la finadita María del Carmen se ha matado.

La suicida, hija del viejo Rudecindo, ha tomado su trágica decisión porque Pedro —hijo del viejo Nicanor Fernández— que ha tenido amores con ella, la abandona, dejándola embarazada. Tras esta escena, se desarrolla una acción truculenta y casi increíble: el viejo Rudecindo, con consentimiento del viejo Nicanor, obliga a Pedro a que se case con el cadáver y luego, sorpresivamente, lo mata, sumiéndole la daga hasta el cabo. "—¡Qué ha hecho, compadre!" grita entonces el viejo Nicanor, "manotenado su puñal". Y Rudecindo responde: "Lo que tenía que hacer! ¡Ahora, si quiere, máteme!" Nicanor, aflojando la mano que había oprimido el mango de plata, balbucea: "No hay nada que darle. Usté tenía derecho". Para hacer estéticamente válida y humanamente creíble la trama —tan insólita— de "María del Carmen", el autor recurre a un procedimiento de composición narrativa similar al empleado en "Pedro Iglesias": crea una sucesión de situaciones en las cuales, a la vez que desenvuelve el núcleo argumental del cuento, dibuja la fisonomía interior de Rudecindo y Nicanor, haciendo "ver" y "sentir" que ambos son capaces de realizar lo que tiene lugar en la escena final, tan atroz y aparentemente inverosímil, aunque no tan inverosímil si se recuerda que la acción del cuento corresponde a la campaña uruguaya del siglo XIX, donde no faltaron personajes en cuya alma se dieron conjuntamente rasgos de grandeza y de barbarie. Con exactitud escribe Carlos Reyles:

> Los compadres Nicanor y Rudecindo, viejos de barba blanca y cuadrada, [...] son gauchos de vieja estirpe, obedientes al terrible código de honor y la hombría. Pertenecen a la misma línea que el Alcalde de Zalamea. Tienen la mano izquierda dadivosa y la derecha airada. Son hombres trágicos, hombres que van hasta el fin, sea el que fuere.[12]

Junto a estos dos personajes, hay otros (los familiares de ambos, el juez y el cura) que, por su modo de actuar, contribuyen a dar verosimilitud a la acción del cuento. Para ello, tiene especial eficacia el sagaz manejo de las reacciones del juez y del cura en la escena final, estupendamente elaborada. Cuando Rudecindo les pide que celebren el casamiento, espantados, procuran no hacerlo, pero aterrorizados ante el rebenque y el puñal de Rudecindo, realizan, entre tartamudeos y llantos, una involuntariamente absurda ceremonia, con la que logran conformar al viejo. Hay, además, en este cuento, como en toda la narrativa del autor, toques de humor certeramente distribuidos en las situaciones más intensamente dramáticas o trágicas. Son toques de un humor tierno como una caricia y que, como ha subrayado Mario Benedetti, es siempre:

> frenado en el linde oportuno, cuando dar un paso más en la dirección de la burla habría significado la frustración del cuento.[13]

Cabe agregar que el propio Espínola se expresó así acerca de "María del Carmen":

> Siempre pensé que ese cuento iba a parecer deliberadamente crudo y, en cierto modo, si no falso, por lo menos muy difícil de que ocurriera. Por eso me sorprendió mucho que un hombre de genio indiscutible —pero también de la peculiaridad, en todo sentido, cultural y espiritual lejos de todo realismo brutal—, que un hombre como Jules Supervielle me dijera en una carta apreciando *Raza ciega*, que el cuento más importante para él era "María del Carmen".[14]

El tema de "El angelito" está basado en una antigua costumbre de la campaña uruguaya que, cuando el cuento fue escrito, ya hacía décadas que no se practicaba. Ella consistía en celebrar una fiesta "cuando un angelito, es decir, un niño que todavía no ha actuado por sí mismo, muere".[15] La justificación de

---

[12] Carlos Reyles, *Ensayos* (Montevideo: Biblioteca "Artigas"; Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 86, 1965). Tomo III, 281.
[13] Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo: Editorial Alfa, 1969), 86.
[14] Jorge Ruffinelli, "Paco Espínola: una imagen piadosa y verdadera de los hombres". Reportaje exclusivo, *Marcha* 1569, Segunda Sección (12 de noviembre de 1971).
[15] (Expresiones de Francisco Espínola en el reportaje referenciado en la nota 13).

ese festejo se halla en que "en esa condición el ser no ha cometido hechos de los que condenan al Purgatorio o al Infierno, y, así, se va derechito al Cielo".[16] Con este tema, tan proclive a la mera descripción folclórica, el autor logra un cuento de excepcional jerarquía, realizado mediante una composición narrativa que él mismo llamó sinfónica. El cuento, en efecto, compone un vasto cuadro que abarca dos planos: el del patio donde tiene lugar la fiesta, dinámicamente creada mediante una multiplicidad de vívidas escenas; el de los cuartos interiores donde, en "un cajoncito de los de fideos cubierto burdamente con un paño blanco", se halla el angelito, y junto a él, su madre, cuya dolorida intimidad es evidenciada a través de varias situaciones que preparan el sorpresivo y dramático final del cuento.[17] El autor alterna las escenas del patio con las de los cuartos interiores, haciendo sentir así intensamente el antagonismo entre las situaciones vividas en la fiesta (beberaje, danzas, juego de prendas, amoríos y hasta conatos de pelea por motivos circunstanciales) y la dolorosa realidad que la motiva. Pero ese cuadro no es meramente descriptivo; por lo contrario: en "El Angelito" es fundamental la creación de personajes. Hay cinco personajes trabajados en profundidad: la madre, sufriente y alejada de la fiesta; el padre que casi ebrio vaga como sonámbulo entre la concurrencia; don Frutos Pareja, rico estanciero padrino del angelito y que costea la fiesta; un viejo que cándidamente adula a don Frutos para obtener buen tabaco y buena caña; la negra vieja Carola que, "con la gracia de una niña", baila con don Frutos. Junto a ellos, hay otros, más esfumados pero imprescindibles para dinamizar las escenas de la fiesta. Un análisis cabal del cuento exigiría, por su riqueza, seguirlo línea a línea. No es posible hacerlo aquí, pero sí es válido afirmar que "El angelito" es uno de los puntos cimeros de la narrativa uruguaya.

4. MUNDO FRONTERIZO DE SIGNO EXISTENCIAL

4.1. El segundo círculo de los tres que componen el mundo imaginario espinoliano, está integrado por una novela, *Sombras sobre la tierra*, y seis cuentos: "Lo inefable", 1926 (proveniente de *Raza ciega*); "El rapto", 1926, "Los cinco, 1933, "¡Qué lástima!", 1936, "Rancho en la noche", 1936, (reunidos en *El rapto*

[16] (Expresiones de Francisco Espínola en el reportaje referenciado en la nota 13).

[17] De pronto, la fiesta se interrumpe abruptamente, porque alguien ha hecho saber que el angelito ha desaparecido. Y el cuento concluye así:

> Mudo, con los ojos saltados por la indignación, Frutos Pareja entró solo en el cuarto, pisando flores derramadas del ataúd vacío. Iba a darse vuelta para increpar a los concurrentes, cuando, al oír algo, se acercó a la puerta de la vecina habitación. La entreabrió y se quedó helado. Sentada en la cama, plegados los labios por una sonrisa extática, los ojos en el techo, estaba la madre con el niño en brazos. No bajaba la vista como para no posarla donde no quería.
> —¡Ah, ah, ah! ... ¡Ah, ah, ah! ... —canturreaba, meciéndolo.
> —¡Pero comadre! —exclamó Frutos Pareja —¿Qué hace, comadre? Lanzando un grito de pavor, la mujer se arrojó sobre el lecho y ocultó con su cuerpo el rígido cuerpito.

y otros cuentos) y "Las ratas", 1936 (recogido por primera vez en libro en la edición de *Cuentos completos* de 1961).[18] El escenario de la acción narrativa y los personajes de este segundo círculo difieren de los del primero. Esos personajes no son los habitantes de un medio rural de vida primitiva y, por consiguiente, seres primitivos ellos mismos, sino seres cuya vida transcurre, en la mayoría de los casos, en los suburbios —también los bajos fondos— de una pequeña ciudad del interior del país. Son —con pocas excepciones— desamparados sociales y todos, en mayor o menor grado, con menor o mayor lucidez, anhelan, alma adentro, un mundo en el que imperen el amor y la justicia. Experimentan, si es posible decirlo así, la nostalgia de algo no vivido pero de algún modo entrevisto en lo hondo de la propia intimidad. Estos rasgos genéricos justifican que este segundo círculo sea caracterizado como "mundo fronterizo de signo existencial". Es "fronterizo" porque los personajes socialmente son (salvo pocas excepciones, como el Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra*) seres situados entre el mundo de la naturaleza, al que pertenecen los personajes del primer círculo, y el de la civilización; es de "signo existencial" porque sicológicamente los personajes viven en una especie de "intemperie existencial", hecha de la desolación y la angustia generadas por el antagonismo entre el desamparo social y el anhelo de un ensoñado mundo mejor. Cabe subrayar un detalle significativo: a diferencia de los personajes del primer círculo, los de este segundo no ignoran el mundo de los libros. En una escena de *Sombras sobre la tierra*, Bonifacio, que es uno de los tantos desamparados sociales de la novela, clama:

> —Y hasta queremos ser buenos, queremos querer y no sabemos cómo ¿eh? ¿Quién lo explica? No ustedes que son una manga de animales, pero otros ... ¿Por qué no hablan los que son inteligentes, los que leen libros, eh? —y luego agrega —En algún libro debe de estar todo eso. Y si no está, ¿pa qué sirven los libros?

4.2. De los seis cuentos citados en el parágrafo anterior, uno "El rapto", aparece, en algunos aspectos, como marginal al mundo narrativo espinoliano. El autor enfrenta allí dos grupos de personajes: uno perteneciente a la alta burguesía y el otro, a la clase media pauperizada. Pero el interés del cuento no radica en este enfrentamiento, que es sólo un válido recurso narrativo destinado

[18] Los cuentos reunidos póstumamente en *Veladas del fogón* podrían integrar, por algunos de sus rasgos, este segundo círculo. En rigor, no encuadran estrictamente en ninguno de los tres. *Cuentos de "pane lucrando"* quedan un tanto al margen de la creación realmente importante del autor, aunque, desde luego, revelan el narrador nato que el mismo era. Inventiva anecdótica, humor y amenidad son las cualidades que destacan en estos cuentos que constituyen una serie y en los que actúan siempre los mismos personajes: un gaucho viejo, don Basualdo, Doña Toribia, una negra vieja; el Mellizo Juan y su aparcero, el negro Tizón; un huérfano, Serapito, niño protegido y criado por don Basualdo.

a profundizar en la sicología del personaje protagónico, Margarita, perteneciente al segundo grupo de personajes. La pequeña Margarita, niña de nueve años, "en cuya mirada había ese algo que se puede encontrar en el mirar inocente de las gacelas y en el de las mujeres muy desgraciadas y muy buenas", pero no en el de los niños, es una conciencia agónica que oscila entre la piedad que experimenta por su madre, víctima de un marido ebrio, y la desgarradora ternura que le inspira su padre, ser también desdichado, víctima, al fin, de su abulia y su alcoholismo. El drama de esta conciencia infantil se clausura con la muerte, que piadosamente, la "rapta". Este cuento, en el cual el autor bucea con lucidez y sensibilidad en una conciencia infantil, no ha sido valorado debidamente por la crítica. Pero es compartible la afirmación del autor cuando en el reportaje citado en la nota 14, expresa lo siguiente:

> A pesar de que nunca se lo menciona, yo sé que no he hecho jamás un personaje tan tremendamente profundo, tan abismal como esa niña.

En otro de esos seis cuentos, "Lo inefable", el protagonista, Pedrín, humilde y candoroso servidor de un caudillo político, vive también en situación de intemperie existencial. Pero lo que no halla en la vida real, lo entrevé a través del sentimiento —inefable— que le promueve la contemplación de un cuadro, llegado a la casa de su protector el caudillo, y que representa a una hermosa joven que, abstraída, sonríe melancólicamente y de cuyos:

> ojos profundos, castaños como el pelo, fluía una fuerza misteriosa que infundía a todo el rostro aire de infinito candor, de dulzura suprema, de piedad pronta a manifestarse.

La visión de esa imagen lo sume en un estado de extática adoración, que despierta en su alma "anhelos dormidos" que, a su vez, le provocan la sensación de que existen "en el mundo enternecedoras cosas desconocidas" que es posible alcanzar. En esa situación, experimenta que la Niña Bonita —así llama a la joven del cuadro— lo induce a "ser el que es", aunque no puede serlo porque se lo ha impedido su vida miserable; cree oír que ella le dice con dulzura: "Pedrín, yo estoy segura de que tú sí eres un hombre ... ¡eh! ... estoy segura ...". Dramáticamente el cuento se cierra cuando Pedrín, entre un manso llorar, parece interrogar a la vida:

> —¿Por qué? ... ¿Por qué? ... ¿Por qué? ..., exclama, mientras en profundo silencio exterior, desde la iglesia vecina caen como piedras en el agua, haciendo círculos, las doce campanadas de la medianoche.

Los dos cuentos recién comentados instauran un clima intensamente dramático. En otros tres ("Rancho en la noche", "Los cinco" y "¡Qué lástima!") de los seis cuentos que se están comentando, ese intenso dramatismo desaparece y da

lugar a una atmósfera narrativa en la que imperan el humor, la ternura y la gracia. Pero sus protagonistas viven también en situación de intemperie existencial y procuran evadirse de ella. Y lo hacen de distinto modo. En "Rancho en la noche" y "Los cinco" la evasión se halla en la delicia de sentirse "otros", haciendo casi real la máscara carnavalesca (porque ese sentirse otros es buscar ese otro yo más real que la vida les impide ser); en "¡Qué lástima!", la evasión consiste en buscar una angélica fraternidad, tan intensa que salta las bardas de la lógica. Y así ocurre cuando Sosa, en arrebato fraterno, le ofrece su carro y su yegua tordilla a Juan Pedro. Primero le oferta: "Usté, Juan Pedro, cuando quiera la yegua, va mi casa y la saca". Pero esto es poco y hace un segundo ofrecimiento: "[...] y si yo no estoy, la saca lo mismo", pero para Sosa, tampoco ese ofrecimiento es suficiente: "Vaciló. La realidad no daba más y su ardiente pasión quería más, todavía. Y arrolló la realidad. Y salió al otro lado, terriblemente amoroso, diciendo: —Y si la yegua no está ... ¡usté la saca lo mismo!"

4.3. En "Las ratas", otro de los seis cuentos mencionados en 4.1., se cuenta, en primera persona, una experiencia infantil, de raíz, sin duda, autobiográfica: el horror y la piedad experimentada por el narrador, siendo muy niño, al ver quemar, con agua hirviente, a dos ratas encerradas en una trampa de alambre. "¡Destrocen, ahora! ¡Traigan pestes, ahora!, enfurecidamente exclamaba la victimaria, en tanto volcaba el agua hirviente sobre los míseros animales. Más tarde, transido de piedad el niño se imagina, de noche, en "una inmensa planicie solitaria" y "con las manos desbordantes de exquisitas confituras", que reparte entre las ratas, que devoran, dice el narrador, "junto con los dulces dones, mi ternura irresistible y desbordada". Como necesita hacer real su ensoñación, venciendo su miedo, roba y compra confituras que reparte entre sus invisibles amigas, echando dentro de sus cuevas el botín del robo. El cuento (o, mejor, fragmento autobiográfico) concluye así:

> Pasaron los años. Dejé el pueblo por Montevideo. Pero me ahogaba. Regresé. Y mi corazón me fue arrastrando hacia las míseras cuevas de quienes suelen destrozar, llevar las pestes. Ahora, éstos eran hombres. ¡Ay, Dios mío!

De los habitantes de esas míseras cuevas extrajo Francisco Espínola materia narrativa para la elaboración de su primera novela, *Sombras sobre la tierra*, que integra, como se ha señalado, el segundo círculo de su creación narrativa. Toda la novela (en la que pululan esos desamparados sociales que, como tales, viven, como los personajes de los cuentos recién analizados, en situación de "intemperie existencial") está recorrida por el mismo sentimiento piadoso experimentado por el narrador de "Las ratas" ante el martirio de aquellos dos desgraciados roedores. La piedad que el narrador siente por sus personajes impregna a la novela de un estremecido contenido evangélico que ha permitido que se relacione al autor con los grandes maestros de la narrativa rusa del siglo XIX

(aunque debe subrayarse que el influjo de los rusos, y así lo ha subrayado Alberto Zum Felde, "si existe [...] no es directo [que, entonces, es inhibitorio], sino indirecto, es decir, operando como factor estimulante del propio temperamento del escritor").[19] Conviene señalar aquí que el sentimiento piadoso, el contenido evangélico y la solidaridad con los desamparados sociales no es rasgo exclusivo de *Sombras sobre la tierra*, aunque ahí llega a su climax, sino de toda la creación narrativa de Espínola, constituyéndose, por ende, en elementos unificadores de los tres círculos de que la misma se compone. Otro ingrediente unificador es la ya subrayada conjunción de componentes dramáticos y trágicos con los humorísticos. Y aquí cabe la siguiente observación, que puede parecer paradójica: el trazo humorístico con que Espínola dibuja trazos de la fisonomía de algunos de sus personajes, o con los cuales atenúa y depura estéticamente ciertas situaciones intensamente dramáticas o trágicas, es una manifestación de su solidaridad afectiva con los desamparados sociales que pueblan su mundo imaginario. Es como si enternecidamente los acariciara sonriendo, procurando al mismo tiempo acercarlos simpáticamente al alma de sus lectores, para que ellos los acojan en sí con la misma conmovida solidaridad del autor.

4.4. La crítica, casi sin excepción, al referirse a *Sombras sobre la tierra* ha recordado que "el tema del burdel" tiene numerosas antecedentes, tanto en la literatura europea como en la hispanoameriana. F. Ferrandiz Alborz menciona tres novelas: *El burdel de Filisberto*, del francés Jean Lorrain, *Las siete cucas*, del español Eugenio Noel y *Yama*, del ruso Kuprin;[20] Alberto Zum Felde recuerda que varios novelistas hispanoamericanos "habían pintado antes [que Espínola], con gran maestría, en el ambiente de burdel", entre ellos, agrega, "dos chilenos ilustres, Edward Bello, en *El roto*, y Eduardo Barrios en *Un perdido*";[21] Emir Rodríguez Monegal afirma que "Espínola no inventa el tema, sino que lo hereda de una rica tradición europea";[22] Fernando Ainsa, por fin, subraya que "la constante temática del prostíbulo y de la prostituta como heroína aparece en todos los períodos de la literatura latinoamericana".[23] La exactitud de las afirmaciones críticas que anteceden es innegable. Pero es igualmente innegable que Espínola retoma "el tema del burdel" desde una óptica personalísima y muy honda. *Sombras sobre la tierra*, en la que hay, según el mismo autor, una decisiva influencia de Freud y Spengler revela muchas penetrantes y audaces intuiciones en los que se refiere a la visión que el autor tiene del alma de sus

[19] *Loc. cit.*
[20] *"Sombras sobre la tierra"*. Artículo publicado en el matutino *El País* (Montevideo, 23 de enero de 1955), 3.
[21] *Sombras...*
[22] *Sombras...*
[23] "Una alegoría existencial: el reino sagrado de las "condenadas" sobre la tierra" (*Revista de la Biblioteca Nacional* 8, Montevideo, diciembre de 1974).

personajes. Es, además, una novela muy rica en contenidos sociales, éticos y hasta metafísicos, y el autor maneja, asimismo, una amplia gama de recursos narrativos que la hacen, a pesar de su apariencia diáfana, estructuralmente muy compleja. En la imposibilidad de acceder aquí a un análisis en profundidad de *Sombras sobre la tierra*, me limitaré a exponer, a continuación, algunas de las líneas temáticas que sería necesario tener en cuenta para proceder a tal análisis.

4.5. Desde el punto de vista estructural, *Sombras sobre la tierra* se caracteriza por tres rasgos singularizantes: carece de una línea anecdótica centralizadora; se compone con una multitud de episodios o situaciones anecdóticamente independientes, que se explayan a través de 96 (en la 4ª edición) "trozos" o capítulos sin numerar separados entre sí por asteriscos; funda su unidad novelesca mediante un núcleo de personajes cuya presencia persiste a lo largo de toda la novela y en análoga persistencia de los ambientes que configuran el escenario de la misma y que son, especialmente, los dos polos antagónicos de una pequeña ciudad del interior del país: el "bajo", donde están localizadas las mancebías y es habitáculo de los desheredados sociales, y el "centro", morada de las clases pudientes. Curiosamente, esta novela, cuyo escenario es una pequeña ciudad, adopta similar técnica estructural a la utilizada por Dos Passos en su *Manhattan Transfer* y Elmer Rice en *La ciudad imperial*, para transmitir novelescamente la vida de la gigantesca urbe norteamericana. Pero la intencionalidad creadora de Espínola, que, desde luego, no conocía las dos novelas citadas, las cuales en los años en que fue escrita *Sombras sobre la tierra* no habían llegado al Uruguay, difería de las de sus autores. Ellos, mediante la dispersión anecdótica procuraban hacer "sentir" el caótico ritmo de vida de la urbe gigantesca, mientras que el escritor uruguayo quería expresar, mediante la estructura dada a su novela, la inconmesurable riqueza de la vida y "[...] decir que en la vida no hay personajes importantes"[24] (o, con una expresión castellana, que "nadie es más que nadie") y por eso en la novela, además de múltiples situaciones, hay una multitud de personajes. Mediante esa variedad de personajes y situaciones, en *Sombras sobre la tierra* se visualiza una extensa zona de vida y de tipos y conductas sociales, correspondientes a distintos estratos sociales.

4.6. Una categorización rigurosa de los personajes de *Sombras sobre la tierra*, exigiría dividirlos en varios grupos que, a su vez, se escindirían en subgrupos. Limitando los primeros y prescindiendo de los segundos, cabría

[24] "Francisco Espínola, Reflexiones sobre su obra "(Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. *Cuadernos de Literatura* 4, 1968). Proporciona importante información sobre el proceso creador y personajes de *Sombras sobre la tierra*. *Idem* estos otros dos trabajos: "Francisco Espínola. Discurso en San José de Mayo" (Montevideo: Imprenta As, 1957); "Tres preguntas y sus respuestas" (*Revista de la Biblioteca Nacional*, citada). Son las respuestas de Espínola a las preguntas formuladas por el autor de este ensayo.

establecer cuatro categorías: a) personajes del "centro" (Olga, Lala, el doctor, don Luciano, el Jefe de Policía, Román Calero, dos hermanos gordos e innominados); b) personajes del "bajo" (la Nena, Margarita, Julia, Renée, la Coca, doña Zulema e Iracema, patronas de prostíbulos, Eustaquia, Manuel Benítez, Yuca Tatú, el Mellizo Juan, los hermanos Falero, Bonifacio, Juan Gamarra, Carlín, Mangunga, el guitarrista Florisman, el Tuerto y don Sandalio, también llamado el Perro, estos dos últimos patrones de sendos cafetines situados en el "bajo"); c) personajes del "centro" pero que frecuentan el "bajo" (Juan Carlos, Martín, Pancho, el Flaco ...); ch) personajes que aparecen en una situación y luego desaparecen totalmente (algunos entre muchos: el "doliente principal" que aparece en uno de los primeros episodios, el ebrio que rememora un viejo amor y una flor azul que "intervino" en ese viejo amor, el gauchito de luto que visita por primera vez un prostíbulo y que despierta una desbordante, conmovida ternura en la prostituta que lo inici) Todos estos personajes (incluidos los circunstanciales nítidamente dibujados mediantes pocos pero significativos trazos que los hacen imborrables en la memorias del lector) tienen muy rico contenido estético y humano y están profundamente definidos en su ser físico y moral. No es posible, por ende, dentro de las dimensiones de este ensayo, proceder a un análisis exhaustivo de los mismos. Sólo cabe apuntar unas esquemáticas observaciones.

4.7. En una de las tres respuestas a las tres preguntas mencionadas en la nota 24, Espínola afirma que Juan Carlos —que, dentro de ciertos límites, es un *alter ego* del autor— se angustia:

> porque teme que toda creencia humana trascendente tal vez no sea otra cosa que el producto de una "sublimación" cuyos mecanismos se me habían revelado en Freud.

Y luego agrega que a esa:

> angustia Juan Carlos suma la de admitir que la dirección del pensamiento individual y la impulsiva ansia inicial están en cierto modo fatalizadas por su época cultural (Spengler).

De todo lo cual, el autor concluye que "la Desolación con mayúscula que es *Sombras sobre la tierra* se apoya fundamentalmente, pues [...] en Spengler y en Freud". Pero es necesario subrayar que esa desolación tiene distinto signo en Juan Carlos que en los humildes habitantes del "bajo". El permanente estado de conciencia de angustia existencial vivido por Juan Carlos es, diré así, de signo negativo, porque disuelve su vida en una angustia existencial que no halla cauce seguro ni en lo humano puro ni en lo trascendente: su amor y su piedad por los desamparados sociales quedan estrangulados en sí mismos sin llegar a convertirse en fuerza creadora (y de ahí sus reincidencias en modos de la crueldad por los que luego sufre devorado por el remordimiento); por instantes entrevé una

posible redención social de los desamparados pero nada hace por convertirla en realidad; poseído por una vaga religiosidad, se siente, no obstante, despojado de Dios (aunque en algún momento afirma que "sin la esperanza de que haya un Dios testigo de lo que no sale de nosotros, sería cosa de pegarse un balazo"). En los personajes del "bajo", hay también una angustia existencial, generada por la ignorancia y por la miseria, pero, a diferencia de Juan Carlos, que llega hasta preguntarse si la inteligencia no será "un pérfido agente de la muerte", esa angustia no promueve en esas almas inocentes una visión negativa de la vida, sino que, por lo contrario, los impulsa a ensoñar en una vida mejor y despierta en ellos la aspiración del bien.[25] El cuadro de la vida de la pequeña ciudad escenario de la novela, se completa con los personajes del "centro" de rasgos antagónicos a los de Juan Carlos y a los de los personajes del "bajo". Bien dibujados, tienen vida propia, aunque su función, hasta cierto punto subsidiaria, es la de acentuar, por oposición, los trazos de la vida del "bajo" y la de Juan Carlos.

5. MUNDO TRADICIONAL DE SIGNO POÉTICO

5.1. El tercer círculo de los tres que componen el mundo narrativo espinoliano se integra con *Saltoncito*, dos cuentos, "El milagro del hermano Simplicio" (1933) y "Rodríguez" (1958) y la inconclusa novela *Don Juan, el Zorro*, publicada póstumamente.[26] ¿Cuál es el matiz que diferencia el tercer círculo del

---

[25] Así, por ejemplo, Margarita, pupila de la mancebía de Encarnación, confía en que su vida desdichada tendrá en algún momento una gran compensación.

> Yo digo que Dios me reserva una felicidad muy grande —le confía a alguien. Tengo que tener una buena recompensa. Veo a otras tan felices ... Yo nunca tuve novio. Ni siquiera tuve la felicidad de que un hombre se me declarara.

[26] *Don Juan, el Zorro* (Montevideo: Arca Editorial, Tomo I, 229, enero de 1984; *Don Juan*, Tomo II, 228, junio de 1984). Los primeros fragmentos de la novela fueron publicados en 1928 por el diario *Crítica* de Buenos Aires; los últimos dados a conocer públicamente, en 1968, son los referenciados en la nota 4. Cuando el autor murió, en 1973, la obra quedó inconclusa. Años después, los familiares de Espínola pusieron en mis manos siete u ocho carpetas que contenían originales manuscritos y mecanografiados con incontables correcciones, mas borradores varios y apuntes de distinta naturaleza, material todo relacionado con la novela inconclusa. Un verdadero caos, cuya ordenación constituyó una tarea ardua y apasionante, para la cual conté, en los últimos tramos, con la muy valiosa colaboración de Wilfredo Penco. Cabe preguntarse cómo en tantos años el autor no culminó su novela. En el ensayo titulado "Historia de una novela excepcional", que sirve de prólogo a *Don Juan, el Zorro*, expreso que Espínola puso más empeño en pensar y contar oralmente su novela que en escribirla. En realidad, las casi 500 páginas que componen la novela inconclusa, (que, según el autor hubieran llegado a las 700 aproximadamente, al terminarla) fueron escritas en muy pocos meses, a lo largo de más de cuatro décadas. Esos pocos meses podrían ser categorizados como 'islas de escritura en un mar de oralidad'.

primero y del segundo? El rasgo fundamental diferenciador se halla en que los textos que integran los dos primeros círculos, aunque no exentos de ingredientes poéticos, acentúan la perspectiva realista, mientras que los que integran el tercero, aunque sin perder contacto con la realidad, acentúan la perspectiva poética y desrealizadora. Tienen, además, en mayor o menor grado, relación con motivos populares tradicionales. Estos dos rasgos, presentes en los cuatro textos mencionados, permiten agruparlos dentro de una misma categoría creadora, pero hay entre ellos perceptibles diferencias, provenientes de la diversa manera de tratar la materia tradicional mediante distintos recursos de desrealización poetizadora.

5.2. *Saltoncito* es, en el Uruguay, un clásico de la literatura para niños pero, como toda literatura para niños cuando es realmente valedera, interesa también a los mayores. Aunque en distinta clave, para adaptarlos a la mentalidad infantil, los personajes muestran rasgos característicos de los otros personajes del autor de *Raza ciega*. Es significativo que los protagonistas de *Saltoncito* sean sapos. Recuérdese que el sapo es generalmente visto (una excepción: Juan Zorrilla de San Martín, que le dedica, en *El sermón de la paz* una deliciosa "semblanza" desbordante de simpatía y poesía) como un animal feo e incluso repulsivo. La elección de estos animales para protagonizar su novela para niños es, pues, manifestación de solidaridad con los desamparados, presente en toda la creación narrativa espinoliana. Esta novela para niños es, por lo demás, un prodigio de ternura y poesía. Idénticas calidades y cualidades son visibles en "El milagro del hermano Simplicio". El protagonista de este cuento es, como otros de los personajes del autor, un alma angélicamente inocente que, de pronto y sin pensarlo, se halla posesionado por lo inefable y busca, aunque dentro del mundo cotidiano, una vía de evasión hacia lo maravilloso. Y realiza, según el prior del monasterio, un milagro. Un milagro tan cándidamente inocente como cándido es el mismo hermano Simplicio: paraliza la lengua del prior cuando éste, injustamente, iba a anatematizarlo. En cuanto a "Rodríguez" (que a pesar de su brevedad debe estimarse como una de las obras maestras de la narrativa uruguaya), es una estupenda y sorprendente, por lo lograda, alianza del mundo real y del mundo sobrenatural. Como en algunos cuentos populares, ambos planos se fusionan sin solución de continuidad, creando un clima poético en cuya elaboración son factores esenciales el humor y la gracia. El cuento es, además, un prodigio de síntesis o economía expresiva: pocas veces, si alguna, se habrán levantado tan enteros y se habrán integrado tal cantidad de elementos en tan pocas páginas. El impasible Rodríguez que olímpicamente desestima los más que atractivos ofrecimientos con que el Diablo procura tentarlo, avalando sus ofrecimientos con múltiples escalofriantes transformaciones, y el Diablo desesperado (y vencido) por la impasibilidad de Rodríguez, forman parte del friso de personajes inolvidables de la narrativa uruguaya.

5.3. En *Don Juan, el Zorro*, Francisco Espínola realiza espléndidamente el doble propósito visible en toda su creación narrativa: apresar y expresar las

esencias del alma nacional, pero trascendiendo lo regional por la calidad estética de la realización y por la personalísima intuición vital que a través de ella se trasmite. El *Don Juan, el Zorro*, en efecto, arraiga en el estupendo mundo imaginario creado por el pueblo en torno a la figura del zorro, pero el autor transfigura genialmente las esencias originales de ese orbe imaginario y dialécticamente las trasciende sin destruirlas ni desvirtuarlas. Así, por ejemplo, el zorro de la saga popular rioplatense, cuya picardía es tan grande como su astucia, se convierte, en la novela de Espínola, en paladín de los desamparados y perseguidos sociales y en representante paradigmático de los hombres libres. Su picardía se transforma en heroicidad y la novela adquiere así un soterrado contenido ético y una dimensión épica ausentes (o, todo lo más, apenas insinuados) en la creación popular. Análogas afirmaciones pueden hacerse en relación con la línea argumental, con el entramado anecdótico, con el modo de creación de personajes, con los rasgos caracterizantes de los mismos, con los recursos de composición narrativa y con el tejido verbal. En todos estos componentes, se advierte cómo el autor se ha mantenido fiel a las esencias de la saga popular pero sin dejarse apresar por los aceros del mero pintoresquismo localista. Como corroboración de estas afirmaciones valgan dos ejemplos: los personajes de la creación popular muestran incisivamente su condición animal, mientras que en la novela de Espínola son "desanimalizados" pero conservando algunos trazos que los vinculan con su origen; la entonación deliberadamente oral que impone el autor a la novela la vincula con algunos de los modos de composición narrativa popular —recuérdese, por ejemplo, a los narradores de fogón— pero la sabia estructuración de los capítulos que el autor estimó como definitivos, y los recursos narrativos de ascendencia indudablemente homérica empleados en los mismos, revelan cómo el autor supo mantenerse fiel a las esencias populares en las que estriba su narración, pero sin inhibirse para una elaboración estética de superior jerarquía. Algo más conviene agregar en relación con las afirmaciones que anteceden, porque hay otro aspecto importante que vincula la creación popular rioplatense con su transposición en clave culta realizada por Francisco Espínola. Y es la relación que ambos orbes imaginarios guardan con el realismo narrativo. Es posible afirmar que uno y otro ni lo eluden del todo ni encuadran decididamente dentro de él. El repertorio de "sucedidos" que componen la saga popular se vincula con el realismo narrativo en cuanto reflejan un ambiente y unos modos de vida bien concretos, los de la campaña uruguaya, pero se desvinculan del realismo cabal por su condición de "seres estéticos" que combinan, antirrealísticamente, rasgos animales bien acentuados y otros de carácter humano, tan acentuados como los anteriores. Una situación similar se da en el *Don Juan, el Zorro* de Francisco Espínola, aunque en un nivel de más alta creación estética. También en él hay un realismo narrativo básico en lo que se refiere al ambiente, a los modos de vida y a las características síquicas de los personajes, pero todo ello queda "estéticamente desrealizado" por lo que los personajes conservan —a través de sus nombres y de algunos rasgos sutil y tenuemente dibujados— de la "animalidad" en la que

narrativamente se originan y de la que, no obstante trascenderla, no se desligan enteramente nunca. Aunque, desde luego, en el orbe imaginario creado por Espínola, los personajes alcanzan una profundidad de dimensión anterior ajena a los de la creación popular. Es válido afirmar que todos los personajes —y suman varias decenas— están dotados de una fisonomía síquica inolvidable. No está de más señalar aquí otro elemento que "estéticamente desrealiza" la creación espinoliana y es, notoriamente, su "arcaísmo". La acción, en efecto, se sitúa en los últimos años del siglo pasado y principios del presente. (En un apunte manuscrito, el autor se ubica en 189 ...). Este "arcaísmo", lo mismo que el homérico, tiene una función idealizante que lima de asperezas realistas a la narración. No debe por otra parte, olvidarse que el autor llamó siempre "poema" y no "novela" a su *Don Juan, el Zorro*, el cual debe considerarse como un poema épico en prosa (aunque en él no se eluden las situaciones de sesgo humorístico, las cuales, a su vez, no impiden que en muchas de sus páginas corra una veta de poderoso aliento trágico).

Las breves anotaciones que anteceden sobre *Don Juan, el Zorro* requieren ser completadas, siquiera sea también brevemente, con los siguientes apuntes sobre la acción narrativa y los personajes: a) Esquematizada máximamente, la línea argumental de la novela es la siguiente: El Peludo, dueño de la pulpería "La Blanqueada" y tío de la Mulita, ha propinado a ésta una soba. Para vengarla, don Juan hace que un potro arrastre al Peludo que, aunque no era tal la intención de Don Juan, como consecuencia muere. Planeando despojar a la Mulita de la pulpería, el Comisario Tigre la acusa de haberse confabulado con Don Juan para matar al Peludo. Sitiada la Mulita, junto con un joven Aperiá que la protege, ambos son muertos por las fuerzas policiales al intentar fugarse. Mientras tanto, Don Juan, que no sabe que la Mulita ha muerto y espera rescatarla, se ha refugiado con sus parciales en el monte. La novela, que como se ha dicho, quedó inconclusa, debía terminar con la descripción de una gran batalla, en la que combaten las fuerzas policiales y las de Don Juan, quien, en combate singular con el Comisario Tigre, lo mata. La línea argumental expuesta se explaya en un conjunto muy amplio de episodios o situaciones (reveladoras de una enorme inventiva) que dibujan un "panorama vital" muy vasto. El autor logra de este modo el propósito que se expresa en estas líneas:

> En mi *Don Juan, el Zorro*, aún sin terminar, me he empeñado en ofrecer una suma de la vida típica del campo nacional de siglo pasado y principios, todavía, de éste, aspirando a hacer que al calor de la emoción estética reviva en el lector desasido de su raza aquello que físicamente murió y, sin embargo, está condicionando y condicionará por largo tiempo lo que somos (En *Don Juan, el Zorro*, tomo 2, Apéndice III, 226).[27]

[27] Esta doble finalidad, presente en toda la obra narrativa espinoliana es otro de los elementos —de los cuales en las páginas que anteceden se han señalado algunos —que unifican los tres círculos en que esa obra ha sido dividida. Otro elemento unificador, bien visible en los tres círculos, es la maestría del autor en lo que a composición narrativa se

b) La facultad creadora de personajes es en Espínola excepcional y se pone de manifiesto en *Don Juan, el Zorro* a través de las varias decenas que en la novela (o poema) desfilan. Con gran destreza narrativa (y penetración sicológica), el autor logra crear multitud de "tipos" humanos a partir de una característica animal. Los nombres de los animales en *Don Juan, el Zorro*, ha escrito Guido Castillo, tienen "además de su función sustantiva, otra adjetiva, y valen como epítetos que aluden a una característica esencial del ser".[28] En verdad, los personajes de *Don Juan, el Zorro* admiten ser analizados, desde el punto de vista sicológico, de igual modo que los agonistas de las demás obras narrativas del autor.

refiere. Tanto sus cuentos como "Saltoncito", *Sombras sobre la tierra* y *Don Juan, el Zorro* constituyen sabias lecciones de composición narrativa. Concilian calidez humana y lucidez estética. Conviene recordar que en más de una oportunidad Espínola expresó que sólo le interesaban como *temas* narrativos aquéllos que ofrecieran una dificultad técnica para su realización. Y, en verdad, supo siempre vencer esas dificultades. El análisis de los procedimientos de composición del autor de *Raza ciega* queda fuera del plan del presente ensayo. Sólo cabe agregar que ellos hacen ostensible una insuperable maestría que permite que cada página de Espínola parezca de una simplicidad de agua cristalina cuando en realidad ha resuelto en ellas los más difíciles problemas de composición narrativa.

[28] Guido Castillo, "Tres fragmentos de *Don Juan, el Zorro*" en *Entregas de La Licorne* 4 (Montevideo, agosto de 1954).

EMILIO ORIBE, O LA HOGUERA HECHA ESTATUA

POR

JORGE ALBISTUR

En un poema del libro *La colina del pájaro rojo* (1925), y bajo el acápite de una alusión a Pascal —*"Géométrie, finesse"* —, Emilio Oribe define la que será su actitud poética en la etapa más madura de su creación. Dice, en la primera parte de la composición titulada "La simetría":

> Contemplador
> como un pastor caldeo ...
> Hoy canto lo que veo.

En la tercera parte de este mismo poema, en cambio, introduce la variante siguiente:

> Meditador
> como un pastor caldeo.
> Yo canto lo que veo.

La nueva lección ha sustituido a los puntos suspensivos —acaso expresivos de la demora en el éxtasis— por un cierre puntual y absoluto, como ha sustituido asimismo el "hoy canto" por "yo canto", afirmando acaso la radical permanencia de su vocación. Pero las significaciones últimas de la versión segunda no resultan de apoyos tan débiles como este detalle o los signos de puntuación, sino de los contenidos mismos de los vocablos trocados: "contemplador" y "meditador", que apuntan a la distancia entre el percepto —palabra que el poeta usa a menudo en el sentido de "percepción"— y el concepto. Los textos del propio Oribe acuden en ayuda a este propósito, pues en su mayor ensayo filosófico —"Teoría del Nous" (1934)— distingue entre el comensal del mundo y el que intenta pensarlo. Evoca a Leonardo da Vinci y lo compara con el pintor que imita los aspectos externos de la realidad: el meditador —dice— es "un ser antitético del comensal; más bien, es el dueño de casa de la naturaleza".

No ha de creerse, sin embargo, que este privilegio de propietario le ahorra inquietudes y aún angustias. También en "Teoría de nous" ha recordado el

jubiloso encuentro con el mundo como presencia abierta a los sentidos: esa oferta de una totalidad física y estética que es evidentemente distinta del yo y viene hacia él. "Es imposible olvidar una emoción de esa especie", comenta el poeta, evocando una experiencia que ubica al final de los años adolescentes. Pero enseguida señala, con alguna amargura, que "pensar el universo es dejar de comprenderlo": la operación de la razón equivale a tender una lejanía entre el yo y la maravilla, para asomarnos a un supra-universo de sustancias, causas, leyes, esencias. "Pensar es un acto místico de muerte de algo, y resurrección final de otras cosas," anota Oribe como cierre de este fragmento. Ni qué decirse tiene, por lo demás y para entender lo que aquí se llama acto de pensar, que éste se distingue bien de los asaltos y las supuestas victorias de la intuición: asunto esencial para un profesor de filosofía —como era el poeta— y formado en buena parte en intensas lecturas de Bergson. Para él, el alma es inteligencia y "la elogiada intuición es una pitonisa tartamuda y confusa".

Sólo que la claridad requerida y la exigencia de abordaje sistemático —tal vez inevitablemente— reducen la aventura del pensamiento a la trágica muerte de algo. Este es el asunto de dos poemas famosos: "Avión de sueños" y "Los altos mitos". El primero pertenece a *El canto del cuadrante*, el libro de 1938 a partir del cual —según suele decirse— Oribe se orientó definitivamente hacia la poesía meditativa y conceptual. El avión entrevisto no era, en realidad, un milagro de ingeniería. El poeta lo sabía desde el comienzo:

> Fue mío un aeroplano
> que no iba más allá
> del alcance de la mano.

Pero en sueños lo ve mecerse en el azul con alas de gigante, mientras escucha la música de su motor poderoso. El juguete se viene de pronto abajo, y aterriza allí mismo donde estuvo su punto de imaginario despegue:

> Se hizo un campo de aviación
> sobre mi corazón.

El simbolismo es diáfano, y es fácil ver que el vuelo de la razón no trepa las alturas que el deseo del hombre le señala como firmamento a alcanzar. Oribe se encarga de precisar así los límites de lo que se ha denominado su poesía metafísica:

> La angustia
> ha de ahogar
> en mi labio el cantar,
> siempre que yo recuerde aquel avión
> caído, todo en llamas!
> sobre el campo
> del corazón.

El poema "Los altos mitos" complementa, en cierto modo, a éste. Comienza con el verso "Miro el cielo nocturno" y el autor lo caracteriza como una réplica a "Noche serena", de Fray Luis de León. En este texto, a diferencia de lo que ocurre en la composición renacentista, pitagórica y aristotélica, no hay música de las esferas y ni siquiera es posible saber si los astros existen. La noche de un cosmos ordenado y perfecto —como asimismo el avioncito audaz— es apenas un sueño de la razón a solas con sus ficciones y perdida en su laberinto.

Estas cosas pensaba el poeta uruguayo de la generación del 20. No habrá de extrañar su singularidad en ella, y hasta su condición de figura estrictamente señera en aquel momento de la vida intelectual en su país. Sin embargo, Emilio Oribe está vinculado con las direcciones que entonces tomaba nuestra poesía y representa incluso una aventura estética inimaginable antes de aquella generación. Vale la pena, por lo tanto, detenerse unas líneas en el panorama de conjunto de ese período de nuestro pasado literario.

La generación uruguaya de 1920 —promoción sería término más propio— acompaña el regreso a lo americano que siguió al modernismo en todo el continente. Después de las actitudes evasivas hasta la enajenación, y del derroche sonoro y cromático, por todas partes empezó a oírse la invitación a perseguir "el alma de las cosas" y escuchar "la voz del paisaje". El eje de una nueva postura estética, aunque hubo en ella elementos que la hacen mucho más compleja, fue una vuelta a lo telúrico. Los excesos, en este sentido, se aprecian más fácilmente en los narradores que en los poetas, y hasta tal punto que de ellos pudo decirse —si bien con injusticia manifiesta— que "se los tragó la montaña", "se los tragó la Pampa", "se los tragó la mina" y "se los tragó el río": todo esto a partir de la última frase de *La vorágine*, donde Eustasio Rivera comenta que a Arturo Cova "se lo tragó la selva".

También en los poetas ocurrió esta inclinación a los campos y pagos de la gran patria mestiza, consecuencia de esa "urgencia de identificación" que José Luis Martínez reconoce como hilo conductor de las experiencias posteriores al modernismo. Para comprobarlo, basta considerar a los mayores poetas uruguayos en la década del 20 al 30. Carlos Sabat Ercasty guardó largo silencio luego de publicar *Pantheos* (1917), su único libro modernista. Pedro Leandro Ipuche llamó "gauchismo cósmico" a su forma peculiar de nativismo, a menudo teñido de escapadas hacia lo trascendente. Juana de Ibarbourou —Juana de América— alcanza la cima de su popularidad con los libros *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922). El título de alguno de estos poemarios es quizá, de por sí, suficientemente expresivo, pero cualquier lector recordará además que —si Juana invita al amado a compartir una noche de lluvia— el aguacero está imaginado sobre trigos ondeantes, o bien cae sobre un ramaje de pinos. El solo índice de la obra poética de Fernán Silva Valdés, en fin, equivale a una verdadera nómina de los asuntos infaltables en nuestra poesía nacional rural: "El rancho", "El indio", "El buey", "El mate dulce", "La timba", "La taba". La historia personal de silva Valdés, por otra parte, es casi un símbolo

de las evoluciones ocurridas en este momento: enfermo en la juventud por la bohemia y los mórbidos transportes a los paraísos artificiales, tuvo luego para siempre una avidez de aires campesinos, soles y galopes, de modo que la anchura de quebradas y cuchillas representó para él la salud del cuerpo y el alma. El viraje hacia nuestras realidades más próximas se confirma en la música de Eduardo Fabini y las artes plásticas de Pedro Figari, así como en la obra de nuestro crítico literario más clásico: Alberto Zum Felde. Podría rastrearse, todavía, en las revistas de la hora: *Los Nuevos, Teseo, La cruz del Sur, Alfar y La pluma.*

Bien es cierto que la tarea intelectual de aquella década no se agota en el retorno a la tierra. En su *Antología de la poesía uruguaya contemporánea,* Domingo Luis Bordoli subraya —entre otras— las siguientes direcciones: la poesía de la ciudad, con los *Poemas montevideanos,* de Emilio Frugoni (1923); una vanguardia tan extravagante como lo sugiere el título "El hombre que se comió un autobús", de Alfredo Mario Ferreiro (1927); los acentos de una sensibilidad afro-uruguaya con "La guitarra de los negros" (1926), homenaje a una raza que está en las bases de nuestra nacionalidad, y a la cual consagró su pluma Ildefonso Pereda Valdés.

¿Dónde ubicar a Emilio Oribe en este rico y complejo panorama? La atracción de lo telúrico se ejerció sobre él, incuestionablemente, aunque el poeta no haya sido siempre fiel a esta fuente de inspiración. Suele señalarse que ella fragua muy nítidamente en el poema "El pájaro rojo", del mencionado libro de 1925. Allí, la "llamita frágil", el "montón de chispas", el cuerpecito "bello, ardiente audaz", la "amapola", en fin, danza entre los sembrados y las parvas. Tan transparente es el mensaje que el poeta, ganado por un preludio de éxtasis, manifiesta: "Estabas despertando/ en mí la americana poesía". En el final de la composición, formula una promesa con la cual no será consecuente: "Desde ahora,/ balanceándose irá tu cuerpo rojo/ en el verso mío".

Basta leer con alguna atención el poema que así se cierra, para advertir que él ha nacido del sentimiento de un hijo pródigo, por así decir. En la tercera estrofa, y dirigiéndose al ave, dice el poeta:

> ¿Me recuerdas? ¿No evocas aquel modo
> de asombro, aquel andar por los desiertos,
> con la honda en los brazos bien abiertos,
> allá en la estancia de los padres muertos?
> ¡Pobres! ¡Qué lejos todo!

Es que Oribe vivió su infancia en los campos de Cerro Largo, y fue compañero de Juana de Ibarbourou en una misma clase escolar de la entonces provinciana ciudad de Melo. En los primeros años, conoció lo que quedaba del gauchaje en el Rincón de los Coronel, pagos del Tacuarí. Él mismo recuerda que solía madrugar para no perderse las ruedas del fogón y que, como a hijo del patrón

pero cálido y querido, "siempre me dieron su caballo preferido, el lazo, las boleadoras y hasta el tabaco y el facón". Así recuerda a los peones de su padre.[1]

El reencuentro con lo telúrico bien pudo ser en el poeta, pues, no sólo una aventura estética, sino algo que hundía sus raíces en las experiencias íntimas. En el profesor de filosofía —médico, además aunque prácticamente no ejerció jamás— europeizado por la cultura montevideana y moldeado también por sus muchos viajes; en el verdadero ciudadano del mundo, en fin, sobrevivía un embrujado por el rodeo y la doma. Son las cosas sólo posibles en el continente mestizo: "lo real maravilloso" de su crisol. Este hombre formó su gusto escuchando décimas acompañadas por la guitarra. Pero su expresión literaria apareja de pronto imágenes forjadas en el modernimo más cosmopolita: esa convivencia, ese doble arrastre o adherencia dual es el alma misma de la poesía del 20. Después de todo, a los dieciséis años de edad y con el seudónimo de Ismael Velarde, el canto del Nous escribía en "La razón" artículos en defensa del indio americano.

Otro aspecto conviene destacar, antes de tomar rumbo hacia los centros mismos en la obra de Emilio Oribe. En *Teoría del nous,* el escritor llama a la pureza a las inteligencias jóvenes "sucias de acción social y política". A su juicio, la anábasis revolucionaria es tan perjudicial para la vida intelectual, como los placeres para la agilidad de los atletas. Una opinión tan desdeñosa haría pensar que Oribe fue mudo para las emociones y causas colectivas. Sin embargo, compuso el largo y bello poema "Artigas y el astro", que la BBC de Londres irradió como homenaje al héroe en 1950, al cumplirse un siglo de su muerte. Una predestinación inescrutable convierte al refugiado en Paraguay en el jaguar herido, y Gaspar Rodríguez de Francia —el responsable de la cárcel de selvas y pantanos— aparece con este perfil lleno de interrogantes: "un dictador enigmático/ como un lacayo del destino". Si el ejemplo no resulta convincente,

---

[1] Como el presente no es un estudio necesariamente académico, no resulta oportuno brindar una bibliografía exhaustiva, ni pormenorizada referencia a la ubicación precisa de fragmentos transcriptos. Sin embargo, deseo dejar constancia de mi deuda con el libro de Isabel Sesto Gilardoni titulado *Emilio Oribe el poeta* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1981). Allí hay un excelente manejo de documentación poco conocida y que se custodia en la Biblioteca Nacional del Uruguay. Los estudios más imprescindibles sobre Emilio Oribe aparecen en los libros siguientes: *Proceso intelectual del Uruguay,* de Alberto Zum Felde (Montevideo: Imprenta Nacional, 1930), *Antología de la poesía uruguaya contemporánea,* de Domingo Luis Bordoli (Montevideo: Universidad de la República, 1966), *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo,* de Carlos Real de Azúa (Universidad de la República, Montevideo, 1964). Puede consultarse asimismo el volumen *Los poetas del veinte,* vigésimo primero de Capítulo Oriental publicado por el Centro Editor de América Latina (Montevideo, 1968) y preparado por Ida Vitale. Mi condición de simple profesor de literatura me desaconseja señalar bibliografía sobre el pensamiento metafísico de Oribe. No estará de más recordar, sin embargo, que Arturo Ardao se ocupa de él en *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX* (México, 1956).

porque "Artigas y el astro" puede ser visto como un acto de apoyo al oficialismo de turno —y aún como obra de encargo— valdrá la pena recordar el poema a Baltasar Brum, el político uruguayo que resistió a la dictadura de Gabriel Terra, en 1933, mediante un desesperado suicidio estoico. Tocado por la suerte de este "fuego helado", dice el poeta:

El cántico
se va a oír
del que supo bien morir.

y en el poema aparecen, de pronto, recuerdos precisos y recortados:

Ved cómo a Brum enterramos:
pueblo, estudiantes y obreros,
con los otoñales ramos
e igual que antiguos guerreros,
en los hombros lo llevamos.

Claro está que, elevándose por encima de los aconteceres y en la soledad de su madurez definitiva, el poeta sabe que "la nacionalidad es un asunto de la razón", vale decir, de la cultura, pues mientras ella no sea propia sólo habrá, mejor que nación, colonia o factoría. "Ser pintoresco es una ilusión de originalidad", sentencia, y aventura el siguiente pronóstico: "en ese sentido, nuestro sino durante mucho tiempo será no existir". Con todo eso, cita a Montalvo para suscribir su esperanza: "La luz tarda, pero llega al Nuevo Mundo, este inmenso depósito de sombras".

Si en alguna de estas afirmaciones se advierte un dejo de aristocratismo intelectual, o aún de elitismo, se está seguramente interpretando en la dirección correcta. Oribe aparece profundamente identificado con la más fuerte tradición romántica en cuanto a la exaltación del poeta se refiere, y si el poema "Los cóndores ciegos" recuerda en algo a "El albatros", de Baudelaire, ecos de esta composición se oyen también en "El halconero astral". El diestro en cetrería —diáfana figuración del Poeta— es muerto a mansalva por los hombres que sólo saben arrastrarse en los oscuros senderos. El poema "La alondra", dedicado a una calandria americana que sigue con su vuelo a un ferrocarril en marcha, canta ya directamente la divinización del Poeta:

Si bien es cierto que el ardiente pájaro
no pudo acompañar al férreo monstruo,
por mucho tiempo,
su alegre esfuerzo y su divino canto,
casi me hacen soñar que los Poetas
son los únicos
que podrían
oh, volar ...

al par
del mismo Dios,
allá en la Eternidad.

De alguna desdichada manera, esta superlativa estimación de los poderes del poeta se proyectaba también sobre su persona misma. Sólo así puede entenderse algún desplante de Emilio Oribe, fruto más bien de la inocencia —y no de la soberbia— dada su conducta social proverbialmente retraída y silenciosa. En "La dinámica del verbo", por ejemplo, escribe: "Conmigo se ha sido injusto. Muy raras veces la poesía hispanoamericana ha sido elevada a dominios tan líricos, enrarecidos y puros como los que constituyen el ámbito de algunos poemas míos". En otro escrito declara que en "El ídolo de nadie logró "'la identificación final del Tiempo y de la Belleza", que nadie había realizado antes que yo". En los últimos años había adquirido el hábito de nombrarse a sí mismo en pleno poema, de modo que en "Panta rei" anota:

Los que él ama no atisban lo que ha escrito.
A Emilio Oribe nadie lo comprende.

Estas pechadas de potro del Tacuarí no impiden los versos conmovedores, como los siguientes:

Murió de pronto en un lugar cualquiera.
Emilio Oribe siempre amó el decoro.

O bien estos otros endecasílabos:

Su máscara de bronce sangra olvido;
Siempre alguna mujer algo lo quiso.
Emilio Oribe amó sólo lo eterno.

En "Teoría del nous" hay una afirmación curiosamente ajena al mundo de Oribe, si se piensa en cómo ejecutaba de veras su poesía. Escribe: "Un verso perfecto siempre contiene en sí una emoción infinita, aunque no exprese nada". Probablemente, el poeta esté pensando en la extraña índole de la percepción poética, que no siempre exige la comprensión de todas las palabras ni de una secuencia perfecta de las imágenes: un asunto que preocupó a Oribe, y que él descubrió acaso leyendo a Eliot, uno de sus autores predilectos. Pero en todo caso, el elogio de un verso puro sonido y gala, sin carga conceptual alguna —el protagonismo del significante sobre el significado— es algo que mal podría definir a la poesía de Oribe. Su acción creadora parece comandada, más bien, por este otro aforismo de "Teoría del nous": "Las más hermosas palabras son las palomas providenciales del poeta; siempre vendrán con una idea en el pico". El aserto recuerda a Valéry, y a sus declaraciones sobre la génesis de "El cementerio

marino": un ritmo decasílabo —ya ni siquiera vocablos— que pugnaba por hallar sus contenidos.

En realidad, fue Valéry el guía esencial en la poesía de Oribe. Él mismo lo dice, en "La espuma de la eternidad", y hasta precisa la fecha en que empezó a recibir esta influencia, cuando una mujer le prestó libros del autor de "Charmes". Corría el año 1922, y al parecer Valéry lo puso a salvo de otras aproximaciones peligrosas. El trozo habla a las claras de la entonces ambigua relación con la dominante poesía uruguaya del 20, pues Oribe manifiesta:

> Me permití el lujo de ignorar a los surrealistas, a los sentimentales, a los nativistas. Ignoré completamente las tonterías de los dadaístas.

Valéry fue pues, al parecer, un antídoto contra las vanguardias. O mejor: fue una afirmación de lo que ya había en el poeta uruguayo, a quien es difícil imaginar abandonándose a los problemáticos sortilegios de la escritura automática y sumergiéndose en los misterios de lo inconsciente. Valéry y la apasionante aventura de la inteligencia, desenvuelta en la claridad del mediodía: éste es el eje mismo del aprendizaje poético de Oribe. Y si la tutela puede parecer algún menoscabo, valga aquí transcribir esta sentencia del crítico uruguayo Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar): "No imita a Valéry quien quiere sino quien puede".

Es bueno señalar que, si hubiese que establecer correlaciones con lo que ocurre con la poesía en español en general, ellas llevarían a destacar la condición de adelantado del poeta uruguayo. Vale la pena volver a la composición "La simetría", ya mencionada en estas páginas. Allí, una garza aparece como un guarismo perplejo, pues el poema canta a una "geometría divina". Oribe ama al universo como construcción y estructura. Dice, en consecuencia:

> Amo la perfección
> del numeroso exágono formal
> de las abejas que estudió Aristóteles,
> del hormiguero, cosmos en embrión,
> y de la fea araña tropical,
> que al alba
> le teje un sayal.

Y si se trata de una noche estrellada, anota:

> Matemático vuelo de la luna
> dorada.
> Sobre constelaciones,
> desarrolla los temas
> de armoniosas ecuaciones
> y teoremas
> absolutos.

Para encontrar algo semejante, en poesía española, habría que ir a la "Oda a Salvador Dalí", de Lorca, en aquella imagen desorbitada casi en su nitidez visual: "La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene/ el espejo redondo de la luna en la mano". Es que, como confiesa Lorca, "un deseo de formas y límites nos gana", pues —mientras Salvador Dalí "desnuda la montaña de niebla impresionista, "los pintores modernos, en sus blancos estudios,/ cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada". El poema de Lorca apareció en 1926. El de Oribe, en 1925. Cabe agregar que Jorge Guillén, el gran discípulo español de Valéry —para quien una mesa es la perfectamente limitada resolución de una idea en un plano para el tacto y los ojos mentales— publicó su primera y reducida edición de *Cántico* en 1928.

En la línea de la más característica poesía de Oribe, "La simetría" revela una verdadera pasión por el contorno. En "Teoría del Nous" se ha referido a los "latifundistas de ideas", los que a fuerza de generalidad y visión difusa, no saben lo que poseen. Para Oribe, esta manera de aceptar un pensamiento hecho de zonas semi-vacías es sólo una forma de la pereza. En "La dinámica del verbo", él habla de "la claridad de la inteligencia", y advierte que ella "siempre ofrecerá secretos más misteriosos a tu poesía que la sombra de los sentimientos". En el mismo lugar lanza todavía este otro llamamiento: "Se necesita con urgencia una poesía de las ideas en América, que reaccione contra los excesos de la poesía de los objetos, de los sentimientos y de lo que ocurre en el mundo externo". En "Teoría del nous" es más contundente aún, si cabe: prefiere el horror ante la página blanca y desprecia el placer de sensitivo, que la llena con sus confesiones. "La sensibilidad es el impudor infinito", escribe. En "La espuma de la eternidad" encarece, todavía "la estructura intelectual y pensante en que culmina fatalmente toda aventura sentimental en mí", y no está de más recordarlo en un hombre que gozó o padeció una larga y varia vida erótica —públicamente hasta demasiado conocida— y que no ha dejado un solo poema de amor memorable.

No debe sorprender, por todo esto, que un reproche habitual de la crítica menos favorable tenga que ver con su frialdad. El la conocía muy bien, y la caracterizaba mejor que nadie. En esa extensísima "Teoría de Goethe" que ha integrado inconsultamente en la más amplia "Teoría del Nous", comenta la singular y horrible inversión que —según Nietzsche— introdujo en el mundo griego el daimón de Sócrates: ese instinto o demonio, en lugar de impulsar a crear, inhibe y detiene. Esto significa que la razón queda ahora al comando de las fuerzas creadoras; vale decir, los amos son la paciencia y el equilibrio. En el plano de la poesía —piensa el escritor— el afán inteligente del dominio sobre el caos para hallar lo uno y concreto detrás de los fenómenos, arroja como resultado la imagen. Ella es "el Nous embrionario". Pero este pensamiento nos ubica ya en el centro mismo de la poesía de Oribe.

En "El halconero astral" se ha incluido el poema titulado "Los palos telefónicos". El poeta evoca su propia infancia y la "curiosidad supersticiosa" que lo lleva a apoyar el oído en los postes, para escuchar el rumor continuo y

grave de los alambres. A veces, como ansioso por una música todavía más rica, el niño golpeaba con sus puños la madera. En la madurez, Oribe indaga en su interior buscando las notas de un himno perfecto, pero encuentra sólo un cantar sin contornos: algo sube de lo hondo de sí mismo que se parece al ruido lejano que de niño percibía junto a los palos telefónicos.

El poema subraya la continuidad de una búsqueda y el deseo de acorde entre esa música interior y otra del cosmos. Porque la gran empresa de Oribe es el descubrimiento de una armonía que derrote al caos: una unidad tras las cosas aparentes que desvela al pensamiento occidental desde su nacimiento en Grecia.

Antes de acompañar al autor en esta cruzada metafísica, conviene subrayar los aspectos de su obra que ella empaña y las opciones filosóficas que la meta exigió. La densidad de sus intereses y exposiciones suele soslayar, por ejemplo, la lucidez a veces asombrosa de sus observaciones en el campo de la psicología. Ellas están sembradas por todas partes en la "Teoría del nous". A veces, desembocan en verdaderas proposiciones sobre la condición humana en sí misma, de modo que el poeta generaliza lo que en principio halla dentro de sí. Por ejemplo, cuando dice que vivir es la posibilidad de la experiencia distinta, y termina definiendo a la vejez como la coexistencia con la unidad inalienable del ser. Un caso parecido es la comparación establecida entre el astro —caminante con ley y sin memoria— y el hombre. Este último es un caminante sin ley y con memoria: lo que equivale a decir que no conoce otra ley sino su propia libertad, pero una libertad limitada por su propio pasado. Si se quiere medir a Oribe en el campo de la psicología pura, por así decir, será bueno observar cuanto dice sobre la audición de la música —cuando ya el oyente ha escuchado la melodía— para acuñar el concepto de la "memoria en fanal". Es necesario recordar, todavía, que "Teoría del nous" se cierra con una exposición "Sobre el yo", donde queda cuestionado "el torrente de la conciencia" de James, porque nadie puede percibirse sino en la imagen desdoblada de sí que le ofrece su propio recuerdo.

Alguna de estas observaciones que están a medio camino entre lo psicológico y algo todavía más ambicioso, puede aparecer en el cuerpo mismo de un poema. Así en "Lejanía del alma", de "La esfera del canto" (1949): una composición menos atendida de lo que merece, pues Oribe vuelca en ella "el tormento de mis amaneceres con cuerpos bellísimos", y ofrece las claves para apresar el sentido de su sensualidad. "Hay que pasar, primero, por el cuerpo/ tan deseado,/ antes de ir al alma que buscas conocer". Y, sea porque el hombre naufraga en el océano, o porque "siempre hay que ir a través de algo", nadie ha podido nunca conocer un alma. El amor era pues, para Oribe, un imposible: un deseo del otro que sólo puede cumplirse si se sabe quién es ese otro. Por algo, en el lenguaje bíblico, poseer es conocer.

En cuanto a las opciones filosóficas de Emilio Oribe, valdrá la pena formular un par de precisiones. Una tiene que ver con el positivismo, cuyas

prolongaciones llegan —por lo menos en América Latina— hasta bien entrado el siglo XX. Baste decir que a los seguidores de esta corriente, los compara Oribe con los pretendientes de Penélope que en el palacio de Itaca terminaban requiriendo el amor de las sirvientas. En la digresión que sigue a este señalar el renunciamiento, por otra parte, se habla del "potente arco metafísico" de Odiseo. El otro gran descarte, y ya que Oribe crea una poesía con fundamento en determinada cosmovisión, tiene que ver con las consecuencias filosóficas —y morales, si la expresión cabe— de la relatividad y la física posterior a Einstein.

Lejos de ser inconsulto, este asunto resulta del todo pertinente, ya que Oribe manifiesta en muchas ocasiones su preocupación por él. Al parecer, pensó en algún momento la posibilidad de una poesía que tradujese el cosmos de Einstein, pues en "Teoría del Nous" escribe:

> Si se poetiza más la teoría de la relatividad, se puede pensar la luz como una bandada de palomas, describiendo un trayecto curvilíneo en el universo, al azar, y volviendo siempre al foco de partida.

Si conocía bien, siquiera, la teoría general de la relatividad, no menos familiares le eran los principios de la física cuántica. Cita a Niels Bohr y de Broglie y define al interior del átomo como "un campo que atraviesan sucesivamente todas las leyes científicas, pero ninguna lo posee". La transcripción revela hasta dónde había comprendido el principio de complementariedad de Bohr. En la "Teoría de Goethe", por otra parte, se refiere a la posiblidad de "una metafísica afirmada en una física sin materia", con lo que demuestra valorar muy bien la importancia del concepto de energía en la ciencia moderna. En otro fragmento, en fin, queda en claro que conoce a Heisenberg, pues menciona a la indeterminación. Dice:

> El universo de los físicos se disgrega poco a poco. La lectura de las últimas teorías sobre la constitución de la materia, el principio de causalidad, la indeterminación y la mecánica ondulatoria, nos sumergen en la irrealidad sin bases.

Todo esto le producía, sencillamente, un verdadero horror. El cosmos propuesto por la física moderna —con lo imprevisible inserto en el interior del átomo y la imposibilidad de referentes de reposo, como resultado del *big bang*— es lo totalmente opuesto a la Unidad, la Idea y el Nous. El Ser mal podría reflejar su belleza en una materia que ni siquiera existe.

Cuando abandona la ironía —en un momento llama dioses a los átomos— Oribe confiesa su evasión de la verdad. Dice, por ejemplo:

> El mejor premio que nos otorgan la física y las matemáticas reunidas, es el devolvernos íntegro el mundo que nos habían robado antes: el mundo del sueño y de la poesía absoluta.

Vale decir, en buen romance: opción por una poesía que es sueño, y nada tiene que ver con las certezas del hoy sobre el verdadero orden —o inquietante desorden— del cosmos.

Para tener una idea cabal de todo lo que esta opción significa, cabría comparar a Oribe con aquellos poetas de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII empeñados en cantar a las esferas y las órbitas circulares de los astros en torno a la tierra, como si luego de Ptolomeo no hubiesen existido Galileo y Copérnico, y como si Kepler no hubiera calculado ya —con un error de apenas siete minutos— la verdadera trayectoria de los planteas.

Cuáles son las pulsiones que determinan esta opción de Oribe, es cosa que también surge de sus textos. La primera es la necesidad de creer en una finalidad de lo creado, como obra de un ser consciente y fruto de su acto volitivo. En "Teoría del Nous" se lee:

> La presencia del Nous se revela en el instante milagroso en que podemos libertarnos de la convicción más profunda de que sólo somos una fortuita combinación de átomos, para ir a afirmarnos en la creencia inequívoca de que somos el resultado de una teleológica intención inteligente.

En el mismo desarrollo, y dado que la evolución creadora de Bergson no tiene carácter finalista, Oribe señala que el "élan" debe provenir del Nous helénico, pues de otra manera, "la mezcla primitiva de las cosas no hubiera salido de la inercia nunca".

Por este camino, en fin, desemboca Oribe en la noción de Dios. Que ese dios asuma a veces la figuración cristiana, es cosa que no puede sorprender. "La estrella y el grano de trigo", simiente que es superior al astro porque se da a y en la tierra, revela hasta dónde adhiere el poeta a la moral cristiana. El poema "La oración en la hora de cenar" habla de la tradición y prácticas religiosas en la niñez campesina. En las composiciones más metafísicas, como es el caso de "Quién", la actitud ante lo sagrado es más bien una interrogante. Sea como fuere, la ocacional identificación entre la Idea y la Divinidad —señala Ardao— ubica a Oribe en las antípodas de Rodó y Vaz Ferreira.

Pero volviendo a lo griego, que es el reino de Nous, la tragedia está en la convivencia del Ser de Parménides —único, inmutable y eterno— con el cambio universal de Heráclito: la pluralidad, la conversión, el fluir, la fugacidad, una movilidad incesante por la cual todo se convierte en todo. El mundo, para Oribe, invita a la inteligencia a operar la conciliación entre estos extremos. Carlos Real de Azúa ha visto en esta agonía, esta lucha entre el Nous y "el lado oscuro y huidizo de las cosas", la angustia de Oribe, pero también la fuente de su meditación y su poesía.

Lo que importa ahora, precisamente, es el reflejo de toda esta problemática en la creación poética. En goethe aprendió Oribe quizá que "por el ritmo creemos, a veces, que lo divino es nuestro". En el poema "La contemplación de lo eterno", se asoma, propiamente, a "lo eterno/ hecho ritmo". Claro que el ritmo

—movimiento al fin, aunque ordenado— puede ser percibido también como un reflejo del fuego heraclitano: "Y en el ritmo,/ me entrego a leer la presencia/ vagabunda del tiempo". Pero es "Ars magna" el poema en el cual la perfección impecable desciende a la vida. Desciende, en admirable disciplina estructural, al verso, el danzante y el "dudoso drama del existir". Para el halconero astral empeñado en traer la forma hasta el puño, el existir se opone al ser, como el ondeante pensamiento al número y la danza al sistema. El triunfo sería "un sistema que arde" y un número que al mismo tiempo fuera un ascua. "A la hoguera, Dios la piensa y la hace estatua," dice Oribe, definiendo a la vez el instante en que Dios profirió al mundo y el poeta sus versos. Las múltiples imágenes de descendimiento, y cuando Platón y Plotino se proyectan sobre nuestro paisaje, acercan mejor el juicio de Domingo Bordoli, quien descubre en Oribe "una colonización lírica e intelectual de nuestras gramillas": al paisaje de espinillos, agrega, le queda algo de griego.

El propio Oribe ha dicho, en "Poesía e inteligencia", que "la originalidad de un artista es proporcional a la densidad de cultura que es capaz de resistir". La que él mismo se propuso asumir e internalizar es copiosa, y su trayectoria queda señalada en el primer párrafo de su obra mayor en prosa: el *nous* de Anaxágoras "se vincula con las ideas platónicas, se purifica en Aristóteles y la escolástica, asciende sobre el misticismo plotiniano, avanza en los tiempos, circula en Descartes y en Hegel y se diversifica, dispersándose en algunos hombres de hoy". Uno de ellos, naturalmente, era Emilio Oribe. quien esto escribe lo conoció siendo ya un anciano. Era una especie de leyenda o gloria nacional. Había recibido varios premios y ocupado el Decanato de la Facultad de Humanidades. Había recorrido el mundo, en viajes oficiales o invitado a disertar en instituciones extranjeras, entre otras las Universidades de Yale y Berkeley. Era, sin embargo, un hombre silencioso y taciturno, como agobiado por un peso superior a sus fuerzas y empeñado en resolver consigo mismo alguna cosa. Sus distracciones en clase —o mejor, sus abstracciones— eran famosas. En la conversación solía manejar un humor irónico, como suele suceder con los tímidos agazapados y a la defensiva. Estaba casado, pero vivía solo en el "Cervantes", un hotel vetusto en el centro de Montevideo.

SUSANA SOCA: LA DAME À LA LICORNE

POR

FERNANDO LOUSTAUNAU
Asociación Uruguaya de Estudios Semióticos

> Tú la primera y la arbitraria ... Ya apenas oigo tu voz esquiva, si no volviera, tu ausencia viva hasta la muerte, es necesaria. S.S.

No puedo comenzar este artículo sin hacer cómplice al lector de una situación que me resulta por demás inusual. Dicho de la manera más simple — tal la paleta primaria del pintor— debo afirmar que la obra de Susana Soca *no me gusta*. Ahora bien, se trata entonces de la primera vez que abordo con efectivo interés un texto que no aparece bajo ese intuitivo deslumbramiento con que nos acercamos a nuestros objetos *appetabilis*. Se hace aún más particular esta instancia de aparente contradicción, cuando vuelvo a leer el prólogo de su primer libro, *En un país de la memoria*, y compruebo que la propia autora se preocupa en fundamentar ciertos reparos. Dice Susana Soca:

> toda antología implica una revisión que no puede hacerse sino en medio de dudas e inquietudes. Pero una antología de libros inéditos amenaza a su autor con una perplejidad que reclama dilucidaciones sin término.
> El autor se encuentra en el estado de ánimo de alguien que hubiera quemado sus propios libros y perdido la memoria de los motivos que lo impulsaron a hacerlo, y luego, al azar, hallarse fragmentados en esos libros y sintiera la necesidad de verlos editados.
> Ante todo predomina una sensasión de extrañeza; el autor se encuentra ante una obra arbitrariamente diferida, más que como autor como espectador de las aventuras externas y peripecias interiores que originaron el largo proceso. En mi caso particular, tengo la sensación de haber caminado sobre una cuerda tensa, sin abandonar ni editar. Ese tiempo y esa actitud, por la que el natural deseo de comunicación fuera fuertemente castigado, pesan sobre el orden actual de los poemas.
> Un oficio lento y empecinado en el silencio, adquiere las características del mundo en el cual se desenvuelve. Aquello que parece inherente a la producción poética, ciertas formas de comparación entre las propias cosas, la noción de su sentido general, toman el aspecto de una planta crecida en lo oscuro con relación a una planta necesitada de la luz. La obra se realiza en un secreto campo y otros climas le aparecen extranjeros ....

A esta sucesión de sugerencias debemos incluir un hecho que no parece ser fortuito. Susana Soca murió sin ver sus libros publicados. Si bien tanto *En un país de la memoria* como su otro texto *Noche cerrada* habían sido ya preparados para una futura edición —hemos visto parte del prólogo del primero—, a su muerte ambos permanecían inéditos.

No hay necesidad de valerse de estas supuestas contradicciones para validar una intromisión en la vida de Susana Soca. Es claro que, de todos modos, hubiera sucumbido a la tentación de hurgar en el patrimonio interno de esta mujer solitaria. Pero es en cierto modo la propia autora quien nos avala en esta pretendida inserción biográfica: "Sin más historia que el poema/ entro bruscamente en la historia mía".

A pesar que han transcurrido sólo treinta y dos años de la muerte de Susana Soca (acaecida el 11 de enero de 1959 en un accidente de aviación, en un viaje desde París con destino a Montevideo), muchos cambios se han producido en su país. Casi todas las personas susceptibles de proporcionar signos relevantes de su existencia han desaparecido en los años posteriores a su muerte. Pero, sobre todo, se ha transformado de modo sustancial el modelo cultural en el que se formó Susana Soca. Una manifiesta traslación del imaginario colectivo se produjo en pocos años. Susana Soca resulta un paradigmático ejemplar de aquel Montevideo cuyo norte estético se fundaba y se observaba tomando como referencia orgánica a París. Una referencia que ni siquiera se veía necesario resaltar.

Muerte puntual, 1959, año en que el batllismo (fracción política que gobernara durante decenios, generadora de ese estado mesocrático, urbano, laico y civil que mereciera particular respeto) pierde por primera vez las elecciones nacionales, traspasando por tanto el poder al llamado Partido Nacional. Hecho que, interpretado con la sensibilidad uruguaya de entonces, representaba un remarcable acontecimiento histórico. Y si bien hoy no nos remite por cierto a transformaciones estructurales, puede bien ser tomado como involuntario símbolo —o voluntario por casualidad— de una serie de profundos cambios que se harán visualizables durante la década siguiente.

En la vida de Susana Soca, hubo un peculiar juego con el tiempo. Un destino —por llamarlo de algún modo— que la determinó a llegar tarde (o temprano) a sus espacios queridos. Cabe inferir que la vida no quiso darle el ejercicio del deseo. Asumió una ley tangencial, usufructuando de algún intersticio de la cultura dominante. En el número 12 de *La Licorne* —la revista que fundara en París en 1947 por "sugerencias" de su amigo Paul Eluard —nos relata su frustrado encuentro con Boris Pasternak.[1] Para conocer en profundidad la obra

[1] En *Sur* 257, Buenos Aires (Marzo-Abril 1959), Guillermo de Torre escribe bajo el título "Susana Soca, *La Licorne* y Pasternak":

> Tratemos de hacer algunas conjeturas, libres desde luego pero perfectamente respetuosas, ante todo para la memoria de Susana Soca, y después para las precauciones o inhibiciones —no enteramente voluntarias— de Pasternak y sus amigos rusos. Porque hay un hecho que Susana Soca no cuenta en su artículo pero que ella nos reveló a los amigos y que además ha trascendido por otros conductos. Y es que a punto de dejar Moscú, alguien entra a su habitiación del hotel e invocando el nombre de Pasternak, pone en sus manos un abultado manuscrito con el encargo de traspasarlo a otras, una vez cruzada la frontera. El manuscrito era el del *Doctor Zhivago* y el destinatario definitivo resultó ser el editor Feltrinelli, de Turín".

del poeta ruso, Susana Soca aprendió el idioma. Luego se instaló en Moscú, pero nunca llegaron a conocerse. Puntual tardanza. Pasternak le escribe a Montevideo, pero ya es demasiado tarde. Suana Soca fue la primera en traducir al castellano poemas y prosas de Pasternak, cuando era cuasi un desconocido fuera de la Unión Soviética. Esas obras fueron publicadas en Montevideo cuando eran inéditas en su idioma original.

Los primeros años de Susana soca —desde esa hermenéutica autorizada que la historia llama historia— ya auguran un ser de características bien particulares. Hija única del reputado médico Francisco Soca —ya cincuentón a su nacimiento— y de una patricia montevideana, Luisa Blanco Acevedo —descendiente de escritores, políticos y terratenientes—, la cual sobrevivirá a su hija diez años.

Nace Susana Soca en 1907, en medio de las transformaciones socializantes del presidente José Batlle y Ordóñez, las que buscarán apaciguamientos tranquilizadores para la clase dominante con su correligionario sucesor, Claudio Williman. En un Montevideo estratificado y cosmopolita (el censo de 1908 arrojó que el 41% de sus habitantes eran extranjeros, casi en su totalidad nacidos en Europa), con un creciente desarrollo económico que colocará al país en segundo lugar en el mundo en cuanto a reservas de oro *per cápita* y con leyes sociales progresistas presentadas en el Parlamento para escalofrío de los más conservadores. (La ley de divorcio, por ejemplo, ya era debatida en 1905, conociendo aprobación parcial pocos años después). Se perfilaba entonces esa *dicha* "Suiza de América" con que fue identificado el país; exportación batllista de fines no siempre fecundos pero suficientes, a nuestros efectos, para delinear una sociedad menos comprometida con la raigambre ibérica que las demás repúblicas del Continente.

Cuenta Susana sólo meses de vida cuando es llevada a París, ese epicentro compulsivo entonces para todo montevideano preciado. Y el matrimonio del Dr. Soca y Luisa Blanco Acevedo bien que lo era. Su bautizo ocurre en Notre Dame, primer signo, verdadero *semeion*, que la involucrará en la civilización francesa. En realidad su vida entera constituirá un tránsito. Una imagen solitaria que representa un movimiento continuo; una *dynamis* a la deriva, militante del silencio que no se cansó de absorber. De elaborar. Una mujer que parecía conocer desde un espacio anterior *la escucha*. Tal vez no sea apresurado aseverar que lo mejor de su obra quedó por ser escrito; que el tiempo de Susana Soca corría por diferentes cronómetros, no verificables en nuestra cultura *posible*. Susana no se autorizó ese desprendimiento último; accedió al estadio de una llamémosla

parábola gestual. Conocía el *secreto a voces* en que se refugia la cultura burguesa. En esa neurosis colectiva indispensable para el funcionamiento del sistema, eligió la liberación poética. Fue lentamente agotando los divertimentos fungibles que ofrece la vida *permitida*, hasta su transplante en un lugar que no conoce retorno. Así quedó, divorciada de dos modelos que nunca terminó de abandonar. Su contacto, siempre tangencial, siempre esporádico, con corrientes estéticas fieles al inconsciente, la fueron transformando, obligándola a leerse, a releerse. Así, sus libros estaban "preparados", pero, a su vez, seguían esperando. Esperando ese desprendimiento que sólo podemos acotar en sus claves, un *futur antérieur* de una sucesión de desfasajes en el tiempo. Que podemos interpretar testamentarios: el legado es el *puzzle* de fechas, viajes, silencios, incompletudes y ese pasar revista implacable. Pasar (por la) revista, la otra mirada.

En su largo, tardío *Fort da*, cumple hasta el viaje último el recorrido infantil y arcaico. Pero doblemente infantil —y perfecto de invertido— con el designio que enseña que los niños vienen de París. Esta niña de cigüeña desorientada, quiso en su curiosidad mayúscula verificar los mitos. Quedó atrapada en los meandros de las fronteras terribles de la poesía.

Así, con su espacio ritual subvertido, Susana Soca cumplió todos sus viajes a contrario *sensu*. En la primavera de 1947 aparece en París el primer número de *La Licorne*, bajo su dirección. Cumpliendo el anotado destino inverso, ya no será la vieja cultura francesa prodigando *dadivosa* sus vanguardismos al Uruguay, sino que será una uruguaya que *in situ* —en el ombligo entonces del conocimiento— difundirá figuras de los dos mundos. Una mujer dividida en pretensión de junción de sus patrimonios culturales. (Otras tres revistas fueron fundadas por uruguayos en Europa; *Alfar* (1923) de Julio Casal en La Coruña, *Cercle et Carré* (1930) de Joaquín Torres-García y Michel Suephor en París y *Mundo Nuevo* (1965) de Emir Rodríguez Monegal, también en París. Susana Soca colaboró en el período montevideano de *Alfar* en varias oportunidades. La primera en 1932, con un estudio de Rainer María Rilke y los *Cuadernos de Malte Laurid Brigge*.)

Otra huella de su tránsito tardío e inverso, lo brinda una segunda fecha clave. Si bien realiza numerosos viajes, Susana Soca no se radica de modo efectivo en París hasta 1938. Pocos meses después estalla la guerra, y se produce el exilio de muchos intelectuales franceses. Susana Soca se queda en París durante toda la ocupación nazi, residiendo en el célebre hotel Georges V. Hasta su compatriota y buen amigo Jules Supervielle se instala en Montevideo, donde permanecerá hasta el fin de la guerra. Susana Soca y su tránsito inverso: S.S. en el perfecto lugar equivocado.

En *Aspectos de París* escribe:

> Vivíamos en las tinieblas, sólo la luna maravillosamente disputaba a las tinieblas, por ella las calles estrechas e inimitables brillaban como piedras preciosas y los más nobles edificios dormidos sobre el río se sumergían en los reflejos del agua, con seducciones justificadas por la luz del día y que hacían pensar en un Debussy más profundo que el de los reflejos en el agua.
> Era tal el silencio, que era verdaderamente el silencio del temor donde la presencia de lo terrible entraba y salía, como entraba y salía la muerte entre los silbidos esporádicos y donde el accidente por inculpado al azar y por sorpresa era más terrible todavía. Así la muerte en noviembre de 1943 entraba a las carreras de Auteuil.
> Al mismo tiempo que partía el techo de un hospital donde en un cuarto un grupo de locas jugaban a las cartas ....

Estos años aparecen como sustanciales para conformar su situación de poeta. Y así lo afirma ella misma, sintiéndose identificada con todos sus escritos a partir de 1940. Conoció por vez primera los apremios y la estrechez; algo que en otros términos ya bien conocía. Otro atraso por anticipación de una auscultadora de la mediocridad humana —esa estrechez del alma.

Susana Soca expresa conocer lo voluble de los espíritus apresurados, capaces sólo de ofrecer afectos envanescentes, pasajeros. Ella, en cambio, se satisfizo con el *pasaje* (como billete, en la simbología del gesto-parábola aludido). Un salvocunducto hacia el silencio. Porque es a través del silencio que halla ese bálsamo creativo, sosegador de sus dos mundos. Su mundo arcaico, cultural, hecho a la medida de una cultura diseñada para servir a finalidades predeterminadas. Formación cultural que llamamos *realidad*. Un idealismo neurótico que funda en la religión y toda forma normativa, su apetencia de "concretud". Que hace del sujeto una metáfora provisional de un lenguaje general, *aceptable*. Pero, sobre todo, *coercitivo*. Y, por otro lado, la "irresponsable" energía que toda sociedad se toma el trabajo de perimir, desviar y orientar, catequizante. Susana Soca no había terminado de escrutar aún los mecanismos para ejecutar la fuerza del deseo. Estado "de pasaje".

La respuesta fue un silencio militante. No fue capaz de generar una perversión activa del discurso, un materialismo semántico, una economía del lenguaje con potencial como para alterar su organización neurótica. Por ello, es sólo a través de signos desarticulados que podemos intentar traducir a esta heroína escurridiza. Porque Susana se introdujo en el idioma con suave inocencia femenina y terminó descubriendo la ficción en que nos confinamos para no vivir en el deseo. De ese descubrimiento —ese abandono parcial de la neurosis colectiva— no se recuperó más. La posibilidad de vivir su propio lenguaje, fue siempre ese estallido moméntaneo. Pasajera "de tránsito".

Su propio nombre, Susana,[2] signo primero, oficia de registro. *Su(b)Sana Soca Blanco*, la hija del médico. Una para-normalidad que logra paliar —instancia intermedia— la resolución entre la neurosis común y la perversión, entre la neurosis colectiva o lo que se llamará *locura*. Y ese estado de lactancia, es la marca del descubrimiento. Y sin que implique más que otro signo, me

[2] El nombre Susana, muy popular en la actualidad en el Uruguay, era poco frecuente en la generación de Susana Soca.

autorizo una anécdota —con toda su aparente trivialidad— antes de que se pierda. Hubo un manifiesto interés de Henri Michaux por Susana Soca. Viajó incluso a Montevideo para hacer explícitos sus sentimientos, encontrando como respuesta por parte de Susana una aceptación condicionada a que no se encontraran sus cuerpos. De valernos del relato, cabría leer que Susana Soca hizo del *descubrimiento* su religión privada.

> Soy el que duerme lejos sin figuras
> soy el que apenas sueña que no sueña ...
> Soy el que duerme lejos sin figuras
> el que no mira y sin embargo ve ....

Susana Soca parece comprometida con el "estado de mito" que plantea Platón en el *Fedro*. Estado de poeta que se insinúa en *Estatuas*:

> Al principio soñé que soñaría con algún ángel
> Tarde, los sueños de los jóvenes vivos fueron mis sueños
> Y bruscamente me abandonaron
> Luego soñé con los sueños salidos de las bocas de piedra de las estatuas ....

Aunque de modo parcial, Susana conoció el encantamiento del poeta. Entendió con mayúsculas y aceptó la servidumbre frente a las estatuas. Sabido es, las puertas de la comprensión analítica se cierran a partir de la comprensión.

La poesía fue referencia, continente a falta de interés en los juegos de las otras almas. Refugio último en un mundo contaminado de pérdidas, lleno de ausencias. Sentido de existencia para una mujer inacabada. Como la figura aún no esculpida. De ahí su veneración y su semejante resuelto, a esa obra terminada.

Asimismo encuentra de interés la incompletud amorosa en Sören Kierkegaard, acerca de quien escribe un breve ensayo. Dice:

> En *Culpable o no Culpable*, vemos claramente cómo el asceta que crece dentro de él rechaza, por falta de verdadera religiosidad, el mismo mundo que el esteta no podía tolerar por su irritante falta de elegancia ...

Kierkegaard sufre su propia extrañeza, pero ésta se le hace aún más visible cuando encuentra a Regina Olsen. Él mismo dice hasta qué punto cuánto había de bello y adorable en la juventud de esa criatura armoniosa y alegre que contrastaba con la propia tristeza. Y hasta qué punto la lúgubre disposición de ánimo a la que diera el místico nombre de acedía pesó sobre él, como si lo advirtiese por primera vez.

Después de un año de vacilaciones, desiste de su casamiento, provoca una difícil ruptura, y se dirige a Berlín, adonde vive con la mayor fantasía. Lógicamente la abandonada olvidó el abandono, pero el que abandonara no

podía olvidar nunca nada. Había vivido de la ruptura durante el breve acuerdo y del acuerdo durante la larga ruptura. Cómicamente, el muy deseable olvido de la joven le causa la mayor indignación, y, trágicamente, el personaje de Regina sigue viviendo en el interior de Kierkegaard, y como en él todo deviene y se transforma, los actos del drama pasado se actualizan y renuevan mediante la idea fundamental kierkegaardiana de la repetición, que encontró mucho antes de Freud, y bajo cuya ley, infatigables formas viven y reviven con nuestra vida.

> "Todo me es inexplicable y más que nada yo mismo", dice nuestro autor. Y su historia sentimental permanece como una de las más extrañas del mundo. Por un lado, él mismo ha dicho que, al querer abrazar a la persona amada, sólo encontraba angustiosamente una sombra. Y, por otro lado, que nunca logró la menor comunicación espiritual con ella ....

Esa misma expresión de la conocida "teoría de la repetición" también aparece en la propia obra creadora de Soca. Las pérdidas, la sucesión de pérdidas en una mujer que halla en la poesía la única tierra firme. Dice:

> Me quitaron la antigua
> presencia que despacio me guardaba ...
>
> Me quitaron la colina
> donde sólo se respira
> la flor sin nombre de flor
> que el juego de las distancias
> abre en el viento violento ...
>
> Ya me he dado a las cosas que nunca fueron mías
> cesé de estar en algo antes de estar en todo
> No me quitaron lo que sumergido en mí
> recobro palmo a palmo y nuevamente
> me niegan y conceden las puertas de la noche ...
>
> Como si me moviera en el contrario punto
> de la más ancha rueda de estaciones
> ya presiento la sed de la rama inclinada ...
>
> Me han cercenado de arboledas múltiples
> aclimatado a las distancias lúcidas
> y sin embargo busco a tientas a lo lejos
> sobre las rocas de una apartada colina
> en una noche que ni siquiera es la suya
> busco el color del mar, el color de nube
> que algún hilo de oro como el jaspe atraviesa.

En "Laberinto" Susana Soca aporta elementos de notoria transparencia.

Aquí el poema largo interrumpido siempre
y varias veces terminado
poema escrito por una que yo no soy
Sé que la encuentro en la mitad,
sin final ni principio.

Pero ya no la busco
sólo busco el poema para empezar de nuevo ....

Apropósito de esta poesía, dice Esther de Cáceres (*Introducción a la lectura de Susana Soca*, Montevideo 1964):

> El poema, que dice angustiado proceso de expresión y de vida, destaca sin embargo una seguridad absoluta: es la experiencia verdadera de quien canta y su relación leal con las cosas. Tan importante revelación de *Laberinto* es una de las claves de la experiencia poética de Susana Soca. Entre las angustiadas líneas del canto la clave resplandece ....

Pero el signo más revelador de la presencia literaria de Susana Soca es su revista *La Licorne*. Desde su primera aparición en París de 1947, hasta su último número en Montevideo en 1961 (donde apareció desde 1953 con el mixturado nombre de *Entregas de La Licorne*), se caracterizó por el refinamiento formal y por el rigor en la selección de sus colaboradores. la revista alcanzó los 16 números, siempre coordinada por Soca, con excepción del último, precisamente de homenaje póstumo a la fundadora.

En el número 1 dice en su página primera: "Cahiers trimestriels de littérature publiés sous la direction de Susana Soca". Agrega a continuación: "Textes réunis par Roger Caillois et Pierre David". La tirada es de 2,200 ejemplares. El diseño de la carátula corresponde a Valentine Hugo, quien seguirá luego haciéndolas en las ediciones sucesivas, incluidas las montevideanas.

En este primer número colaboran dos uruguayos: Jules Supervielle con "Genèse", poema escrito en el Océano Atlántico de retorno a Francia luego de terminada la guerra. Y Felisberto Hernández, en esos años viviendo en París y recibiendo la generosa amistad de Soca. Publica la primera traducción al francés de "El Balcón". También Jorge Luis Borges, con su conocido "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" escrito en 1940 en la ciudad uruguaya de Salto. Este texto, incluido originariamente en *Antología de la literatura fantástica*, cuenta con un *post scriptum* para *La Licorne* de tres páginas. En 1990 se conmemoró en Salto el aniversario con la presencia de Adolfo Bioy Casares en la que fuera residencia de Enrique Amorim, sitio adonde seguramente Borges escribió el texto.

Otras colaboraciones pertenecen a Maurice Blanchot ("L'Idylle"), Didier Desroches ("Je vis toujours"), Georges Shehadé ("S'il neige"), Pablo Neruda ("Hauteurs de Macchu-Picchu"), Octave Nadal ("Corneille et la notion du sublime"), T. S. Eliot ("La terre vaine"), Garcilaso de la Vega ("Réponse de l'Inca"),

René Daumal (La mère-mot"), Charles-Albert Cingria ("Vair et Foudre"), Charmide ("La Baraque"), Georges Garampon ("Images des Anges") y Senancour ("Isabelle").

Por su parte, el último número de la revista, "Homenaje a Susana Soca", incluye el nombre de Guido Castillo "por la redacción". Colaboran los uruguayos Juana de Ibarbourou, Jules Supervielle, Alvaro Vasseur, Carlos Sabat Ercasty, Esther de Cáceres, Emilio Oribe, Ricardo Paseyro, Enrique Lentini y Guido Castillo. Los demás colaboradores serán E. M. Cioran con su "Elle n'était pas d'ici", José Bergamín, Jorge Luis Borges con su reconocido poema "Susana Soca", Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti, Lanza del Vasto, María Zambrano, Henri Michaux, Sherban Sidéry y Marcel Jouhandeau.

Los colaboradores en el período montevideano de *Entregas de La Licorne*, fueron: en el primer número (1953) "Homenaje a Paul Éluard", Jean Cocteau, René Micha, José Bergamín, René Char, textos de Éluard y de Susana Soca. En el número 2 (1953), Jorge Luis Borges, Rafael Alberti, José Bergamín, Francisco Romero, Fernando Pereda, Felisberto Hernández, Carlos Rodríguez Pintos, Carlos Real de Azúa, Silvina Ocampo, Julián Marías, Orfila Bardesio, Carlos Gurméndez(h), Eduardo Dieste, Ema Risso Platero, Ricardo Paseyro, Ángel Rama, Guido Castillo, J. Hellmut Freund, Jacobo Langsner, Sherban Sidéry y Antonio Larreta. En el número 3 (1954): "Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira": Alberto Zum Felde, M.B.A. Mendilaharsu, Esther de Cáceres, Sarah Bollo, Ángel Rama, Susana Soca y una antología de Vaz Ferreira. En el número 4 (1954): Pierre Jean Jouve, José Bergamín, Henri Gouhier, Enrique Casaravilla Lemos, Adolfo Bioy Casares, Clara Silva, Herbert Steiner, Hugo von Hofmannsthal, Xavier Abril, Carlos Gurméndez(h), Ricardo Paseyro, Jacques Madaule, Guido Castillo. Con crónicas de Annie Barbaro de Teixeira, M. A. Couturier, Esther de Cáceres, Sherban Sidéry, Hans Platschek, Lorenzo Varela, José Bergamín y Susana Soca. En el número 5-6 (1955): Emil Cioran, Jorge Guillén, Juan David García Bacca, R. A. C. Du Vivier, Christopher Fry, María Zambrano, Dolf Sternberger, Ida Vitale, Felisberto Hernández, Guido Castillo, Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Susana Soca. Crónicas de Hellmut Freund, José Pedro Díaz, Luiz Campodónico, Arturo Sergio Visca, Manuel de Castro, Julio Casal, Ángel Rama y Susana Soca. En el número 7 (1956): Parte I, "Homenaje a Jules Supervielle": Esther de Cáceres, Felisberto Hernández, Carlos Rodríguez Pintos, Susana Soca y el propio Supervielle. En la Parte II: Karl Jaspers, Emilio Oribe, Jean Paulhan, Silvina Ocampo, José Suárez, Fernando Pereda, Grete Busch, y crónicas de Arturo Sergio Visca, André Razin, Hildegard Jacoby, y R. Botelho Gosálvez. En el número 8 (1956): Karl Jaspers, Karl L. Mayer, Thomas Mann, Dylan Thomas, Juan Carlos Onetti, Roberto Ibáñez, Juan García Bacca, Ricardo Paseyro, John Wain, Magdalena Harriague, Alberto Moravia, Enrique Lentini, Hans Busch, Julio Fernández y Juan Carlos Paz. Crónicas de J. R. Wilcock, Arturo Sergio Visca, Alberto Paganini, José Suárez, Antonio Larreta y Guido Castillo.

En el número 9-10 (1957): Boris Pasternak, Francis Ponge, Jorge Carrera

Andrade, Rudolf Pannwitz, Theo Leger, J. R. Wilcock, Pier Paolo Pasolini, Fernando Pereda, Marcel Jouhandeau y Susana Soca. Crónicas de P. André Vincent, Harman Grisewood, José Aguerre, José Mora Guarnido y Guido Castillo. Notas de Arturo Sergio Visca, Guido Castillo y Domingo Bordoli. En el número 11 (1958): Carlos Vaz Ferreira, Anónimo: "The Cloud of Unknowing", Emilio Oribe, Martin Buber, José Bergamín, Dylan Thomas, Thomas Merton, Boris Pasternak, André Pieyre de Mandiargues, Bernard Collin, Enrique Lentini, Juan Carlos Onetti y Ema Risso Platero. Crónicas de Antonio Pagés Larraya, José Aguerre, y notas de Guido Castillo, Pablo Mañé Garzón y Alberto Paganini. Por último el número 12 (1959): Boris Pasternak, Henri Michaux, Martin Buber, Fernando Pereda, Elsa Morante, Julio C. da Rosa, Ana Franck, Ricardo Paseyro, Luc Dietrich y Susana Soca. Crónicas de Arturo Sergio Visca y Valentina Rosen. Notas de Guido Castillo y "A Susana Soca".

Esto constituye, en síntesis, todo cuanto podemos decir sobre Susana Soca en un artículo. Y más allá de toda epistemología (im)posible —en esta instancia informativa— es a partir de un relevamiento de signos de procedencia diversa que se puede accecer a la situación de esta mujer. Figura que la inercia colectiva uruguaya ha pretendido —ha logrado— desvertebrar de su aparato cultural. Susana Soca tal vez *por fortuna* no existe. Y en su silencio pertinaz, como en "La demente", sigue hablando sola.

La precisión de mis males
se extiende a las cosas vagas
por noches agotadoras
he jugado con las máscaras
y he buscado la fatiga
como si buscara el agua
ni siquera alguna muerte
acedía me llegaba ....

Entre mi sombra y yo misma
crece tenebrosa planta
doy vida a lo intolerable
en mi visión prolongada ....

La demente canturrea
dicen que no tengo nada ....

Repiten ella divaga
yo digo que hay una línea
por los puntos generada
y hay un punto entre los puntos
La demente ya no canta
ni siquiera canturrea
aunque aquí nadie descansa
y es desconocido el sueño
sueño que estoy transformada
en alguien que apenas vive ....

La demente ahora calla
mira un punto, mira un punto
y luego un clavo que avanza
simple y rotundo con furias
diversas y forma exacta
es clavo de sordidez
que una noble mano planta.

Susana Soca, entre otros logros, no recibe homenaje de índole alguna. Una escuela pública —la número 180 de Montevideo— lleva su nombre, pero por uno de esos malentendidos que abundan. A su padre en cambio, se le han prodigado honores múltiples. Hasta la localidad donde nació, tiene hoy el nombre Soca.[3]

Susana Soca tal vez prefiera refugiarse en su *Unicornio,* del cual tan ricas lecturas se puede efectuar. Desde la alquimia que usa, hasta su ambivalencia para utilizarlo como símbolo de *Monstrum Hermaphroditum.* Símbolo de la castidad, aparece a su vez como emblemático de la espada o la palabra de Dios. Símbolo también de la sexualidad sublimada. En China, un animal casi semejante representa rectitud e ilustre nacimiento. Jung, en su obra sobre las relaciones de psicología y alquimia, estudia diversos aspectos de este animal fabuloso; dice que se transmuta en paloma blanca.

Susana Soca Blanco, SANA SU CASO, CASO(LA SOCA) DE LOCA y su mito de origen. Diez letras perfectas de recorrido múltiple: Susana Soca y los tapices del Siglo XV del Museo Cluny. Supremacía "Ariana" en ciudad tomada. Tradición esotérica en cuerpo blanco. "Arbitrariamente diferida". Inédita.

---

[3] Una magnífica escultura, obra del reconocido Paul Bourdelle, homenajea al Doctor Francisco Soca en el Parque Batlle de Montevideo; a cada costado, una figura femenina. Soca obtuvo su título de médico en Montevideo en 1883. "Bajo el padrinazgo del Prof. Charcot presenta en 1888 su tesis de doctorado en París sobre 'La enfermedad Friedreich'. En 1896 se le concede en la Facultad de Medicina de Montevideo la Cátedra de Clínica Médica, cargo que ocupará hasta su muerte en 1922. Formó una escuela médica impregnada de su formación francesa". Dr. A. Achard, "Influencias de la medicina de Francia en los médicos del Uruguay", *El País* (1989).

LA LUJURIA DE VER: LA PROYECCIÓN FANTÁSTICA EN "EL ACOMODADOR" DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

POR

FRANK GRAZIANO
The American University, Washington, D.C.

> Los ojos son como una lámpara para el cuerpo.
> Mateo 6: 22

Platón dijo en el *Timeo* que cada día tiene su cuerpo propio, hecho de la luz del sol que se disipa en el aire hasta que su desaparición al caer la noche define una clausura corporal. Debido a que los cuerpos humanos se encuentran dentro de ese cuerpo más grande de luz, y a que están dotados de la visión que guía su locomoción por este último, Platón intentó comprender la visión como el mecanismo por el cual un cuerpo (humano) interactúa con el otro y encuentra su orientación dentro de él [día]. Dijo lo siguiente:

> ... Cuando la luz del día envuelve esa corriente de la visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo, y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo. De esta manera, dondequiera que se apoye el fuego que sale del interior de los ojos encuentra y topa el que viene de los objetos exteriores.[1]

Por lo tanto, Platón se imaginó que en el acto de ver, los rayos de luz se proyectan de (y no entran en) los ojos, entrelazando el "fuego puro que reside dentro de nosotros" con el "cuerpo propio de cada día", de igual a igual, una creencia que fue muy corriente en la Edad Media pero que posteriormente se fue debilitando con el advenimiento de los estudios científicos iniciados en el siglo XVII por Isaac Newton y Christian Huygens.

Cuando los inventos de Platón acerca de la visión se reciclan en los temas de la mirada, prominentes en la narrativa de ficción fantástica —en este caso la de Felisberto Hernández–, su falta de precisión fisiológica, su manipulación de los datos empíricos son índices de una empresa esencialmente psicológica más que científica, de una invención más que de un descubrimiento. Es decir,

---

[1] Platón, traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch (Buenos Aires, 1963), 120.

el discurso sobre el mecanismo de ver que aparece en el *Timeo* da a conocer más al autor que al ojo: su error es una revelación. En uno de los cuentos de Felisberto, "El acomodador", el legado de esta falacia científica se incorpora a la "verdad" de la ficción, explorando la citada revelación por medio del error, el tropo, que lo revela. En un discurso hiperpsicológico vacilante de duda fantástica, Felisberto adapta el concepto de visión que considera que la visión proyecta, toca, para perseguir la relación del sujeto con su deseo, con el Otro. y con el mismo-como-Otro. Así la temática emplea la visión como un agente de las urgencias eróticas del hombre, el erotismo comprendido, en este caso, en su sentido más genérico como el deseo de unirse, de entremezclarse, de la misma forma en que la luz-del-ojo lo hace con la luz-del-día en la versión de Platón, ambos creando "un cuerpo único y homogéneo".

Uno de los narradores de Felisberto, que se encuentra muy dentro de la corriente neo-platónica, establece los cimientos de estas proyecciones eróticas al explicar que los pensamientos residen en todo el cuerpo humano, "aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras". Cuando los ojos están vacíos, debido a que el intelecto está ocupado con algunos procedimientos internos, estos pensamientos sin palabras, al igual que el "fuego puro" de Platón, suben por el cuerpo para llenar el vacío de los ojos que surge del retiro momentáneo del intelecto. "Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada; los pensamientos desarticulados, igual que la luz que sube de lo que Platón llamaría el alma, se lanzan de los ojos del sujeto —la ventana de esa alma— para establecer contacto con el mundo por medio del tacto, clavándose en una imagen, como Felisberto dijo, igual que una mariposa en un álbum.[2] El erotismo de las sensaciones del cuerpo que proyectan su mirada desnuda en los objetos se retrata más hiperbólicamente en otro lugar: "parecía que todo el cuerpo se me hubiera salido por los ojos ..."[3]

A pesar de que aparecen sugerencias fugaces de sinestesia erótica visual/táctil en toda la obra de Felisberto, el tema está más específicamente desarrollado en el cuento citado anteriormente, "El acomodador". Allí el narrador, tomando mucho de los tropos cinematográficos sugeridos por su profesión, se despierta una noche para descubrir que la luz se proyecta de sus ojos, que puede ver en la oscuridad, que puede "tocar" objetos (que los cuelga en su habitación con ese propósito específico) con la iluminación que emana de él. La orientación erótica de este "tacto" y de los objetos a los cuales se dirige, queda registrada desde el comienzo en algunos rastros, aún antes de que el acomodador descubra su don. Es feliz, por ejemplo, "viendo damas en trajes diversos" en la semioscuridad de la sala de cine. Este placer voyeurístico es acompañado por un deseo más

[2] Felisberto Hernández, "Tierras de la memoria" *Obras completas* (México: Siglo XXI Editores, 1983), III/33-34 y II, 77.

[3] Felisberto Hernández, "El vapor", *Obras completas* (Montevideo: Arca, 1981), I/121.

ambicioso de "ver algo más a través de las puertas entreabiertas" (83).[4] El erotismo es más exquisito cuando la mirada penetra en lo prohibido, cuando los objetos enfocados no sospechan que son objetos de su mirada y —una vez poseídos en secreto —están tan inalterablemente fijos como el pasado, pero al mismo tiempo, tan manipulables como un recuerdo. "Siento un extraño sensualismo", explicó Felisberto a una amante, "no sólo el de violar algo retrospectivo sino porque lo violado no sabe que lo es".[5] Los objetos que son en un principio los objetos de la mirada proyectiva del acomodador —botellas y pedazos colgantes de vidrio— enseguida dejan de serlo, desplazados por los secretos que hay detrás de la "puerta entreabierta" de la sala de las vitrinas, "abanicos que parecían bailarines abriendo sus anchas polleras" entre ellos. La sexualidad de la mirada violadora entonces se vuelve explícitamente insistente, a medida que el deseo del narrador se aparta de los objetos inanimados y se fija en un sujeto objetivado, la hija fantasmal del dueño de casa. Aquí surge "la lujuria de ver" propiamente dicha: la proyección visual del narrador que corresponde al "fuego puro dentro de nosotros" hace contacto táctil y actúa eróticamente sobre el objeto enfocado (la hija).[6] El voyeurismo como un tropo se desmetaforiza, a medida que el ver se convierte en hacer, en un gesto sexual.

La pseudo-relación ritualista y unilateral entre el narrador y la hija fantasmal del dueño de casa persigue esta desmetaforización. La luz-del-ojo que se proyecta funcionando como un agente de un yo que se extiende envolviendo y poseyendo el objeto de su deseo. El método de esta extensión, "robar con los ojos" es una táctica que el acomodador comparte, en alguna forma, con el voyeur (que posee la imagen "robada" en su mente), y en otra forma con el fotógrafo (que concreta la imagen "robada" en un "artefacto que firma").[7] Cuando el acomodador exige la entrada a la sala de las vitrinas, le asegura al mayordomo (aunque no se lo solicita) que no va a robar nada. Entonces —casi fiel a sus palabras— se apropia con su mirada de todo lo que tiene a la vista: "Yo podría mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato" (83). En el ejemplo más significativo de "hacerla mía con los ojos" el narrador, "como un bandido", arroja su mirada sobre la hija y se apropia de una parte-objeto: "Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella" (90). Ese "algo" al que

[4] Hernández, Felisberto, "El acomodador", *Obras completas* (Siglo XXI) II/76. A partir de esta nota, toda referencia a esta obra figurará en el texto.

[5] Paulina Medeiros, *Felisberto y yo* (Montevideo: Libros del Astillero, 1982), 40. En un pasaje inicial de Felisberto de "Por los tiempos de Clemente Colling", el narrador disfruta en forma similar "mirar sin ser visto" (*Obras completas*, Arca, I/27).

[6] La expresión "la lujuria de ver", en 82 se encuentra también en una versión más extensa en "Por los tiempos de Clemente Colling": "en toda una orgía y una lujuria de ver" (*Obras completas*, Arca, II/43).

[7] La frase citada es del artista Josef Albers, citado en Stanley Rosner y Elisa Rosner, "The Eye and the Camera: A Psychoanalytical Note", *Dynamic Psychotherapy*, III/2 (Winter, 1985), 183.

se refiere es un compuesto que efectivamente cuenta con los atributos de la hija como un componente; sin embargo, funde estos atributos con la proyección que los inunda, igual que la luz-del-ojo lo hace con la luz-del día que, según Platón, son un "solo cuerpo homogéneo". Lo que la mirada que toca "roba" no es el objeto en sí (la hija) ni una imagen objetiva de ella, sino un "solo cuerpo homogéneo" de un deseo proyectado que se fusiona con su objeto.

De esta forma, el acomodador crea un mundo con sus proyecciones que luego domina desde su posición privilegiada. El acomodador penetra, se apropia, erotiza, y —persiguiendo el tropo cinematográfico— proyecta su luz para construir un mundo en el cual él, su visión y su secreto, ocupan el centro. Esta reorganización egocéntrica de la realidad empírica —aunque es menos hiperbólica— es legible también en la pragmática de la percepción en que todo sujeto que ve diferencia el espacio circundante de acuerdo con el esquema de su propio cuerpo. El espacio objetivo que rodea al sujeto es reorganizado constantemente en configuraciones nuevas adelante-detrás, izquierdo-derecho, y siempre se le otorga a nuestros cuerpos (y a nuestros egos) la posición privilegiada y central a partir de la cual todos los demás puntos quedan definidos.[8] Cuando por medio de la proyección de luz de los ojos de un punto deambulante, el acomodador lleva al extremo esta orientación básica, y cuando los hilos narrativos vinculan metafóricamente la luz proyectada con los "pensamientos del cuerpo" (las pasiones), que aún no han logrado ser expresados. Y, finalmente, cuando el sujeto aprovecha la visión para desconocer narcisísticamente su mediocridad, para felicitarse a sí mismo por su superioridad exclusiva, y para presumir de tener licencia para participar en extravagancias autoeróticas a través de su visión táctil y penetrante, es entonces que hemos llegado a algún entendimiento de la "lujuria de ver", por la cual una proyección de luz, deseo y egocentrismo no sólo "tocan" su objeto, sino que también lo confiscan secretamente como una imagen "tangible", lo erotizan, y explotan su potencial fetichista.

El proceso se ve en forma clara en el pasaje siguiente, de "Las Hortensias". El protagonista, Horacio, explica que cuando mira una de sus muñecas es:

> como si se le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado.[9]

El pasaje recuerda una escena de "Tierras de la memoria" en la cual el narrador, desnudo en el baño antes de bañarse, abre el canasto, saca una prenda íntima y medita acerca de la relación íntima entre él y su desnudez.[10] Sin embargo,

[8] Para una discusión ver Yi-Fu-Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota, 1977) 41.
[9] Hernández, "Las Hortensias", *Obras completas*, Arca II/153.
[10] Hernández, *Obras completas*, Siglo XXI, III/34-36.

existe una distinción importante. En la escena del baño la narración retrata un fetichismo concreto; la mujer está ausente pero el fetichismo exige que su sexualidad esté presente en la prenda de vestir que la representa. Sin embargo. en el caso de Horacio en "Las Hortensias" la prenda interior, el fetiche, es abstracto en dos oportunidades: primero porque es un pensamiento que proviene de la cabeza de la muñeca, concretada y erotizada metafóricamente en una prenda interior y segundo porque no es para nada un pensamiento de una muñeca sino más bien una proyección lanzada sobre la muñeca y luego recuperada con su fuente original (Horacio) rechazada. En última instancia, la lujuria de ver permite tanto aquí como en "El acomodador", que un objeto del deseo erótico sea desplazado metonímicamente no en una representación concreta asociada con él sino más bien, en una imagen elaborada (en una mente, en un espejo, en una pantalla, en un texto) que puede ser explotada fetichísticamente. La hija del "acomodador" como un sujeto es incidental para el proceso: se encoge a medida que el narrador se expande y se proyecta. Cuando su foco se fija en ella, él ve su deseo envolviendo su objeto. La imagen que él tiene de ella la reemplaza. El objeto del deseo debe estar *ausente* para ser amado.[11]

II

La vida del acomodador es un fracaso, incapaz de mantener incluso un trabajo menor, aturdido por una ciudad grande que lo empequeñece y lo degrada "como un ratón debajo de muebles viejos" (75). La única tarea que realiza en forma satisfactoria está conectada metafóricamente con obsequiar sus ojos brillantes: "Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac" (78). El solipsismo es su carga pero también su orgullo. No pertenece a ninguna comunidad; los otros personajes centrales desempeñan papeles en relación con su alienación. El amigo y los comensales son todos explícitamente "extranjeros"; la hija a quien él desea también lo es, pero en este caso como una refugiada de la muerte y luego como una "alemana". Los hombres de gorras, paradigmas de toda la otredad que preocupa al acomodador, "eran seres que andaban por todas partes pero que no tenían nada que ver conmigo" (89).

Las penas apartan al acomodador de la humanidad pero, en compensación y también por su causa, descubre la luz que proyecta. Esta será la cualidad que lo distinga, que lo ponga por encima de los demás y no sólo aparte de ellos, la cualidad que se apropia de su alienación (de la misma forma que se apropia del objeto de su mirada), lo nombra como su fuente más que como su víctima, y lo incorpora a su dominio y su arsenal. En vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas", observa un narrador de Felisberto que proyecta desde su

[11] En una carta a su amante, Felisberto escribió: "No vengas; eres divina y te adoro con lágrimas en que brillan tus colores. No, no te beso, prefiero morirme adorándote con este amor tan solo que te tengo; y si tu vienes, lo deshaces" (Medeiros, 91).

confinamiento solitario, "yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás".[12] Efectivamente, el inflado sentido de orgullo dostoievskano del humilde acomodador emana precisamente de su poder visual —"¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?" (79, reafirmado en 81) — y de su privilegio "secreto" que le brinda: "Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y saber, yo solo —ni siquiera ella [la hija] lo sabía— que con mi luz había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás" (89).[13] El acomodador puede dominar a los demás con su mirada (el mayordomo tembló cuando "sintió sobre él mis ojos" (82), es suficientemente arrogante como para arrojar su luz sobre una bombita de luz eléctrica (73), y cuando está ejercitando su poder entre los objetos brillantes de las vitrinas se siente el *centro* de una constelación (83).

Si la luz emanante es lo que convierte un fracaso en un éxito, es también ese aspecto de sí mismo el que el acomodador no puede aguantar. Mientras su mirada proyectada sobre los objetos y los Otros objetivados le proporciona poder y gran felicidad, la reflexión que vuelve es dolorosa y destructiva. Una ojeada en el espejo de sus ojos brillantes ("color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida") acompañada por la imagen de su cara "dividida en pedazos" lo agobia al punto de hacerlo perder su conciencia (79). Sólo se tranquiliza del trauma por la fragmentación ajena, por los sonidos —que surgen como refrán en toda la narración del serrucho del carnicero y el golpeteo del hacha en los huesos.

Cuando decide cómo utilizar el poder adquirido recientemente, el acomodador es fiel a su agenda onanística al optar por confinar la luz-del-ojo a sus rituales privados. Mantiene su secreto reservado para fortalecer la potencia de su emanación; su placer narcisístico es redoblado cuando "ellos no sospecharon lo superior que era yo" (75). Con la excepción de dos episodios en los cuales expone sus ojos proyectivos, (una vez para el mayordomo, y una vez para la hija y su compañero en la sala de un cine), el acomodador confina su mirada al voyeurismo más que al exhibicionismo. Sólo quiere mirar a través de algunas ventanas. Puede cuidar la privacidad de su ritual en la sala de las vitrinas hasta que la hija

[12] "La casa de Irene", *Obras completas* (Arca, I/101).

[13] La ambigüedad en este sentido inflado de auto-importancia resuena particularmente en una lectura autobiográfica. En un momento de desesperación económica Felisberto recorrió algunos teatros del interior y ofreció su cortesía subordinada, desempeñando trabajos burocráticos degradantes, indudablemente tuvo que decirse constantemente "lo superior que era yo". En un trabajo, los supervisores de Felisberto reconocieron su aire insubordinado de superioridad; en respuesta a eso le asignaron las tareas más degradantes (incluso mandarlo a comprar cigarrillos) "para que se le domesticara el orgullo". Ver Tomás Eloy Martínez, "Para que no se olvide a Felisberto Hernández", *La Opinión Cultural* (31 de marzo 1974), 6. Desde este punto de vista, la insistencia en la superioridad por parte de los personajes felisbertianos es algo como la auto-proclamación alocada y "engañosa" de Nietzsche de que era un gran filósofo.

sonámbula entra sin invitación. Al principio, la narración protege la ceremonia auto-erótica del protagonista de la intrusión, construyendo a la hija como casi-real y casi-humana; puede entrar, pero sólo como un objeto o imagen entre otras, sólo con la translucidez de una proyección. Entra deambulando con la distancia fantasmal de una niña ahogada que vuelve de la muerte, de un sonámbulo realizando su sueño dentro del sueño de otro. La ensoñación de la hija como una ausencia presente se ve acentuada por su complemento en el estado mental ambiguo del narrador: "Tuve la sensación de haber dormido un poco ..."(85). La vacilación característica del texto, un *parece* que nunca se concreta en *es*, aquí funciona precisamente donde uno de los significados del término griego *opsis*, el de "visión", se cruza con el otro, el de "sueño".[14] Es la visión proyectiva del acomodador la que *ve* a la hija, o es el acomodador *quien tiene una visión* en su fantasía o en sus sueños. La competencia entre estas interpretaciones genera una tercera: él la ve con su visión proyectiva y la transforma en una visión de su fantasía. Debido a que esta fantasía exige que ella no esté presente, que no esté presente *como un sujeto*, el narrador desarrolla su naturaleza fantasmal describiéndola más como un ser humano: "parecía haber sido hecha con las manos y después de haberla bosquejado en un papel" (84).[15]

Sea como sea, la hija logra infiltrarse en el espacio ritual del acomodador como un sujeto y domina inmediatamente el foco de su mirada. Su presencia es aún más amenazadora porque llega con "otra luz que no era la mía" Y protegida por "una envoltura de luz" que resiste la penetración, luego de haber penetrado ella misma en el dominio sacrosanto construido por las emanaciones del acomodador (84). La luz (de vela) de la hija es extraña, indirecta, misteriosa, femenina: es la antítesis de la del acomodador. Esta luz-de-mujer competidora, contenida por la luz del acomodador que la envuelve pero no la puede penetrar, ejerce el mismo efecto sobre el narrador que su luz sobre los demás.

Cuando se le acerca, primero le provoca espasmos en todo el cuerpo y luego lo objetiviza *a él*: "Yo estaba como un muñeco tendido en un escaparate" (84). Aquí, la inversión de los papeles convierte al *voyeur* en el objeto de la mirada, en un objeto humano bajo la luz. Esta *peripeteia* que extiende el tropo a "Las

[14] François Hartog, *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*, tr. Janet Lloyd (Berkeley: University of California Press, 1988), 268. Hartog clarifica que el punto es, precisamente, que "haber tenido una visión no es haber visto". Para la ambigüedad parecer/ser como una característica fundamental de la literatura fantástica, ver Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972). Todorov argumenta: "la vacilación del lector es. pues la primera condición de lo fantástico" (44): "nos quedamos en el "parece" (56); y "lo fantástico exige la duda" (101).

[15] Una de las viudas de Felisberto dice que su matrimonio se deshizo precisamente cuando dejó de ser para él la "muñec" que con su imaginación había creado, "Mi imagen de Felisberto Hernández", en Ricardo Pallares y Reina Reyes *¿Otro Felisberto?* (Montevideo: Casa del Autor Nacional, 1983), 33.

Hortensias", introduce el enredo de identidades que más tarde vinculará el destino del acomodador con el de la hija.

Una vez que la hija entra en el espacio ritual y domina el foco del acomodador, el acto de ver en sí deja de ser intrínsecamente gratificante. Ahora el acomodador debe verla *a ella*. Ya no le interesa su propia luz: está dispuesto a perderla y, de esa manera, perder su reivindicación de superioridad y distinción con el propósito de agudizar la imagen que tiene de la hija envuelta en su luz. "Había olvidado mi propia luz: la hubiera dado toda por recordar con más precisión cómo la envolvía a ella la luz de su candelabro" (86). Previamente la narración nos prepara para esta pérdida de luz-del-ojo pendiente cuando en los rituales de contacto, lo táctil de la luz se desvincula de la visión y se vincula con las sensaciones olfativas durante una experiencia insólita: la hija, al caminar sobre el cuerpo del acomodador, "pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado" (85). Esta extravagancia sensorial (otro ejemplo de "abriendo de anchas polleras") es suficiente como para agobiar la luz-del-ojo y efectuar un apagón total: "perdí el sentido" (85). Tanto en el ritual en sí como en su reflexión, el acomodador canjea la luz de sus ojos por una sensación o una imagen de la hija envuelta en su luz. Su vulnerabilidad desesperada, ratificada por la obsesión, vuelve a aparecer una vez que su reivindicación de distinción ha sido entregada, y lo convierte en esclavo de su fantasía amorosa.

Si el ingreso de la hija al mundo privado de los rituales del acomodador fue traumático, entonces su salida será aún más. Cuando el acomodador cree ver a la hija en la calle, acompañada por un hombre "vestido de negro y con una gorra de apache", lo invaden unos celos agitados y, prácticamente encantado: "Yo nunca había tenido tanta excitación" (87/88). Su inaccesibilidad, mezclada con la persecución, estimula al *voyeur* en forma incomparable. El abuso implícito lo excita aún más, de la misma forma que lo deleitó el tratamiento degradante experimentado eróticamente y que más tarde fue revisado para restaurar su dignidad. En la sala de las vitrinas la hija da pasos sobre el cuerpo del acomodador provocándole gran placer: sin embargo, en las fantasías retrospectivas del acomodador la "caricia" aberrante es afectuosa y reverencial: se hinca y lo besa (86). En el sueño del acomodador, la hija hace su entrada en la iglesia sin el novio y con una mano se toma la otra. El acomodador como sujeto está aparentemente excluido. Sin embargo, en la cola que ella lleva, igual que la cola del peinador que pasa por su cara y "borraba memorias sucias", arrastra un perro con el cual el narrador se identifica (86). De la misma forma que la hija se incorpora al ritual del acomodador como objeto, él entra en su amor (también su fantasía) como un perro. Entonces el sueño rescata su dignidad del insulto, fisionando la identidad del acomodador entre la bestia arrastrada y un hombre parado a un lado que presencia la ceremonia y le lanza su mirada. El hombre le transmite una idea al perro: "Tú te dejas llevar; pero tú piensas en otra cosa" (86/87). Comprendido como el discurso del acomodador, y no el del perro, estas líneas del sueño implican: "Es tolerable (y levemente irónico) que me traten

como un perro, que me pisen, que sea un acomodador desgraciado de un teatro de mala muerte, porque aprendí a 'inclinar la cabeza con respeto y desprecio', porque 'pienso en otra cosa' guardando el conocimiento del atributo que me ilumina y me distingue"(75).

Sin embargo, de pronto la bravata del sueño es atravesada por el crimen capital de la hija, su "infidelidad". La hija no sólo abandona el contexto en el cual penetra sonámbula y sin invitacion, sino que a su vez está viendo a un extranjero, mientras deja de reconocer (ver) al acomodador. El "cornudo",[16] por lo tanto, cambia su canción para cantar las penas de su engaño:

> Yo pensaba que el mundo en que ella y yo nos habíamos encontrado, era inviolable; ella no lo podría abandonar después de haberme pasado tantas veces la cola del peinador por la cara; aquello era un ritual en que se anunciaba el cumplimiento de un mandato (88).

La intrusión de la hija en el ritual y luego la infidelidad a la solemnidad del ritual rompe el pacto secreto y fractura el juramento silencioso. "Yo tendría que hacer algo", concluye el acomodador, porque su ángel se ha transformado en pecadora (88).

III

La creencia en el mal de ojo, muy corriente en las sociedades mediterráneas, americanas, del norte de Africa y del Cercano Oriente, consiste en que el poder que emana del ojo se clava en un objeto, o persona valiosa, dañándolo o destruyéndola. El mal de ojo está estrechamente asociado a las fuerzas del mal, a la envidia y al deseo erótico (siendo las dos primeras, manifestaciones de la última).[17] En la tradición italiana, especialmente en la de Nápoles, el mal de ojo está personificado en hombres llamados *gettatore* (proviene del verbo *gettare*, "desechar"). La mirada del *gettatore* no daña con el poder destructivo de las fuerzas del mal (como en la mayoría de las tradiciones pre-industriales) sino con emanaciones eróticas, con pasiones.[18]

Esta es la estructura temática de la luz-del-ojo en "El acomodador": una proyección del deseo erótico (teñida con propiedades del mal y de la envidia) que

---

[16] Que el acomodador es un cornudo está sugerido también en el texto a través de un juego de palabras (cornudo/cornetazo). Mientras persigue a la mujer y su compañero, "otro hombre de gorra" lo para. El hombre lo insulta y descarga "un cornetazo".

[17] Para un panorama multicultural del mal de ojo ver Clarence Maloney, ed., *The Evil Eye* (New York: Columbia University Press, 1976). Para un estudio útil del mal de ojo en un contexto latinoamericano ver Richard N. Adams, *Un análisis de las creencias y prácticas médicas en un pueblo indígena de Guatemala* (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952). El narrador de "Por los tiempos de Clemente Colling" vincula la vergüenza con emanaciones de luz (*Obras completas*, Arca, II, 37).

[18] Willa Appel, "The Myth of the Gettatura", en Maloney, 24.

provoca daños sobre quienes cae. Recordemos que la mirada proyectiva, como "el triunfo de una enfermedad desconocida" (79), pone en movimiento estas propiedades destructivas, derribando incluso al sujeto que las proyecta. Asimismo, la mirada está cargada con otros atributos destructivos, especialmente en el episodio en que el acomodador realiza una demostración de la luz-del-ojo para el mayordomo. Este espectáculo ocurre en la habitación de sombreros, un lugar que la narración había asociado previamente con la muerte (el comensal muerto es llevado allí). Estas asociaciones se manifiestan como veremos más adelante (por medio del vínculo sombrero-gorro) al entrar en una "muerte" por la luz-del-ojo (por medio del vínculo gorra-luz). Antes del espectáculo, el mayordomo se protege los ojos de la mirada destructora del acomodador, y luego sale corriendo de la habitación exclamando: "Váyase, señor", mientras "tenía la mano en los ojos y temblaba" (80/81). Al final de la narración, los temas del mal de ojo se hacen aún más explícitos cuando el mayordomo exclama sin ambigüedad que el acomodador "tiene una luz del infierno en los ojos" (90).

Ya establecidas las sugerencias de mal de ojo, el acomodador vuelve a la sala de vitrinas decidido a cumplir con su misión ("tendría que hacer algo"). Está armado no sólo con su mirada sino también con una gorra, la insignia de los otros "que no tenían nada que ver conmigo", y también, aún más importante, la insignia de su rival en el amor (que usa una "gorra de apache", 87). El acomodador se apropia de esta insignia de la otredad y le imprime la suya: la luz. A partir de este compuesto, la gorra se convierte en "un farol negro", un oximoron que fusiona la gorra y el negro del rival ("vestido de negro") con la luz propia del acomodador (89). La eficacia de la luz-del-ojo, que está por extinguirse, es recuperada al recurrir a su antítesis (lo negro/rival): el acomodador incorpora al Otro.

Cuando la hija se acerca al acomodador durante el ritual final en la sala de las vitrinas, el acomodador le tira la gorra, pegándole en el pecho. Es decir, además de arrojar la luz-del-ojo que falla, arroja el emblema de la luz, su "gran sello negro", la objetivación de su mirada ennegrecida, de su mirada infiltrada por otros (89). Por lo tanto, la subjetividad del acomodador se extiende a través del gesto y no de la visión, concretando aún más lo táctil de su mirada. El gesto se lee: "Adopto la insignia del otro, que tiene contacto contigo. En lugar de proyectar mi luz, que es luminosa (pero que se extingue), extiendo mi tacto tirando esta luz negra sobre tu pecho. Te hago caer para poder tenerte".

La hija se desmaya; su luz se apaga.[19] Con la "envoltura de luz" que la protege ya penetrada y extinguida, y con su cuerpo desvanecido y vulnerable en el piso, la hija asume ahora el papel de una "muñeca de escaparate", el papel que previamente había sido asignado al acomodador. La hija se ha convertido en el objeto erotizado y antropomórfico que su mirada proyectiva intentó hacer de

[19] El uso que se hizo de "apagar" anteriormente en el texto resuena en este contexto: "eran las damas que primero seguían mis pasos cuando yo los apagaba en la alfombra roja" (75).

ella. Puede ser "tocada" a gusto, dominada por la luz de él que le hace un inventario ("como un bandido que le registrara con una linterna", 89), "robando" ("Mi luz ... tomaba algo de ella", 90) y metamorfoseando ("ya no era lo mismo", 90).

Las propiedades destructivas y eróticas del mal de ojo operan simultáneamente para efectuar esta metamorfosis. "Muy frecuentemente los impulsos sádicos están ligados a la escoptofilia; el individuo desea ver algo para luego destruirlo".[20] Primero, el brillo-de-muerte del acomodador comienza a crecer sobre el cuerpo de la mujer, y el color amarillo verdoso, asociado con los cadáveres, inicia la poética de la destrucción de la hija.[21] Entonces, el cuerpo pierde su forma integral en una fragmentación que continúa hasta que "no veía de ella nada más que los huesos". Esta última palabra está vinculada con el serrucho del carnicero y el golpeteo del hacha que retumba en toda la narración (90). El acomodador se esfuerza para cerrar los ojos, para apagar la luz emanante que se proyecta de sus ojos y que le penetra como una radiografía, pero los ojos lo vencen "como dos gusanos que se movieron por su cuenta dentro de mis órbitas", dos gusanos devorando el cadáver "a besos", como decía Baudelaire (90). La calavera calva de la hija brilla con la luz del acomodador, pero inaccesible y fríamente, igual que un "astro visto con un telescopio" (90). El acomodador ya no es más "el centro de una constelación". Su luz está fuera de control. Con la destrucción ritual de la hija, la posesión de superioridad iluminativa termina abruptamente. El mayordomo aparece repentinamente con la luz del Otro ("encendía todas las luces", 90); la hija recompone su integridad corporal ("Pero ya no la quería mirar", 90) y el padre sale con el "cadáver" en brazos.

El acomodador está demasiado vinculado con su víctima para no compartir en parte su mismo destino. Se ligó con ella canjeando la luz de sus ojos por su imagen y entreverando esa luz con la otredad al adoptar la insignia de su rival (gorra=farol negro) para acceder a ella. Luego destruye ese sujeto objetivado (hija), en el cual había invertido todas sus proyecciones, toda su luz.[22] El único

[20] O. Feniechel en Rosner and Rosner, 183.. Ver también Alexandre Kojève, *Introduction to the Readings of Hegel*, ed. Allan Bloom, tr. James H. Nichols, Jr. (New York: Basic Books, 1969), 4: "Nacidos del Deseo, la acción tiende a satisfacerlos, y lo hace únicamente por medio de la destrucción, o al menos la transformación del objeto deseado: para satisfacer el hambre, por ejemplo, la comida debe ser destruida, o en todo caso, transformada".

[21] Anteriormente en el cuento, el acomodador insiste en que el motivo de las cenas era la muerte de la hija en las aguas del río, y no (como era en realidad) por haberse salvado. En la imagen que tiene él de la hija ahogándose, el acomodador arroja en forma similar la luz de una luna amarillenta sobre la hija (77). En su lecho de muerte, Felisberto temió que su cadáver estuviese descolorido, en este caso púrpuro, y que por lo tanto no estaría al alcance la mirada de sus dolientes.

[22] "Usted está latente en mí, se confunde con mi propio instinto de conservación", le dice una de los amantes de Felisberto (Medeiros, 32-33). La fusión de las identidades narrador/

desenlace posible del destino de esta víctima de sus propios deseos y rituales es extinguirlo. Cuando él arroja su luz, la desecha. La enfermedad de su solipsismo vuelve triunfante al concluir la narración para llenar el espacio vaciado por sus proyecciones que se van apagando. "Tus ojos son como una lámpara para el cuerpo; si son buenos, todo tu cuerpo tendrá luz: ... si son malos, tu cuerpo estará en la oscuridad".[23]

IV

"La lujuria de ver", desarrollada muy explícitamente en "El acomodador", está reforzada por una temática complementaria que se manifiesta en forma más clara en "Las hortensias". La acumulación de miradas, su uso y el de la visión en general como un medio de transmitir pensamientos y emociones y el animismo, todos se encuentran interrelacionados temáticamente con la proyección fantástica de "El acomodador". Horacio, el protagonista de "Las Hortensias" comparte, con los decadentes de los últimos años del romaticismo, la creencia tradicional que consiste en que los espejos retienen los restos de las caras y las partes fragmentadas de los cuerpos que reflejaron.[24] La narración proporciona a las muñecas Hortensias la misma capacidad: retienen las miradas y los deseos proyectados sobre ellas. Las proyecciones se les adhieren ("Soy vicioso," le dijo Felisberto a Paulina Medeiros al conocerla, "me adhiero a las cosas"),[25] y luego median una relación entre jugadores desconocidos a medida que las muñecas sirven de agentes en un proceso de transmisión:

> Ellas recibían, día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes que se detienen en los paisajes ... ; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados.[26]

---

hija se acumulan en vestigios en "El acomodador". Vestido en su frac, por ejemplo, el acomodador proporciona el complemento invertido de la hija y su peinador. El acomodador, igual que muchos otros personajes de Felisberto, comparte con la hija una cualidad distintiva, la de un sonámbulo. Felisberto proporciona el modelo: "Yo voy por la vida como un sonámbulo ...". Ver Ana María Hernández, "Mis recuerdos", *Escritura*, VII/13-14 (1982): 338. En una carta dirigida a Reina Reyes, Felisberto comenta en forma similar: "Me dejaste sonámbulo" (Pallares/Reyes 9).

[23] Lucas 11: 34.

[24] Ver Jean Pierrot, *The Decadent Imagination, 1880-1900* (Chicago: University of Chicago Press, 1981) 212.

[25] Citado en Martínez, 5.

[26] Hernández, *Obras completas*, Arca II, 145.

Habiendo establecido las propiedades comunicativas de la mirada, la narración desarrolla el tema movilizando las cosas que son objeto de la lujuria de ver: según el narrador, la muñecas "agregaban algo por su cuenta", de la misma forma que aquello que fue objeto de la mirada del acomodador (la hija) contribuye a un ritual que ella desconoce. La desaparición final entre lo que hacen las muñecas por sí solas (que por supuesto no es nada) y su movilización a través de las proyecciones leídas en ellas contribuye a una sensación de dualidad, de diálogo, a la obsesión autoerótica de Horacio. Un ejemplo de estas lecturas se da cuando Horacio titubea al besar a Hortensia temiendo sentirle gusto a cuero, pensando que sería parecido a besar un zapato, y al poco tiempo se da cuenta de que la muñeca opone "una expresión de altivez fría y parecía vengarse de todo lo que él había pensado de su piel".[27] Su culpabilidad se cruza con su deseo: un monólogo enmascarado por el diálogo se genera a medida que Horacio lee sus sentimientos en la muñeca. La percepción de Horacio se fija en un objeto, lo anima proyectando un deseo, igual a lo que hacía el acomodador, y luego recupera el contenido de su propia proyección como si hubiese emanado de sí, o porque se originó allí o porque el objeto, (como si estuviera "hipnotizado", "cumpliendo misiones desconocidas") lo hubiera transmitido a partir de una tercera fuente.

Las muñecas de "Las Hortensias" o la hija de "El acomodador", como recipientes de estas proyecciones fantásticas funcionan igual que los estímulos de los tests estándares proyectivos, por ejemplo Rorschach, en el cual los sujetos confrontados con datos ambiguos responden de tal forma que los rasgos de su personalidad y ciertos padrones del comportamiento y de la organización emocional se pueden leer a partir de lo que ven. Las interpretaciones de Horacio con respecto a las miradas suspendidas alrededor de las caras de las muñecas, de las reflexiones que forman las capas de un palimpsesto en la profundidad de la superficie de un espejo, o de las acciones o intenciones de los objetos animísticos, construyen simultáneamente la realidad en la cual él funciona y manifiestan la composición psicológica dependiente de esa construcción. La cara de una muñeca no cambia; cambia la respuesta de Horacio. Ese cambio luego se proyecta y se revisa la realidad externa para adecuarse al equilibrio interno del personaje. El hecho de que esta realidad manipulada es externa a un Horacio o a un acomodador pero no a las narraciones que lo crean, y que las proyecciones que emanan del texto estén movilizadas por un lector que se acerca al texto con sus propias proyecciones, elevan el asunto a un registro mayor. Allí la proyección fantástica de los textos de Felisberto funcionan algo así como una figura del Rorschach modelada a partir de aquellas imágenes iridiscentes, cambiantes, que nos miran no importa dónde estemos.

---

[27] Hernández, *Obras completas*, Arca II, 144.

ENTREVISTA A CRISTINA PERI ROSSI

POR

GUSTAVO SAN ROMÁN
University of St. Andrews

El material que sigue surge de una entrevista que tuve con Cristina Peri Rossi en Barcelona en diciembre de 1986. Las respuestas de la autora han sido ordenadas, por temas, en diez secciones.

1. LA HISTORIA DE "ESTATE VIOLENTO" (CUENTO DE *LA REBELIÓN DE LOS NIÑOS*, 1980)

Creo que sucedió en 1977. Estábamos Julio [Cortázar] y yo paseando en la Fundación Miró, que a los dos nos gustaba mucho, y de repente Julio me dice:

—Tenés que escribir un cuento.

Como éramos muy parecidos, a veces nos contábamos cosas que eran del otro; él me decía que había cosas que le pasaban a él pero que eran mías, y a mí por mi parte me pasaban cosas que eran de él. De manera que cuando nos pasaban cosas así, nos las adjudicábamos:

—Esto es tuyo; realmente me pasó a mí, pero es tuyo.

Entonces ese día en la Fundación me dice:

—Tenés que escribir un cuento.

—¿Qué pasa?

—Mirá, el otro día [él vivía todavía en Rue de l'Éperon, en un tercer o cuarto piso sin ascensor] estaba subiendo la escalera de mi edificio —hay una vecina, una muchacha joven, muy bonita, yo no la conozco, solamente nos saludamos y ella no sabe quién soy. El otro día al subir la escalera, la vi subir muy agitada. Me pareció que tenía que hablarle, y le dije:

—¿La puedo ayudar, le ocurre algo?

Y ella me dijo:

—El tigre me miró.

Yo le dije: ¿Cómo?

Y ella:

—Fui al zoológico, y el tigre me miró.

Y entonces, yo le digo:

—Julio, hace poco, estaba lloviendo, y cuando paró de llover, le dije a mi amiga:

—Llevame al zoológico.

Y entonces llamamos a un par de amigos y nos fuimos los cuatro al zoológico. Acababa de llover.

—Yo quiero ir al zoológico, les dije, porque ahora no hay nadie. Entonces fuimos, entramos, no había nadie, yo me dirigí a la parte de los felinos. Y de repente, estoy llegando y veo que el puma está de pie y agarrado de los barrotes, gritando enloquecido. Y hay una mujer y un hombre, gorditos, bajitos, y la mujer está muy asombrada —una mujer de unos 50 o 60 años— muy asombrada porque la pantera —un puma o una pantera, no me acuerdo— está gritando desesperada. Y entonces yo me quedo estacionada un poco para atrás, y viene un cuidador y le dice a la mujer:

—Salga de aquí, señora, usted no se da cuenta pero está excitando al puma.

La mujer dice:

—Pero si yo no le hago nada.

—No, no, váyase, ¿no ve que lo pone nervioso?

Entonces la mujer se va, y el puma, agarrado así a los barrotes, la va mirando, la va siguiendo ... Yo me quedé alucinada. Se ve que el olor o algo que el animal captó, ¿no? Entonces, claro, Julio me dijo eso, y escribí el cuento.

2. EL EXILIO

Yo creo que eso, la preocupación con la otredad, se ha vuelto especialmente grave a partir de que estoy aquí. Es decir, para mí el exilio ha sido una reflexión obligada sobre lo otro, otro tiempo y otro espacio. Cuando yo llegué aquí, tenía 29 años, y España me pareció horriblemente atrasada con relación a de donde veníamos nosotros. Aquí no habían leído a Virginia Woolf, no sabían quién era Salinger, no habían leído a Dylan Thomas ... Es decir, el mundo referencial de uno no estaba —no habían leído a los existencialistas, no habían visto las películas que nosotros habíamos visto ... Yo sentí que había viajado en el espacio y que viajando en el espacio había viajado en el tiempo. Ni siquiera a mi infancia, porque en mi infancia yo veía películas sobre los campos de concentración nazis, y aquí no se veían. Entonces sentí que había un desplazamiento y que había que empezar de muy atrás. Ahora yo me doy cuenta de que solamente la locura me hizo publicar determinadas cosas aquí que no podían ser entendidas. La literatura seguía siendo decimonónica aquí en España, aparte de que se puede discutir sobre si España está condenada a ser realista porque ganó Sancho y no hay vuelta que darle, ¿no? Y es así, mataron a Don Quijote, y se acabó.

Empecé a vivir en lo otro, y claro, lo otro te provoca desconfianza, tenés que establecer además algunos puentes de contacto. Me sentí mucho menos otra, por ejemplo, en Berlín.

3. LAS VARIACIONES DEL ESTILO, COMO OCURRE EN LOS DOS DISCURSOS DE *LOS MUSEOS ABANDONADOS* (1969)

Hay una cosa que para mí es básica, que creo que la demuestro en los libros, y que a lo mejor la tengo que decir explícitamente. Estoy muy en contra de lo de que "el escritor es un estilo". Me parece que un estilo siempre es reductivo. Tener un estilo es tener un solo ángulo para mirar la realidad. Cuando mirás por el caleidoscopio, ves nada más que una estructuración de los vidrios. Mi sueño nunca fue tener un estilo reconocible, en la medida en que creo que Kafka es agotador. A mí me gusta muchísimo Kafka, pero la realidad no es sólo Kafka. Hay tantos discursos sobre la realidad, y a lo mejor la realidad no es más que los discursos sobre la realidad. Y tantos discursos sobre la realidad pueden sumar una visión más compleja sobre la realidad. Y esto lo he discutido incluso con Cortázar: repetir un estilo puede también ser una parodia. Si lo que es fresco, lo que es en algún momento valioso como percepción lo convertís en un estilo, se acabó.

Yo sé que puedo escribir un cuento así como "Los extraños objetos" y también otros estilísticamente distintos como los demás de *Los museos abandonados*. Entonces me parece que si no quiero reducir la visión del mundo a una sola, si no quiero ser "la visión única de Cristina Peri Rossi", porque sería reductivo, no hay más remedio que variar. Porque variar el estilo implica variar la relación con el mundo. Cuando se tiene un estilo se sacrifica la visión del mundo, porque no todo se puede escribir de manera kafkiana. De la misma manera García Márquez sacrifica su visión de la realidad; al ser solamente ésta lo real maravilloso tiene que limitarse a los temas que son susceptibles de lo real maravilloso. Y no todos lo son. De la misma manera que no todo es contable narrativamente, y hay que escribir poesía también, porque la poesía es otra manera de ver las cosas.

4. ENUMERACIONES Y DIGRESIONES

Pienso que por un lado hay un pecado de esteticismo que uno cuando es muy joven comete —Borges decía que cuando es joven uno es barroco. Por otro lado para mí las palabras son muy vivas. Yo cuando era una niña de dos o tres años había visto esos diccionarios antiguos en que por ejemplo cuando empezaba la letra A, venía muy adornada la primera A y había una cantidad de objetos que empezaban con A, y yo estaba convencida de que cada palabra era un cajón, un arca, y que adentro estaban todos los objetos que empezaban con esa letra. Que las palabras estaban vivas. Lo cual por otro lado era una intuición muy verdadera: las palabras nacen en una época, tienen un biografía, algunas mueren. Entonces las enumeraciones responden a una cosa lúdica: es el gozo de nombrar, la cosa panteísta de que el lenguaje está para nombrar las cosas, y lo primero es el verbo. Es entonces, un poco pagar tributo al gusto de nombrar.

En cuanto a los finales y a la digresión, sucede que en último término a uno le cuesta mucho renunciar a todas las posibilidades de algo, ¿no? Creo que sólo cuando somos grandes aprendemos a decirnos que no a algunas cosas. Y no sé si eso es algo que esté bien, que haya que alabar. Entonces las digresiones son algo que se plantea al lector: "yo de todas las cosas posibles tengo que elegir una, tengo que renunciar a muchísimas, pero si usted quiere seguir por aquí, siga ...". Porque la verdad es que cuando a partir de una idea escribís una historia, ésta es una de las historias posibles. Un ejemplo de este tipo de cuento es "Los bañistas" [de *El museo de los esfuerzos inútiles*, 1983].

Ahora también es cierto de otros cuentos que ocurre lo contrario, donde la lógica es indefectible, que son ésos o nada. Un ejemplo es "El juicio final" [de *Una pasión prohibida*, 1986], en que el tipo termina haciéndole el reproche a Dios. El final ahí pudo solamente ser uno. Yo diría que cuando son simbólicos los cuentos, tienen una sola posibilidad. Ya están escritos. En cambio, si son líricos, por ejemplo, te permiten todo tipo de juego. Y lo lírico y lo lúdico están muy cercanos, ¿no? En el cuento lírico te podés permitir un guiño a ti mismo, que no te podés permitir en un cuento simbólico, donde si cometés una digresión innecesaria, arruinás la metáfora general.

5. EL ESCRITOR Y EL MUNDO (MODERNO)

Estoy totalmente de acuerdo con Rimbaud: para escribir hay que ser completamente moderno. A mí me parece que el escritor tiene que dar una respuesta, tiene que expresar lo que es el ambiente de su momento. Y el fenómeno éste nuevo de las grandes concentraciones urbanas, de las ciudades como Barcelona, ciudades hipertrofiadas por un lado, y por otro lado donde no queda lugar para lo sacro, ¿no? Porque por lo menos en las civilizaciones rurales, en la cultura rural el hombre tiene una relación con el tiempo, con las estaciones, con la tierra, que en algún lugar lo comunica con lo trascendente. Pero en los espacios modernos lo que hay es la angustia. A mí por un lado me gusta vivir en una ciudad moderna, a pesar de que las padezco mucho, en el sentido de que me dan una visión de la civilización, de para dónde va esta locura.

Intento ser un escritor moderno en la medida en que me parece que asumo las circunstancias de la gente. No hay una novela en España en este momento sobre el fenómeno, de estos diez últimos años, que es el parado. No la hay, entre otras cosas, porque los escritores de aquí, los europeos, ya han perdido la vinculación con lo social. Vos decís, y está muy bien, que la literatura que yo hacía en Uruguay respondía a las inquietudes de esa época, porque todavía en nuestras sociedades la literatura sigue siendo decimonónica.[1] No en cuanto a estilo: es decimonónica en cuanto a que hay una relación entre la vida y la literatura. La literatura todavía es una manera de responder.

[1] Ver mi artículo "Phantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII (1990), 151-164.

En Europa y en Estados Unidos la literatura ya es una profesión. Entonces vos no te encontrás aquí a los escritores caminando por la calle. No viven en los barrios bajos, donde vivo yo. Viven en los barrios altos, donde no hay contaminación, no hay parados; entonces, es un mundo artificial, porque es la minoría la que vive ahí. De manera que no porque vayas a hacer una literatura fácil, sino sencillamente porque los problemas de la sociedad son los de la mayoría de la gente, no los de la minoría. Para que un escritor sepa lo que es un parado, tiene que vivir en un barrio de parados.

6. LA LITERATURA FEMINISTA Y LA PSICOLÓGICA

A mí no me preocupa mucho el tema. Siempre me acuerdo de que cuando publiqué *Viviendo*, que son tres cuentos protagonizados sólo por mujeres, una amiga mía, una mujer mayor, que por más datos era lesbiana, me escribió una carta que no me gustó nada porque me acusaba de que porque yo era lesbiana solamente había hablado de mujeres. Resulta que después, hago siempre protagonistas masculinos, y las lesbianas me dicen que por qué no hablo de mujeres. Entonces me parece que en ese sentido no hay que darles piola a los lectores. Hay que moverse de acuerdo a las necesidades autonómicas de lo que vas a narrar. Si uno hace literatura psicológica, entonces sí uno puede construir personajes femeninos interesantes. Yo no hago una literatura psicológica. En todo caso, lo que me interesa de la psicología son las cosas que no tienen sexo: las neurosis, las paranoias, pues en realidad la gama de las fantasías enfermizas excluye el sexo. Es decir, no es distinto el mundo persecutorio de una paranoica que el de un paranoico.

Los psicoanalistas cuentan que las fantasías paranoicas no son más de 99, en todas partes del mundo y en todas las épocas. No hay un registro impresionante. Claro, como son fantasías muy arcaicas, que pertenecen probablemente a temores muy primitivos, forman parte ya casi de respuestas instintivas a temores que una vez tuvimos. Entonces en ese sentido me parece que si se hace una literatura simbólica, lo simbólico no tiene sexo. En cambio, si se hace una literatura específicamente psicológica, ahí sí se pueden crear personajes femeninos interesantísimos puesto que la verdad es que en estos últimos diez o quince años, creo que todos estamos bastante de acuerdo en que hay una cantidad de mujeres interesantes. Las hay en la realidad, no te las tenés por qué soñar. Lo que pasa es que el pasaje de la realidad a la literatura tarda un poco; entonces, que haya una cantidad de mujeres interesantes todavía no hace nada en cuanto a la condición femenina en general. La condición femenina en general sigue siendo la de mí vecina, a pesar de que hay 500 mujeres interesantes en España.

Yo lo psicológico lo siento demasiado como para tener ganas de enchastrarme los dedos con eso. Lo percibo demasiado. Para mí no forma parte de lo imaginario, y a mí me interesa más lo imaginario. Además, se ha modificado

tanto nuestra visión de lo psicológico que en realidad quizás en este momento lo más difícil, lo más tramposo, es hacer una novela psicológica, porque quizás ya no haya un punto de vista desde el cual hacerlo. Lo psicológico sigue siendo casi decimonónico frente a lo que ha sido la gran incursión del psicoanálisis y demás. Por eso yo elijo lo imaginario en el sentido de lo paranoico, lo neurótico, mucho más que la creación de un personaje con una singularidad muy especial. Yo creo que la única escritora que tocó eso fue Clarice Lispector.

7. EL SADISMO

Creo que el sadismo es culturalmente masculino. La cultura masculina es una cultura competitiva. Eso está íntimamente vinculado con el poder. A mí me encanta el fútbol, pero es una ceremonia competitiva, donde incluso todo el lenguaje es bélico. Para el hombre la guerra ha sido la actividad fundamental. Luego se consiguió sustituir por los combates simbólicos: conseguir la pelota, lidiar toros. Por otro lado esto me gusta en el sentido de que hay que dar una salida a la agresividad.

Pero entonces, nos preguntamos, ¿qué ha hecho la mujer con su agresividad, con su propia agresividad? Yo no puedo creer que la mujer y el hombre sean tan distintos como para que la mujer no tenga agresividad. Lo que sucede es que ha habido un cultivo sólo de la agresividad culturalmente masculina, y que eso sí crea errores. Si hay una raza que cultiva culturalmente su agresividad, tiene que haber también unos objetos que reciban esa agresividad, sean los toros, sean las mujeres. Hay un barrio periférico de Madrid que se llama Vallecas, que tiene un equipo de fútbol que se llama Rayo Vallecano. Y los domingos, si el Rayo Vallecano gana, los hombres les pegan a las mujeres, y si pierde, los hombres también les pegan. O sea que no hay solución. Quienes reciben la agresividad del mundo competitivo del hombre, son en general las mujeres, víctimas propiciatorias, porque están allí y porque son más débiles físicamente.

En cualquier sociedad, los rituales de desfloración son sádicos, y yo no voy a creer que es porque todas las mujeres son masoquistas. Algunas habrá, pero no todas. Entonces, si ves el lenguaje del fútbol, el ataque, la defensa, y lo pasas al mundo del sexo, la penetración, vemos cómo estamos en mundos bélicos. La conquista del campeonato es lo mismo que la conquista de la mujer.

Uno de los textos más violentamente sádicos que he leído es el de la penetración anal de la amante en *Libro de Manuel*. Eso lo investigó bien Bataille cuando habla de la perversión y la inocencia. La perversión como la conquista de la inocencia del otro. Lo perverso es saber una cosa que el otro no sabe. Creo que ése ha sido el secreto de la cultura masculina: violar la inocencia es perverso. Si la mujer se casaba, lo hacía en la más completa inocencia. El hombre tiene un secreto, y él es el que pervierte, desde el lugar del que conoce, el que pervierte la inocencia ajena. La mujer se vuelve apetecible porque es inocente, no porque es igual. Eso es básicamente sádico: si yo sé algo que vos no sabes, y porque vos no lo sabés es que me gustás, no porque lo sabés. Esa es

la relación básica, además, de hombre mayor con niña pequeña. Si se mira la civilización occidental, el hombre siempre, hasta hace muy poco, tiene más años que la mujer.

8. EL VALOR ESTÉTICO DE LA PERVERSIÓN

En sociedades muy patriarcales la inocencia de una mujer, el hecho de que no sepa, la convierte en víctima propiciatoria de una ceremonia, la perversión, que a mí, desde el punto de vista de la literatura me parece el gran tema de Occidente. Estoy totalmente de acuerdo con que es de lo más atractivo del mundo. Lo que pasa es que hay unas víctimas, entonces, desde el punto de vista moral, no puedo estar de acuerdo, aunque de pronto, estéticamente, sí. Pero yo no jugaría el otro rol. Si me dejan elegir [en el mundo real] como mujer, no puedo elegirlo. En el imaginario, si lo tengo que elegir, claro, me pongo del lugar del hombre. Yo también quiero disfrutar del secreto. No quiero ser la víctima propiciatoria. Quiero ser quien tiene el secreto.

La escena de *Libro de Manuel* es sádica pues le hace a la mujer algo que ella no quiere que se le haga. Por lo tanto el placer está en el "te someto a lo que no querés". Y, además encima, con ese lugar común de: "cuando decís no en realidad querés decir que sí", [la justificación metafísica de Andrés] expresa una fantasía. No es que yo lo rechace literariamente: lo veo como el exponente de otra fantasía masculina.

9. LAS MUJERES COMO LO OTRO

No hay una tradición de erotismo que tenga como objeto al hombre. Lo universal sigue siendo varón, europeo y blanco, quiere decir que las mujeres en último término o son fantasías de los hombres o no existen todavía. Y las mujeres rebeldes son aquellas que no quieren ser la fantasía de nadie, que quieren ser su propia fantasía. Y como la literatura la han hecho los hombres, nos encontramos frente a un universo de fantasías masculinas. Esa es la tradición del lector. Yo lo que digo es que, por ejemplo "La metamorfosis" sólo puede ser protagonizada por un personaje masculino, porque para ser una mujer tendría que haber escrito Kafka otras 50 páginas para crear un personaje femenino singular para que le pasara eso. Entonces, dado que las mujeres recién empiezan a escribir, están muy preocupadas por la búsqueda de su identidad, para contar las cosas que les pasa; por lo tanto todavía no hay creado un mundo imaginario, de fantasías. Y ahí tendríamos que hablar mucho y yo no tengo una posición fija sobre si realmente la mujer alguna vez tiene otra fantasía que no sea ella misma. Sobre si el hombre puede llegar a ser objeto de la fantasía de una mujer, me parece que se podría hablar mucho.

Lo que pasa es que la literatura y el arte están llenos de fantasías masculinas. Esto es muy complejo porque conocemos las fantasías de los hombres. Las fantasías de la mujeres han sido su propio secreto. Hay un lugar

en que creo que la mujer sólo tiene fantasías acerca de sí misma, y en ese sentido es que puede ser lo otro para el hombre. Es decir, lo inalcanzable siempre, e incluso puede provocar el sadismo por ser siempre lo inalcanzable. No es una cosa general, estamos hablando con una matización profunda, en el sentido de que estas cosas no son culturalmente genéricas, pero yo pienso que la mujer sólo ha tenido un imaginario acerca de sí misma. Casi no ha tenido un imaginario del mundo, le ha costado tener un imaginario porque no tenía experiencia del mundo. Y es muy difícil que el hombre se convierta en un objeto de deseo para la mujer.

En realidad lo que se convierte en objeto de deseo de la mujer es el deseo que tiene el hombre de ella. A lo sumo, lo que desea en general una mujer es el deseo de ella que tiene el hombre. En cambio, el hombre desea lo otro, es decir, el hombre desea a la mujer. La mujer se desea a sí misma a través del deseo del otro. La frase más común de una mujer satisfecha es "me haces el amor como yo me lo haría a mí misma".

10. EL ENIGMA DE *LA NAVE DE LOS LOCOS* (1984)

El enigma se resuelve porque él habla de la castración de la virilidad y no del sexo. Incluso hubo malentendidos. Yo pensaba que lo había salvado perfectamente el final, y después, en varias entrevistas que me hicieron, me di cuenta de que, incluso gente que uno supone que tiene buen nivel, entendió mal el final. El final no dice que lo que tiene que amputarse Equis es el sexo. Él lo que tiene que sacrificar es la virilidad, que es un concepto cultural. La virilidad como ha sido en esta cultura ... no es el sexo; no es una obliteración del sexo; no es que se castra para poder amar a una mujer. Lo que quiere amputarse es la virilidad tradicional, la manera tradicional de enfrentarse a una mujer. A mí me parecería totalmente aberrante pensar que hay que sacrificar la heterosexualidad. Tiene que modificarse la heterosexualidad a favor de una sexualidad que no sea ya sólo el patrón de la sexualidad masculina. Que le permita el placer a la mujer también. Pero de ninguna manera eso pasa por una sociedad donde no hay heterosexuales.

El eje de toda la novela es el no practicar la agresividad, no dirigir la agresividad hacia los demás. Y en realidad todos son víctimas de distintas agresiones. Todo lo que aparece son aparentemente relaciones aberrantes, pero justamente son las únicas donde hay amor. En realidad es saltarse la norma para poder sentir de veras.

CARLOS MARTÍNEZ MORENO
TESTIGO DE CARGO

POR

HUGO FONTANA

Raigal, muchas veces excesivo (con lo que ello descuenta del resultado de una obra), Carlos Martínez Moreno fue el creador de una saga narrativa que encierra o envuelve los veinte años más conflictivos de la historia del siglo XX uruguayo.

Nacido en el departamento de Colonia en 1917, CMM se establece en su juventud en Montevideo, donde cursa estudios de Derecho y comienza a ejercer a poco de recibirse, agregando a su desempeño profesional una intensa actividad como editorialista y periodista cultural (la que no abordaremos en el presente trabajo), básicamente en el campo de la crítica cinematográfica, literaria y sobre todo teatral. A principios de la década del '40 da a conocer sus primeros cuentos. En 1956 con la *nouvelle Cordelia* obtiene el primer premio en un concurso convocado por la revista *Número*, y en 1958, con *Los aborígenes*, el segundo premio en el concurso literario de *Life* en español, participando luego en una antología que llevó como título *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina*. Pero es recién en 1960, a los 43 años de edad, que reúne por primera vez seis relatos y los publica en libro: *Los días por vivir*. Seguramente, más de veinte años había pasado rumiando sobre sus textos, buscando una forma y un estilo que lo satisfacieran al punto de ponerlos a consideración de un público lector que venía, desde algún tiempo atrás, manifestando cambios de aguda significación.

En realidad, el país entero estaba cambiando.

Uruguay abre sus ojos al siglo XX inmerso en el proceso de consolidación institucional dirigido por José Batlle y Ordóñez. En sus dos presidencias (1903-1907, 1911-1915) se apaga definitivamente el último movimiento insurreccional, epígono de las guerras civiles que, sistemáticas y cruentas, habían dibujado el perfil del siglo XIX uruguayo. Pero también se llevan adelante una serie de reformas —hoy podríamos otorgarles características social-demócratas— tendientes a regular las relaciones laborales e institucionales que habrían de marcar el desarrollo del Estado moderno y de hasta una idiosincracia nacional, sólo interrumpida momentáneamente por el golpe de estado del Dr. Gabriel Terra.

Sin embargo, pocas fueron las reformas que la clase política heredera del legado batllista se atrevió a acometer más allá de las implementadas por su líder histórico. El estado de bienestar, una vez agotadas las ventajas de un país productor de materias primas agropecuarias en un escenario mundial marcado por sucesivas guerras, pronto comenzó a develar falencias apoyadas en los defectos estructurales de un sistema de producción poco conmovido por las medidas de principio de siglo. Podríamos decir entonces, apelando a un par de desvalorizados conceptos marxistas, que comenzaba a revelarse un severo desfasaje entre infra y superestructura: al concluir la primera mitad del siglo, el Uruguay pensaba (y vivía su cotidianeidad) como un país próspero, democrático, bonachón, y su economía lo iba acercando a un país ruinoso, autoritario, depredador.

Y en 1958, después de casi cien años de permanencia en el gobierno del Partido Colorado, el Partido Nacional, comandado por un oscuro líder cuyos pocos, breves y pueriles pensamientos lo acercaban demasiado al fascismo mussoliniano, gana las elecciones. Allí, claro que con la ubicuidad de todas las fijaciones temporales, daban comienzo las dos décadas que conmocionaron al país.

> Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. ... La vida es tan rica en Nueva York como en la isla de Pascua cuando se tiene la sensibilidad que se necesita. ... Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban.

Estas tres frases pertenecen a sendos artículos aparecidos en 1939 en el semanario *Marcha* firmados por Periquito el Aguador, seudónimo bajo el que se escondía un escritor que, ese mismo año, daría a conocer su primer novela. Se trataba de Juan Carlos Onetti y su obra *El pozo* abriría, con la lentitud con que todas las cosas suceden en nuestro país, un nuevo rumbo en la literatura nacional.

Marcada a fuego por la corriente llamada "criollista" o "nativista", cuya producción se hallaba en franco agotamiento, nuestra literatura no parecía en ese entonces preparada para un sacudón de tal magnitud, que la obligara no sólo a revisar los lineamientos generales que le habían dado forma, sino también a los nombres de algunos popes que se movían en el escenario cultural con la parsimonia de un elefante. Emir Rodríguez Monegal subraya para ese entonces la sobrevida legítima de dos escritores, cuyas virtudes siguen siendo hoy de absoluta vigencia: Juan José Morosoli y Francisco Espínola.

Pero en ellos, la aproximación a lo urbano llegaba sólo hasta el pueblo o el suburbio de la ciudad del interior: sus palabras aún no cruzaban hasta las "luces del centro", las mismas que habían comenzado a deslumbrar, con indisimulada

fascinación, a los letristas de tango. La ciudad, territorio aún inexplorado y ya centro de las transformaciones políticas (el gaucho, la montonera, las guerras civiles ocurridas en el medio rural entraban al reino de la nostalgia, de la imaginería tradicionalista), no tenía, a diferencia de otras literaturas, quien le escribiera. Y ese sería uno de los puntos del debate de un nuevo grupo de creadores que años más tarde se conocería como la "generación del '45".

"Montevideo y sus pobladores", tal como lo señalaba Onetti, deberán esperar sin embargo veinte años para poder reconocerse en los héroes de una ficción que recién comenzará a tomar cuerpo en algunos textos de alrededor de 1960. Es justamente en esa década, y luego del largo *impasse* ocupado por tres nuevas novelas del autor de *El pozo* (entre las que se cuenta *La vida breve*, el título mayor de nuestra narrativa), que comenzará a registrarse una avalancha abrumadora, en la que habrán de destacarse dos nombres que harán del mundo urbano y sus agonistas el centro de sus historias: Mario Benedetti y Carlos Martínez Moreno.

> Durante el día de primavera había llovido; pero al atardecer escampó, si bien duraba aún en la atmósfera una humedad densa y caliente. En las calles mojadas se reflejaban borrosamente las luces, achatadas y confusas, y ni el aire ni el reflejo estaban lavados. Por la avenida 18 de julio, la gente llenaba las aceras y desbordaba sobre la misma calzada, desde que los escrutinios habían empezado a indicar, sin duda alguna, la derrota del gobierno y el triunfo del Partido Nacional. Era el 30 de noviembre de 1958 y también en Montevideo ganaban los blancos. Aislados por la lluvia del día y por los malos caminos, algunos circuitos electorales demoraban aún sus informaciones, pero no había que esperar más para saber que el Partido Colorado había sido batido en todo el país.

Este párrafo abre la primer novela de Martínez Moreno. *El paredón*, que resultará finalista del Concurso Biblioteca Breve de Seix Barral, es publicada por la editorial española en 1963 y provocó las más diversas reacciones en el ambiente cultural montevideano. Con ella, CMM daría comienzo a una saga que culminaría en 1981 con *El color que el infierno me escondiera*, en la que aborda justamente el fin de un proceso político que tendría como protagonistas la agudización de la crisis económica, el surgimiento de la guerrilla urbana y la posterior irrupción de los militares en la escena política.

Antes de *El paredón*, CMM había publicado dos libros de cuentos: el ya señalado *Los días por vivir* y *Cordelia*. Hasta entonces, sus relatos denunciaban en primera instancia una obsesiva prolijidad formal, una adjetivación abigarrada, barroca, y una suerte de compulsiva necesidad por la cita intelectual, "culturosa" (si en francés mejor), y en segundo término una indisimulada tensión por subvertir los breves límites del género.

Rodríguez Monegal, en su *Literatura uruguaya del medio siglo*, anotaría con referencia a estos libros que "Más que la anécdota interesa a Martínez Moreno [...] la situación existencial en que aparecen enclavadas sus creaturas.

Son las suyas, sobre todo, narraciones de *personaje*, exploraciones de almas, búsqueda del significado plural y contradictorio, siempre contrapuntístico de la existencia humana". Estas consideraciones estaban también dedicadas a *Los aborígenes*, tercer volumen de cuentos que apareciera en 1964, pero en el que, y junto a *El paredón*, comenzaba a evidenciarse un proceso que el propio Rodríguez Monegal definía de esta manera: "A medida que Martínez Moreno ha ido madurando como narrador, el rigor estilístico ha empezado a parecer sólo un medio de comunicación más que un fin en sí mismo".

En *El paredón*, el contrapunto involucra, ya a la distancia, más que a un espacio interior de su personaje, a dos realidades totalmente distintas: por un lado, a la lentitud con que algunos cambios comienzan a verificarse en la sociedad uruguaya (y a la monotonía y desaprensión con que estos son abordados por la intelectualidad montevideana) y, por otro, a la incontenible dinámica con que se viven los primeros pasos de la recién triunfante Revolución Cubana.

Julio Calodoro, el protagonista de la novela, es un periodista cuarentón que testifica, dialogando con su padre (batllista sanguíneo), el triunfo nacionalista, el alborozo de la gente en la calle y el más que seguro engaño que esta habrá de sufrir, inserta en un sistema que, por más que en ese momento se atreva a una sustitución de fracciones, ha hecho de la inmovilidad su registro *sine qua non*. Frente a ello y pocos meses después (enero/febrero del '59), Calodoro presenciará en Cuba los comienzos de un proceso más que vertiginoso: el pueblo siguiendo paso a paso cada una de las decisiones de la Revolución en el poder y, en particular, los primeros juicios llevados adelante contra los esbirros militares de Batista.

Varios, más que los señalados, son los planos en los que la novela se desarrolla. Esa suerte de golpe de gracia sobre la identidad política de su padre hace que Calodoro revise su propia infancia y que más tarde, sobre el final del texto y a su regreso de Cuba, deba enfrentarse con la anunciada muerte de su progenitor. En Montevideo, el protagonista tiene una amante con la que ha establecido un vínculo monótono y reasegurador; en Cuba, habrá de conocer a una mujer con la que tendrá un breve, fogoso y "conmovedor" romance que le llevará a replantearse su actitud frente al amor y la pareja (esta relación, melodramática, poco verosímil, atribuible a las compulsivas veleidades de un "*uruguayan lover*", amenaza desbaratar los aciertos parciales del texto). Buena parte de la propia generación del 45 frecuenta tertulias que Calodoro parece padecer y disfrutar al mismo tiempo, mientras se suceden las opiniones casi ensayísticas de más de un intelectual que, si bien Martínez Moreno rebautiza y deforma, es factible identificar (Arturo Despouey, Denis Molina, Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Mario Arregui ...), los que luego serán también comparados con un grupo de artistas cubanos, acaso más frívolos, más amorales pero, a deducir por las intenciones del autor, pertenecientes todos a una misma especie universal.

Seguramente, CMM no previó, por mayor que fuera su lucidez, lo profético que habría de resultar *El paredón*, tanto para la vida del país y de todo el continente como para su propia obra novelística. Porque de esos contrapuntos

y enfrentamientos de una realidad y de un ser interno y, por qué no, también social, habrían de surgir los sucesos de dos décadas de derrumbe y violencia, que el propio autor haría materia argumental, cada vez más tensa, cada vez más dramática, del grueso de sus futuros libros.

En 1966, CMM publica dos novelas. Una de ellas, de impecable factura, aborda el irresistible descenso del patriciado uruguayo (*Con las primeras luces*). La otra, se detiene en la desolación de un individuo que un buen día se entera de la muerte de su amante y del marido de ésta (*La otra mitad*).

La otra mitad es un ejercicio introspectivo, tan arrogante como engorroso, donde es difícil encontrar un sustantivo en soledad o acompañado de menos de dos o tres adjetivos, que relata en primera persona las vicisitudes de una relación adúltera con fin abrupto. El protagonista-narrador (también cuarentón, esta vez profesor de literatura) se enfrenta en el comienzo del libro y de buenas a primeras al asesinato de su amante a manos del marido y al inmediato suicidio de éste, en un suceso que parece haber necesitado del mutuo acuerdo de ambos y del desconocimiento de sus motivos por parte del narrador.

Pero sin duda CMM no fue un escritor feliz a la hora de las relaciones amorosas. Durante las 340 páginas de la novela, en las que se parafrasea el trágico fin de Delmira Agustini, el protagonista se aboca a investigar y revisar en su memoria la posible causa del incidente fatal sin llegar a ningún resultado. La novela pudo haber sido un *thriller*, un texto de intenciones eróticas (tuvo, no obstante, problemas con la censura española de su entonces y no pudo ser publicada en Seix Barral) o una aguda denuncia de la moralina del Montevideo de los '60, pero no fue más que un tedioso juego de pesadumbre intelectual, el que roza muchas veces lo llanamente cursi, tal como lo corroboraría la lectura de más de un párrafo como el siguiente: "De noche, vacuos y castos, verla volver del baño en camisón, haberla escuchado enjuagarse la boca, sentir el roce de su pie en las chinelas. ¡Qué bueno!".

Con las primeras luces es, en cambio, uno de los testimonios más lujosamente narrados acerca de la lenta agonía de una clase que había establecido su poderío económico y social al término de la llamada Guerra Grande, a mediados del siglo XIX. Después de una fiesta en una de las viejas casa-quintas montevideanas pertenecientes a un patriciado en absoluta decadencia, un hombre borracho se acuesta a dormir en un banco. El dueño de casa, primo suyo, cierra el portón de la estancia y se retira a su habitación. Cuando aquél se despierta, en plena madrugada, intenta saltar la verja, se perfora una ingle, se arrastra hasta la puerta de la mansión y, sin poder llamar ni hacer movimiento alguno, agoniza hasta el amanecer.

Pero esa agonía, un largo sendero de rememoraciones, le llevará a revisar su infancia y adolescencia, un pasado familiar cargado de íconos y mitos mitad históricos, mitad íntimos, y el moroso declive de una tradición aristocrática por el que también han caído definitivamente sus referencias personales y el resto de un estamento, suplantado rápidamente en los '60 por una clase vinculada a los grupos financieros y a los intereses multinacionales.

Aquí aparecen nuevamente los conflictos vínculados a los dos partidos tradicionales y acaso a dos formas de vida contrapuestas en un pasado cada vez más lejano ("colorados y ateos", más proclives a la metropolización y a la influencia británica versus nacionalistas católicos, memoriosos de un pasado tocado por el gusto francés, por un orden más despiadado e inherente a todas las cosas). Esa derrota clasista, que también se vive como metáfora de la soledad familiar en el relato de un epígono, es abordada magistralmente por CMM: su barroquismo verbal se ajusta como parte propia del escenario que describe; el espesor de sus personajes, su opacidad, su melancolía, coinciden hasta la exactitud con el derrumbe de que ellos son partícipes; y el tratamiento de los tiempos narrativos, con sus permanentes alternancias de pasado y presente, no deja espacio a fatuidad alguna.

> La dispersión de su gente —escribe CMM de Eugenio, el agonizante— no se había producido en el espacio, sino en el tiempo: Tía Rosina muerta repentinamente mientras dormía [...]; Tía Herminia muerta poco después, al cabo de una decadencia graduada, de enfermedad cardíaca; Roberto solo en el caserón, resistiendo la idea de que alguien pudiera acompañarle; su propia madre (Tía Elisa, en el lenguaje de la quinta) viviendo vegetativamente ....

Con *Los prados de la conciencia* (cuentos, 1968) y las novelas *Coca* (1970) y *Tierra en la boca* (1974), la anécdota parece igualar definitivamente a la reflexión existencial, no en su detrimento ni en el de su riguroso abordaje estilístico que, en buena medida, había hecho perder tensión narrativa a sus títulos anteriores. La aventura irrumpe en la escritura de CMM, hasta entonces obsedida por un extenso monólogo interior que quizás había dado comienzo en los ya lejanos primeros cuentos de su juventud.

Coca narra la historia de unos improvisados —y, por momentos esperpénticos— traficantes de cocaína en un circuito cuyos escenarios son La Paz, Buenos Aires y Montevideo. Un oficial del ejército boliviano, herido y lisiado en un enfrentamiento en la revuelta minera de 1952 —la Revolución Nacionalista liderada por Paz Estensoro, evocada ya en *El paredón*— que cumple una misión diplomática en Buenos Aires, luego de un frustrado matrimonio con una mujer perteneciente a la aristocracia de su país; una francesa cuyo signo de identidad es la memoria de su adolescencia a finales de la Segunda Guerra Mundial y un belga ex-combatiente fascista, forman un triángulo en principio sentimental, que termina convirtiéndose en una suerte de vínculo delictivo que los llevará a intentar una operación de tráfico de drogas por el que terminarán detenidos en Montevideo. La novela, narrada desde diferentes puntos de vista dirigidos a un abogado a cargo del caso, revela casi por primera vez una intensidad incidental sostenida a lo largo de sus 200 páginas, y debajo de la cual se nos muestra un mundo marcado por la soledad y la corrupción: la diplomacia y algunas zonas de la política y los ejércitos del Cono Sur son puestos al desnudo.

Otro mundo, otras voces, otros ámbitos habrán de ocupar la siguiente novela de CMM, *Tierra en la boca*. En ella, dos rateros de baja categoría planean un simple robo a una carnicería, sin calcular ni estar preparados, para que el mismo termine en el asesinato de un viejo sereno que los descubre casualmente. De allí en más, la novela narra el interminable periplo de sus fugas, acompañados respectivamente por sus mujeres.

Pero *Tierra en la boca* marca también en el estilo del autor la irrupción de las múltiples subversiones, gramaticales y sintácticas, que el llamado *boom* latinoamericano ha provocado para ese entonces en las letras del continente. No es, sin embargo, afortunado el recorrido de CMM por este camino de digresiones: su inteligencia, la casi erudición de ese yo auxiliar narrador que lo acompañó a lo largo de toda su obra, se transparenta demasiado en un lenguaje que intenta parafrasear las características del idioma del bajo, de los suburbios, del cantegril. Y es esa misma inteligencia la que también socava la verosimilitud del monólogo del lumpen, su miedo convertido en remordimiento, su remordimiento convertido en culpa, su culpa en un filosofar casi presuntuoso si lo comparamos con sus referencias personales.

No obstante, una de las intenciones de la novela parece cumplirse cabalmente, tal como fue señalado por Mario Benedetti en su *Literatura uruguaya siglo XX*:

> la objetividad de la obra sirve para enjuiciar indirectamente a este sistema, que si bien no es todavía (en la novela) la aberrante dictadura, ya lleva en sí mismo su pretexto y su germen. *Tierra en la boca* testimonia un derrumbe, y en ese sentido adicional, extraliterario, también constituye un aporte invalorable a la interpretación social de un período, particularmente crítico, del Uruguay contemporáneo.

Pero esas múltiples realidades que toda su obra se encargó de evidenciar e interpretar, esa sucesión de tribulaciones y rupturas que comenzaron a envolver al país en los '60, no lo podían haber encontrado como un testigo neutro, aséptico, falto de compromiso. Es así que, con la irrupción de la guerrilla tupamara, con la intensificación de la violencia "oficial", con la instauración de los tribunales militares y el posterior Golpe de Estado de 1973, se irán sumando sus defensas de presos políticos. A comienzos de la dictadura asume, junto al Dr. José Korzeniak, la defensa del Gral. Líber Seregni, líder del Frente Amplio, pero permanentemente asediado por los militares en el poder, decide al fin abandonar el país. En 1976 parte para España, primera etapa de su exilio, de donde se marchará tiempo después rumbo a México, país que lo cobijó hasta su muerte y donde escribiría y daría a conocer su última novela.

El color que el infierno me escondiera no es sólo la mejor novela sobre los sucesos políticos ocurridos en Uruguay desde mediados de los '60 hasta fines de los '70 sino la mejor novela de toda la generación del '45 y, claro está, de la producción de CMM.

Fracturada, estallante, implosiva y explosiva, tal como la propia realidad que aborda, la ruptura aparente de la unidad de acción define la forma de *El color*.... Sus veintidós capítulos enfocan casos diferentes (CMM llegó a publicar

dos de ellos como relatos unitarios los que figuran en *Animal de palabras*), pequeñas realidades de un mismo infierno (es un verso de Dante el que da nombre a la novela; son versos de Dante los que abren cada uno de ellos), instancias parciales de un período dramático, asolador, feroz. Es así que por sus páginas desfilan episodios claves de un tiempo vertiginoso y despiadado: Dan Mitrione instruyendo métodos de tortura a policías y militares uruguayos; Dan Mitrione secuestrado y ajusticiado por la guerrilla tupamara, los secuestros de Ulyses Pereira Reverbel y de Pellegrini Giampietro la tortura en los cuarteles; el asesinato del peón Pascasio Báez; la desaparición del maestro Julio Castro y aún otros casos de elocuente brutalidad.

La escritora Mercedes Rein ha señalado que la novela "recrea poéticamente el sentido y el sinsentido de ese infierno en la tierra con la objetividad de un hombre extremadamente inteligente y el fervor de un agonista que sublima, mediante la palabra, el horror de un mundo que parece estallar dentro de él pero que es dominado por la maestría de un gran escritor en la plenitud de sus posibilidades".

El texto tiene momentos de absoluta brillantez, como la suerte de monólogo de Dan Mitrione, reflexionando sobre su soledad una vez que comprende que está realizando su último viaje, o como el debate moral de un integrante de la guerrilla frente al asesinato de un peón de campo que descubre, sin querer, un aguantadero en una estancia. El libro no oficia en ningún momento a modo de alegato parcial frente a los sucesos, sino que resulta un testimonio apasionado pero nunca panfletario, equilibrio sólo posible en la voluntad esencialmente lúcida de su creador.

El color que el infierno me escondiera ganó en 1981 el Concurso Internacional Proceso-Nueva Imagen sobre "El militarismo en América Latina", con un jurado integrado entre otros por Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Ariel Dorfman y Carlos Quijano, y en el momento de su publicación CMM fue blanco de diversas acusaciones (uso de datos obtenidos por su defensa directa de algunos casos, exposición a represalias a guerrilleros aún detenidos) y de una ya célebre cachetada que un exiliado tupamaro le propinó en México. Pero todo eso, sin duda, ya ha pasado a formar parte del lado mezquino de la historia.

> Después de todo —reflexionaba Carlos Martínez Moreno/Julio Calodoro, en *El paredón*— la ciudad en que se vive es el único sitio en que uno se resignaría a enfermarse, a llamarse a un silencio definitivo, a ser olvidado de todos, a morir. Y esa ciudad, entonces, era "Esta Montevideo, madre cruel" de los versos de Líber Falco evocados por el narrador, el mismo que escribiría, veinte años después, lo siguiente:
> De un libro debería uno despedirse como de una persona. Pero nunca lo hacemos: tanto se ha viciado nuestra relación de criatura con él.
> Y el libro se convierte entonces en una cosecha de difuntos o vivientes, fuera de nuestro alcance; ni siquiera nos sentimos llamados a ser solidarios con él, a morir en las páginas donde su gente muere, a haber odiado o amado cuando ella lo haya hecho (*El color ...*).

"Este libro, madre cruel", parecería pues la previsible metáfora. En sus libros y en su ciudad habitó esa "cosecha de difuntos o vivientes", hombres y mujeres henchidos del grosor de lo perentorio y de lo esencial, de lo grávido y de lo eterno, de lo nostálgico y de lo profético.

Y es que, después de haber leído y revisado toda su obra, y de estar acercándome a los primeros días de 1986 y de saber nuevamente de la muerte de Martínez Moreno, se me ocurre que por primera vez se vislumbra con total nitidez la simultaneidad de la muerte de todos los héroes de su ficción, de la misma forma en que también murió, hace ya mucho tiempo, el país que todos ellos habitaron.

Y siento también que esa coincidencia se dimensiona hasta lo exacto en tanto, muy lejos de esta "ciudad en que se vive", la muerte del escritor contradijo la sentencia del personaje.

Obras de Carlos Martínez Moreno

Los días por vivir (cuentos, Montevideo: Asir), 1960.
Cordelia (cuentos, Montevideo: Alfa, 1961).
El paredón (novela, Barcelona: Seix Barral, 1963).
Los aborígenes (cuentos, Montevideo: Alfa, 1964).
Con las primeras luces (novela, Barcelona: Seix Barral, 1966).
La otra mitad (novela, México: Joaquín Mortiz, 1966).
La sirena y otros relatos (recopilación de cuentos, Capítulo Oriental, 1968).
Los prados de la conciencia (cuentos, Montevideo: Alfa, 1968).
Coca (novela, Caracas: Monte Avila, 1970).
De vida o muerte (recopilación de cuentos, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971).
Tierra en la boca (novela, Buenos Aires: Losada, 1974 y Montevideo: Arca/ Monte Sexto, 1990).
El color que el infierno me escondiera (novela, México: Nueva Imagen, 1981 y Montevideo: Monte Sexto, 1986).
Animal de palabras (cuentos, edición póstuma, Montevideo: Arca, 1987).

HÉCTOR GALMÉS O LA PARADÓJICA INVENCIÓN DEL IMPERFECTO CUENTISTA

POR

HEBER RAVIOLO
Ediciones "Banda Oriental"

1. SEMBLANZA

Aunque conocimos a Héctor Galmés allá por 1958/59, recién unos cuantos años después establecimos una amistad que se fue estrechando y ahondando hasta su muerte. Fue con motivo de uno de los famosos concursos de oposición, que por aquel entonces se realizaban en la Enseñanza Media, al que concurrimos como espectadores. Allí Galmés nos deslumbró —y deslumbró a todos— y obtuvo el primer puesto entre una veintena de concursantes, con un programa monstruo que incluía más de cincuenta autores, desde los clásicos greco-latinos hasta los contemporáneos. Después recordamos haber estado junto a él con amigos comunes, en una guitarreada, en una casa situada en las inmediaciones del arroyo Malvín. Ya entonces Galmés, con menos de treinta años, era lo que fue siempre: un caso fuera de lo común de integridad personal e intelectual, y un ser con una enorme capacidad de comunicación afectiva inmediata.

Cuando un día de 1971 llegó a la editorial a traerme el manuscrito de su primera novela, experimenté alegría e inquietud.

Alegría, por la posibilidad de establecer un trato más estrecho con un hombre que, desde un primer momento, "me había caído bien", por esa mezcla suya, tan espontánea, de seriedad intelectual y espíritu burlón, por esa sencillez exenta totalmente de snobismo o de pedantería, con la que era capaz, si llegaba el caso, de apabullar a cualquiera con su vastísima erudición en las más variadas disciplinas literarias.

Pero también inquietud, porque no hubiera sido la primera vez que un intelectual vastamente informado y con notoria capacidad docente, al intentar pasar al terreno de la ficción, fracasara estrepitosamente. Por fortuna, mi intranquilidad duró poco, porque la novela era *Necrocosmos*, una de las más originales, de las más "fuera de onda" que se escribieron por esos años. La editamos en seguida y, por supuesto, los mil ejemplares se vendieron lentamente, muy lentamente, al punto que diez o doce años después todavía quedaban ejemplares en los estantes de la editorial. Podríamos decir, paradójicamente, que Galmés entró con buen pie, o por lo menos bien acompañado, en nuestra

historia literaria, si pensamos que veinticinco años después de la fecha de sus primeras ediciones, todavía era posible conseguir ejemplares del *El Pozo*, *Por los tiempos de Clemente Colling* o *Los albañiles de "Los Tapes"* en las librerías de Montevideo.

De ahí en adelante nuestra amistad con Galmés se estrechó y nos fuimos descubriendo con los años un montón de ideas y de gustos comunes. Estar con él era quedar sometido a un placer contagioso, por el regodeo y la intensidad con que era capaz de trasmitir su felicidad ante los hechos que conmovían su sentido estético, ya fuese un tango de De Caro, cantado por Rosita Quiroga, o una cantata de Bach, un clásico latino o un autor alemán contemporáneo; o el placer, distinto pero no menos paladeado, de pasarse unos días de campamento en una carpa o en un rancho perdido, o de disfrutar de una comida hecha por sus propias manos y las de Delia, junto a algunos amigos y "un vaso de *bon vin*".

En todos esos años, estar junto a Héctor fue una permanente lección de cómo extraerle a las cosas más sencillas sus esencias más permanentes, fue un ejemplo de cómo una vasta erudición y un estar al día en todos los "ismos" y corrientes no implica necesariamente quedar incapacitado para comprender ciertas formas sencillas, pero esenciales del arte, ajenas a toda teoría o ciencia literaria.

Fueron quince años de trabajo serio, de docencia, y de afirmación sin prisa pero sin pausas, de una obra que fue surgiendo como una especie de decantación de su propio ser. Nunca hemos visto a nadie tan ajeno a lo que puede ser la imagen de un escritor profesional. Nunca lo vimos preocupado por si sus libros era comentados o no, por si se propagandeaban o no, por si estaban o no en las vidrieras de las librerías, por si se vendían o no se vendían.

2. OBRA

Hoy quedan, como testimonio suyo, tres novelas que son en cierto modo una sola, imperfecta y genial, trescientas páginas inagotables que, como un caleidoscopio, parecen transformarse a cada relectura, testimonio de sus angustias, de sus gozos, de sus fantasmas, de sus convicciones, de sus dudas, y de las angustias, convicciones y dudas de toda una sociedad, la sociedad montevideana de las décadas del 50 al 70.

Y un libro de cuentos —*La noche del día menos pensado*— de rara perfección; algunos, como "El puente romano" o "Regreso al Aqueronte", por mencionar sólo dos, dignos de figurar entre los mejores que se han escrito en nuestra lengua.[1]

[1] La obra narrativa de Galmés, publicada íntegramente por Ediciones de la Banda Oriental, es la siguiente: *Necrocosmos* (novela, 1971; segunda edición, 1986); *Las calandrias griegas* (novela, 1977; segunda edición, 1984); *La noche del día menos pensado* (cuentos, 1981); *Final en borrador* (novela, 1985). En la misma editorial publicó una traducción del *Primer Fausto*, otra de *La metamorfosis* de Kafka y una *Introducción a las literaturas griega y latina*.

Cuando, en julio de 1971, apareció *Necrocosmos*, su autor apenas era conocido por un relato, "El hermano", publicado en un volumen colectivo titulado *Diez sobres cerrados* (1966). La obra ostenta, sin embargo, una madurez y una riqueza que no son de principiante. Los 37 años que tenía entonces Galmés se vuelcan en ella con toda su sabiduría y sensibilidad. El estilo es de una riqueza y de un don poético inusuales y sus temas, complejos y poco transitados en nuestra novelística, son los mismos que se seguirán entrelazando y enriqueciendo en sus dos novelas posteriores. Ya hay un mundo propio, un estilo personal y una concepción original del género. Por supuesto que no caeremos en la ingenuidad de pensar que Galmés "inventó" una forma de novela: la misma libertad formal que caracteriza al género, hace que a esta altura de los tiempos ya poco o nada quede por descubrir o innovar en la materia, salvo el sesgo específico que todo gran creador es capaz de dar a su obra, así se trate de un soneto.

El título de la novela nos pone frontalmente ante uno de los grandes temas de Galmés. *Necrocosmos*: el neologismo parece tener una explicación casi explícita en este pasaje de la obra:

> Cuando uno creció en un pueblo a orillas de un río [...] y no recuerda haber visto en ese puerto más que maderas podridas, cascos que ya no pueden navegar y grúas corroídas por el óxido, la imagen de la decadencia se le mete a uno muy hondo y adquiere una sensibilidad finísima para captar cualquier cosa que esté a punto de deshacerse.

Es claro que esa corrupción de la materia tiene su correspondencia a otros niveles, sociales y espirituales, y puede ser también la de un país, un individuo o un grupo social.

El centro temático del que parte la novela es la emigración a Australia de tres uruguayos: Sebastián, el Sordo y Alondra. El cuarto integrante del grupo, el narrador, se queda y terminará en una mazmorra de El Cambrón, el dictador-deportista. Pero luego de aquel supuesto punto de partida, la narración prácticamente no avanza en el sentido clásico —salvo en las últimas páginas— sino que se va produciendo como una acumulación de desarrollos circulares, a través de un entramado al que hace referencia Rodríguez Barilari cuando nos habla del "intrincado encadenamiento de *flashbacks* que vertebra *Necrocosmos*" o de "la no menos meándrica escritura de *Las calandrias griegas*".[2] En ellos el tema de la decadencia se entrama con el de la imaginación y el de la creación, otras constantes de la trilogía novelística galmesiana. Los protagonistas son artistas y su reflexión sobre su quehacer es permanente. Pero es muy difícil hacer un resumen de la riqueza de perspectivas con que son presentados esos dos grandes temas en cada una de las novelas.

[2] Elbio Rodríguez Barilari, *"Todo Galmés"*. *El País*, Suplemento de Artes y Letras, 83. Montevideo (21 de diciembre de 1985), 4-5.

En particular, el tema de la imaginación tiene, por lo menos, una clara ambivalencia: es vista a la vez como salvación y como enfermedad. "Recordé al poeta: 'Sucede que me canso de ser hombre' —dice el protagonista de *Necrocosmos*— y pensé en el lagarto que vi tomando sol sobre una piedra. Mejor era su vida, pues los lagartos no han de tener imaginación"; y más adelante le atribuye a "El Impecable" unos consejos coincidentes:

> Cuídate de la imaginación, no le hagas caso [...] La imaginación enferma fácilmente; no la dejes volar; la altura la debilita y la corrompe. No imagines más allá de lo prudente. Domina tu pensamiento. Recuerda que si el hombre cayó, fue por culpa de la imaginación. El futuro no será de los soñadores.

En *Las calandrias griegas* el tema tiene aspectos coincidentes. Del protagonista se nos dice que "su imaginación de viajero sensual había poblado de quimeras los espacios vacíos" (2ª edición, 48). Más adelante el mismo personaje se siente aliviado ante la contemplación de unas cosas vulgares porque ellas "lo libraban del delirio, de los fantasmas de la imaginación" (60) y en la página 93 Angélica le reprocha: "Me fatiga su imaginación sin límites". Adonis atribuye a Angélica la identificación de la enfermedad (el mal) con "la hipertrofia del magín" (58) y un diálogo posterior resulta confirmatorio:

> —Sos tan cerebral, querido, que me pregunto para qué querrás brazos y piernas. ¿No te incomodan? [...] Te sentirías fantástico si tu cráneo se paseara de aquí para allá como una pelota, como un globo. Se posaría en los árboles y en las antenas para imaginar el mundo, o dormiría la siesta en las azoteas, entre cajones viejos y damajuanas rotas (80).

Y al terminar la novela, su propósito es ponerse "a escribir en serio, como un amanuense (término que repugna a los escritores, peor para ellos), porque no creo que haya existido jamás un amanuense que escribiera en joda" (111).

El tema está presente también en *Final en borrador* y, muy explícitamente, nada menos que en la última frase de la novela: "Quiero decir que me siento condenado, porque me han robado la imaginación," concluye Atilio López.

Los diferentes aspectos del tema son muy complejos y sólo hemos querido destacarlo a través de algunas referencias concretas a él que se hacen en el desarrollo de las novelas; pero asoma en toda la concepción de éstas y sin duda es una de las claves para la interpretación de la trilogía novelística de Galmés.

El autor desenvuelve toda esta temática de sus novelas en un territorio físico común, el de la ciudad de Montevideo de las décadas del cincuenta y del sesenta. Es una visión de la ciudad imbricada en un tiempo perfectamente diferenciado que abarca aproximadamente un cuarto de siglo, y en un determinado espectro social, el de una clase media intelectual (¿o filo-intelectual, o pseudo-intelectual?) que vive en una dramática desorientación expresada en los más diversos planos: social, político, sentimental, existencial, metafísico. Sus personajes, aunque algunos tengan características sorprendentes, tienden

a ser grises y anónimos, siempre indecisos y hundiéndose en sus propias dudas. A este respecto, Rodríguez Barilari, en su novela *Lugares comunes* (1987), refiriéndose a un personaje que, ciertamente, está muy lejos de ser Galmés, pero que se inspira parcialmente en él, hace una observación que no me resisto a citar: "La suya no era una literatura hecha de paradigmas sino de paradojas sorprendentemente verosímiles". Y, efectivamente, el estudio de los planteos paradojales de que están llenas las novelas y también los cuentos de Galmés, podría ser uno de los tantos enfoques apasionantes que permitiría su obra.

Entre esas paradojas, no deja de ser una el contraste entre la unidad esencial de sus caóticas novelas y la diversidad formal, temática y estilística que nos ofrece su único libro de cuentos; cuentos que, sin embargo, como tales y examinados uno a uno, son de una estructura perfecta, casi sin excepciones.

Otro aspecto digno de señalar es que, a diferencia de lo que sucede en las novelas, en sus cuentos Montevideo no aparece nunca como punto de referencia esencial. Sólo hay cuatro en once ambientados en esa ciudad, pero en tres la referencia es perfectamente soslayable o intercambiable con cualquier otra ciudad, y en el otro, "Crimen robado", aunque se hace una enumeración minuciosa de diversos lugares y barrios, esto nunca llega a ser definitorio del relato. Y en los otros cuentos tenemos un tema bíblico, unos desolados seres volando, o intentando volar, entre un maná de fin del mundo, una desanimante experiencia de transmigración, una fantasmal aventura en un puente infranqueable, una disquisición sobre el juego de ajedrez, una desoladora experiencia del trasmundo como una interminable llanura circular y, finalmente, un estupendo cuento, "El malacara", que parece engañosamente destinado a rememorar las mejores experiencias criollistas de nuestra literatura, pero que termina siendo una creación estrictamente galmesiana, con todas sus paradojas y sus dudas a cuestas, aunque sus personajes sean un comisario de campaña y un analfabeto.

Tomás de Mattos, en su excelente introducción a la segunda edición de *Las calandrias griegas*, ha observado agudamente algunos aspectos esenciales de la obra de Galmés. Ha analizado otros núcleos temáticos de primera importancia, como el de la discordancia entre apariencia y realidad y el de lo irrealizable de las ilusiones. Pero, sobre todo, ha visto, con gran sagacidad, la condición esencialmente poética de esta obra y el rescate que esa visión poética, teñida de un humor que "oscila entre el sarcasmo y la ternura", opera en una visión del mundo que amenaza con ser desoladora:

> Raíz de este lirismo es la convicción de que si el tiempo, en extensas perspectivas, corroe y destruye lo humano, en unidades más pequeñas deja lugar a la alegría y al gozo [...] La misma temporalidad llega a ser vista como fuente de lo maravilloso: "la maravilla, si no es breve, deja de ser maravilla".

Quisiéramos proponer una lectura de la obra de Galmés desde este último punto de vista: como una sucesión de pequeñas maravillas, de páginas

irremplazables, que se continúan y se yuxtaponen, a veces sin otro orden estructural aparente que el de la propia fuerza poética que las origina. Una sucesión de trozos líricos que, sin embargo, nunca se despegan de un legítimo fondo narrativo, por errático que éste sea, tal vez porque Galmés siempre tuvo presente, como problema propio, el conflicto entre el desborde de la imaginación y la "modesta" labor del amanuense.

TRADICIÓN Y TRANSGRESIÓN EN LOS CUENTOS DE JULIO RICCI

POR

NOEMÍ ULLA
Universidad de Buenos Aires

En la literatura del Río de La Plata los cuentos de Julio Ricci[1] podrían definirse como unos de aquellos ligados de manera muy estrecha al realismo de tradición urbana. Sin embargo, la crítica a la burocracia, a la inercia del sistema social, al desarrollo de la tecnología y sus efectos en un país poco desarrollado, revelan con ironía y humorismo, matices del grotesco y del absurdo que emparientan más de una de sus invenciones con la literatura fantástica. Fecundo y tardío, este escritor uruguayo reúne en el ceñido período de diecisiete años, cinco libros de cuentos.[2]

Muchas veces fiel a la construcción de los cuentos cultivados por los grandes maestros del género, otras veces las narraciones de Julio Ricci se aproximan al relato, introducen cartas ("El gamexán" y "El laburo", *El Grongo*), son cartas los relatos mismos ("La carta", *Cuentos civilizados*) o aparecen como anotaciones ("Las cerillas II", *Cuentos civilizados*). Al mismo tiempo suelen incorporarse al texto referencial de otros campos, como tablas de valores, listas, balances, cuestionarios, cuadros, noticias necrológicas, fragmentos de alguna noticia periodística, y esto parecería traducir una necesidad —casi hiperrealista— de consignar la verosimilitud, pero también de burlarse de lo Kitsch, en la transcripción de ingenuos textos de tarjetas, invitaciones, participaciones, todos ellos gráficamente señalados. Estas presencias, en cuentos como "Los domingos no los paso más en casa de mi señora", "El Shoijet", "Los coleccionistas de escupidas", "El profesor" (*El Grongo*), "Las ideas parsimoniosas del Señor F.

[1] En ocasión del Coloquio Internacional sobre Tango, que se realizó en Toulouse en noviembre de 1984, Giovanni Meo Zilio me obsequió su estudio "El neorrealismo de Julio Ricci entre onirismo y gestualidad: apuntes estilísticos" (separata de la *Revista Iberoamericana*, 123-124, abril-septiembre 1983). Hasta entonces desconocía a Julio Ricci, y la dificultad para conseguir sus libros en Buenos Aires me hizo recurrir directamente al Uruguay. Esto pone de manifiesto, una vez más, la paradoja de estos países hermanos en cercanía y notablemente incomunicados en su producción literaria.
[2] Julio Ricci, *Los maniáticos* (Montevideo: Alfa, 1970); *El Grongo* (Montevideo: Géminis, 1976); *Ocho modelos de felicidad* (Buenos Aires: Macondo, 1980); *Cuentos civilizados* (Montevideo: Géminis, 1985); *Los mareados* (Montevideo: Monte Sexto, 1987).

Szomogy" (*Ocho modelos de felicidad*) imponen una especie de orden hiperbólico que da a la literatura el carácter ilusorio de documento, transgrediendo aquel orden supuesto de las "bellas letras", contra el cual el autor manifiesta —en las mismas narraciones y en el prólogo el *El Grongo*— su desacuerdo.

A pesar de la variedad que ofrecen sus cuentos por los argumentos y los desarrollos igualmente diversos,[3] la relación con ellos tendrá aquí un eje preferencial, que es el de mi hipótesis de trabajo sobre las particularidades de la escritura rioplatense en el marco de los años sesenta y setenta.

EL LÉXICO EN EL CONTEXTO DE LA ESCRITURA LITERARIA RIOPLATENSE

En el nivel léxico los textos de Julio Ricci registran italianismos, lunfardismos y uruguayismos,[4] pero además prestan oído a una nueva entonación, la del inmigrante europeo no español ni italiano sino húngaro, al centroeuropeo que habla el español rioplatense imprimiéndole su propio acento nativo.

Las observaciones sobre la entonación del extranjero que usa un castellano inseguro aparecen en sus cuentos y recuerdan al lingüista que hay en él;[5] su saber en este campo compone un rasgo —entre otros— de su escritura, la de la mímesis del habla del acento no nativo, como lo hicieron hasta 1930 los escritores que intentaban exaltar nuestra identidad rioplatense o simplemente registrar la presencia de la inmigración extranjera. En *El juguete rabioso*, Roberto Arlt transcribía usos sintácticos y fónicos del andaluz, mediante el zapatero que inicia a Silvio Astier en el placer de la lectura, y particularidades fónicas y sintácticas del italiano dialectal a través de la pareja dueña de la librería donde trabaja el protagonista. En "Hombre de la esquina rosada" Jorge Luis Borges presentaba el discurso coloquial rioplatense de típica entonación criolla y orillera en el monólogo del narrador. Felisberto Hernández, desde aquellos textos que más tarde se compilaron con el nombre de *Primeras invenciones* (1969) y que se publicaron entre 1925 y 1939, escribió con un español rioplatense sin huellas de italianismos ni lunfardismos, en tanto que Juan Carlos Onetti registró lunfardismos e italianismos en el orden léxico y sintáctico a partir de *El pozo* (1939).[6] La presencia del acento de los inmigrantes, que tanto ha impregnado la producción del sainete y que se tuvo muy en cuenta para dar al

[3] Fernando Ainsa, José Angeles, Fernando Butazzoni y Martha Canfield, entre otros, han observado diversos aspectos de la narrativa de Julio Ricci.

[4] Giovanni Meo Zilio, en "El neorrealismo de Julio Ricci entre onirismo y gestualidad: apuntes estilísticos", *op. cit.* señala con precisión la diversidad de este léxico.

[5] Julio Ricci (Montevideo, 1921) egresó del Instituto de Estudios Superiores y su especialidad es la Lingüística. Ejerció la docencia en el Instituto Iberoamericano de Gotemburgo (Suecia), en Florida State University Tallahassee (Estados Unidos), en F.S.U. Study Center of Florencia y en Uruguay, hacia fines de 1985.

[6] Noemí Ulla, *La escritura coloquial en torno a 1930. Cuatro textos iniciales rioplatenses*, (Buenos Aires: Catálogos) (en prensa).

discurso color local —los *Cuentos* de Fray Mocho, a fines y a principios de siglo, sabían que esto era una garantía para la recepción por parte del público[7]— fue también, en los alrededores de 1920 y 1930, un rasgo común a las letras de los tangos, cuando éste gozó de su esplendor ciudadano.[8] Los cuentos de Julio Ricci, en especial los que agrupan *Los maniáticos* y *El Grongo*, se alinean en esta vertiente de textos que dan —sin que esto sature el texto— las variantes lingüísticas rioplatenses (voseo y sus formas verbales correspondientes), las particularidades de un Montevideo también cosmopolita, señalado a veces gráficamente en la entonación de un húngaro:

> Tótal, para qué quéremos dos —terminó, sin poder evitar su fuerte acento húngaro de siempre (*El Grongo* 56).
> —Mire, yo he vénido de cánciyéria, pues cónfieso gran ádmiración por su páis— expuso con un acento que detecté era húngaro (*Ocho modelos de felicidad*, 119).

Montevideo, asimismo Argentina y en especial Buenos Aires, es el referente geográfico que se nombra, se exhibe, se repite, tratando de crear la ilusión de lo verosímil en la trama del texto, de manera singular en *Los maniáticos*, *El Grongo* y *Ocho modelos de felicidad*. Este "callejero" que es el narrador típico de sus cuentos, conoce los bares, las plazas, los lugares apartados, el centro, los parques, que distingue el Puerto, el Cerro, Pocitos, Malvín, Villa Muñoz, Punta Gorda, Carrasco, la Ciudad Vieja de Montevideo, que nombra los barrios y las calles, que se detiene en connotaciones axiológicas e ideológicas, en observaciones de orden fisiológico —que nunca abandona la presentación del cuerpo— ingresa en la tradición de los narradores de la literatura urbana o del *montevideanismo*,, como la designó Arturo Sergio Visca,[9] de la que Mario Benedetti es quizás el referente literario más próximo.

> A mí en realidad me gustaba mucho caminar por 18 porque veía las luces de los semáforos, algunas que otras viejas que salían de las tiendas [...] esa mezcla heterogénea de blancos, menos blancos, morochos, pardos, etc. Eran rengos, bien vestidos (algunos), andrajosos (algunos más), mujeres con piernas con elefantiasis (siempre me preguntaba por qué tantas) y coches, desorden y vida entreverada (*Ocho modelos de felicidad* 91).

[7] Noemí Ulla, véanse los capítulos sobre Fray Mocho: "El registro oral", "La escritura para la recepción", "El discurso amoroso de criollos e inmigrantes", en *La escritura coloquial* (en prensa).

[8] El tango y sus letras están en los cuentos de Julio Ricci como presencia que late en el ritmo de la ciudad. En "El apartamento" (*El Grongo*) la evocación del tango y sus intérpretes se da como homenaje (83-84), tanto como el nombre *Los mareados*, su último libro de cuentos, al tango homónimo.

[9] Arturo Sergio Visca, "Panorama de la actual narrativa uruguaya", *Ficción*, 5 (Buenos Aires, enero-febrero 1957), y "Nativismo y urbanismo en la literatura uruguaya de hoy", *Comentario*, 54 (Buenos Aires, mayo-junio, año 14, 1967).

Así reflexiona un empleado de banco que asiste a un compañero de trabajo, cuyo machismo se ve absorbido y degradado, con mordacidad y tragedia, por una mujer autoritaria.

La puntual presencia de la ciudad con sus exteriores se advierte en los cuentos de *El Grongo*:

> El frío siempre húmedo y pegajoso de los inviernos montevideanos (117).
> ... esas tardes lluviosas y grises del invierno montevideano (22),

también como un lugar del que será necesario huir, mediante el *discurso referido* de los "pesimistas":

> ... fugar de Montevideo, de ese Montevideo gris y anémico, de ese Montevideo de veredas rotas, calles deshechas, casas sin pintura, basurales inmundos y yiras mañaneras (*El Grongo*, 125).

El referente explícito o la "ilusión" del referente explícito se consigna al detalle, insistiendo en la necesidad de que el verosímil, con todo su peso, logre sus efectos: representar también los lugares que frecuenta, los artículos que consume y los lugares donde los consume la amplia clase media, la clase baja, los marginales, observados todos ellos por ese "caminador" que afirma en un texto de *Los mareados*: "Las ventanas de los cafés eran siempre algo así como pequeños palcos ante el espectáculo del mundo" (20).

La serie de referentes precisos —del tipo que señalo al pie[10]— va desapareciendo en los últimos libros, casi no existen en *Cuentos civilizados* y *Los mareados*, salvo en uno u otro texto, ya que la tendencia a marcar la indiferenciación, la tecnificación y la masificación opera como intensificador en una escritura que va connotando, en el triunfo del apetito o la incentivación del consumo, la desaparición del valor que diferencia lo local, la procedencia nacional de lo extranjero, en individuos que aún no habían sido absorbidos (*Los maniáticos, El Grongo, Ocho modelos de felicidad*) por la dominación y el desarrollo mayor de las empresas extranjeras en el país. En tal sentido, la última escritura de Julio Ricci parece acertar con uno de los pronósticos que

[10] Leemos en *Los maniáticos*: "las alpargatas azules que había comprado en Soler" (23), "el pollo relleno que compraste ayer en el Lion d'Or" (25), "Ella se tapaba la cabeza con la frazada Campomar" (62), "una especie de palangana chata que compré un domingo en la feria de Tristán Narvaja" (71); en *El Grongo*: "fueron a Alta Gracia y las Cataratas del Iguazú en luna de miel" (17), "hicimos el viaje de bodas a Buenos Aires (9), "El cognac Aubigny que le habían traído de Buenos Aires". Los hombres no se reúnen y toman simplemente un café, sino en "el Facal Chico" (*Ocho modelos de felicidad*, 83), en el de "Arenal Grande" (67), "en el Sorocabana" (14), "el bar Welcome de la calle Piedras" (15) de *Los maniáticos*; en "un bar de Libertad y Br. España. En el Congreso. O tal vez en el Fray Mocho", (*Los mareados*, 26), "en el café de Ellauri" (*El Grongo*, 10).

Ángel Rama hacía en 1965, respecto del provincianismo cultural.[11] En efecto, los recursos descriptivos, los referentes tan puntuales de las primeras narraciones, incluso y sobre todo, el afecto que denotaban aquellos connotadores geográficos, topográficos, de los libros arriba mencionados, están en representativa ausencia —en general— por la masificación que reflejan, tanto como el nombre de su penúltimo libro *Cuentos civilizados*. Textos allí incluidos, como "La pared", "La necesidad de ser esquizofrénico", "El cronista de obituarias", "La jerarquía", "El gerente", "La baba", y aún "La carta", son testimonio de la tecnificación y de la escritura que registra los correspondientes referentes con ironía y humorismo: "los necesarios psicofármacos (Nubex, Fildopon, Stupident, Piltrafac, Dormentin, etc.)" (*Cuentos civilizados*, 20). Precisamente en "La pared", símbolo de las operaciones que montan y desmontan papeles y empleados, el narrador observa ideológicamente:

> Con la nueva tecnología que había sido introducida en el país y que provenía del extranjero, de los benditos países desarrollados, la pared longitudinal podía alzarse y tirarse diez veces por día. Se esperaba acelerar más el ritmo (*Cuentos civilizados*, 27).

y sin partidismos simplificadores:

> El que ha sido tocado por la varita mágica de una jerarquía es en cierto modo el noble en un país socialista (*Cuentos civilizados*, 23).

Uno de los narradores de *Los mareados*, un ascensorista —que habiendo quedado sin vivienda deambula buscando piezas de alquiler sin resolverse por ninguna ("La pieza")— es quien percibe, en el silencio ya deshumanizado, la cosificación que invade el ámbito de su trabajo al cambiarse el viejo ascensor por el nuevo. La perfección electrónica ha anulado su capacidad y su intervención; la gente, por lo mismo, entra y sale del ascensor en forma también automática y él no recibe los "gracias, hace calor, hace frío" que acompañaban antes su rutina, porque todo es *futural*, adjetiva irónicamente el narrador incorporando una de las tantas invenciones y combinaciones lingüísticas que se diseminan con generosidad en los textos.[12]

[11] "Imposible pensar la cultura de nuestro país en su próxima etapa de desarrollo dinámico sin la implicancia de las condiciones económicas y espirituales de la actual civilización norteamericana, aunque no necesariamente sociales, dada nuestra condición (Toynbee) de proletariado externo de ella" (Ángel Rama, "Del provincianismo cultural", en Carlos Real de Azúa, selec., *El Uruguay visto por los uruguayos* (Montevideo-Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), t. I, 158.

[12] Leemos en *Los maniáticos*: "cavilando y *recavilando*" (60), "coleantes" (43), "grisoides" (45); en *El Grongo*: el mismo término *Grongo* es invención del autor, "futuro *futuriblé*" se acompaña, como otras veces, del comentario metadiscursivo "como decían los optimistas"; en *Ocho modelos de felicidad*: "variedades *engullicias*" (32), "universo *sexivo*" (87), "se

LA SINTAXIS LOCUTIVA

Como sus compatriotas Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y como los argentinos Julio Cortázar, Manuel Puig, Germán Rozenmacher, Julio Ricci presenta en muchos tramos de sus cuentos y en cuentos enteros, una sintaxis particularmente coloquial. La sintaxis locutiva que participa más del habla que de la escritura con sintaxis literaria, y que suscita teorizaciones en lingüistas estadounidenses que consideran el habla y la escritura del idioma inglés en la literatura de ese mismo idioma,[13] tiene en el Río de La Plata, a mi criterio, si no una génesis, sí una práctica de mayor énfasis en la década de 1960, sustentada en convicciones ideológicas socialistas que fueron arraigándose en forma notoria en algunos escritores, a partir del triunfo de la revolución de Cuba (1959) y la propuesta de hacer una literatura latinoamericana afianzada en descubrir las particularidades del español en los países americanos de habla hispana.

La brevedad de este trabajo sólo me permite puntualizaciones sumarias en torno de tan amplio tema, que en otra parte de mi investigación desarrollo;[14] valga por ahora una casi obvia aserción: el reconocimiento del peso social de los marginados afirmó el derecho a documentar las particularidades de su habla en la escritura de los narradores de los años sesenta. Y ésta es buena parte de la herencia de Julio Ricci, cuya entonación coloquial se ve favorecida a menudo por la elección de un *yo* narrador —casi siempre es el observador callejero típico— que seduce a la concurrencia con el ritmo presuroso de su relato, como seducía el narrador de los cuentos de *Montevideanos* de Mario Benedetti. En *Cuentos civilizados* el ritmo precipitado parece acentuarse. Otras veces el narrador sorprende con el desarrollo de un discurso cuidadosamente evocativo, de ritmo lento y elaborado, y la utilización de ciertas interferencias léxicas y que cambian el punto del ritmo, al dinamizarlo, como en "El Shoijet": "Se me prendió la lamparita", "yo paraba la oreja", "aunque haciéndome el zonzo", "no daba pie con

incriminaban, como dicen las seriales americanas" (107), "un día de despegue, como hubiera dicho un economista" (115); en *Cuentos civilizados*: "funcionariado" (19), "jefaturial" (22), "insonrientes" (24), "minirrománticas" (129), "ególogo" (98), ironiza sobre el psicoanálisis. En *Los mareados*: "orgasmorreaba" (11), "criptoinvolucrados" (13), "introatención" (33), "minifeliz" (45), "denuedo *limpieril*" (50), "torta *seisvelitera*" (51), se mantuvo *escuchante*" (63), "maullidos *alimentófilos*" (80), "sexollamadas" (80), "neocasado" (112), "un moralímetro" (55). (Los subrayados son míos).

[13] Douglas Biber, "Spoken and Written Textual Dimensions in English: Resolving the Contradictory Findings", *Language*, v. 62, nº 2 (1986), 384-414. También el investigador checo Emil Volek desarrolla un estudio sobre el lenguaje coloquial en la estructura narrativa en *Metaestructuralismo* (Madrid: Fundamentos, 1985), 95-122.

[14] "El lenguaje rioplatense en los últimos cincuenta años. Las transcripciones del habla en los escritores del 30: su expansión y metamorfosis en la década del 60", es el trabajo que realizo en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

bola", "¡qué se yo!" (*El Grongo*). Estos recursos, dentro de un texto de sintaxis literaria, rompen graciosamente el ritmo del relato, y los he encontrado en un tipo de escritura como la de Armonía Somers,[15] nada vuelta hacia *la presencia ausente del destinatario*,[16] en tanto que estos contrastes son escasos en los textos de Julio Ricci, ya que la práctica constante del discurso donde el destinatario está siempre o casi siempre implícito, los vuelve infrecuentes.

En "El marcapaso" (*Ocho modelos de felicidad*) el narrador inicia la presentación de Juanita Pérez con sintaxis coloquial que de inmediato quiebra para pasar a la de la literatura tradicional, oponiendo el juego del contrapunto de dos discursos que se relacionan, de algún modo, con las protagonistas y que no obedece al mero azar. Hay en sus textos, como también en los de Mario Benedetti y Juan Carlos Onetti, un saber de las diferencias que la entonación oral del rioplatense marca con claridad en el idioma español, de los italianismos provenientes de la inmigración, de los lunfardismos que caracterizan el habla ciudadana, de los vulgarismos y de la sintaxis locutiva que, en la escritura y vueltos al destinatario, hacen que el rioplatense se reconozca de inmediato. De otro modo que en el texto de Roberto Arlt o de Manuel Gálvez, entre otros, cuyos lunfardismos aparecían casi siempre encomillados, el texto de Julio Ricci asume la integridad de la enunciación, sin marcar comillas en los lunfardismos.[17]

LA RECEPCION DEL INMIGRANTE

La evidente simpatía por aquellos marginados de 1936 —la llamada "ley de indeseables" restringió la inmigración al país— se advierte en este narrador que no clausura su registro en la intimidad local, sino que se abre a lo cosmopolita. La presencia de los extranjeros no es exclusiva en sus textos, pero sí notoria y se apega a un referente explícito. Observa Juan Antonio Oddone[18] que además de los inmigrantes habituales, como los italianos y los españoles, una oleada de polacos, rumanos y bálticos, serbios y croatas, alemanes y austro-húngaros, sirios y armenios llegó al Uruguay en los años 1930, en la etapa mayor de la última inmigración espontánea, asentándose especialmente en Montevideo y aportando "una nota de inusitada diversificación cultural y religiosa" (109).

[15] Noemí Ulla, "Metonimia y connotaciones ideológicas en el discurso amoroso de 'Requiem para Goyo Ribera', de Armonía Somers", en *Claves para Armonía Somers* (Montevideo, Linardi y Risso) (en prensa).

[16] Tomo la designación de Gérard Genette, *Figures III* (París: Seuil, 1972), 262.

[17] En su estudio sobre la cita, Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, París: Seuil, 1979) ha definido con exactitud el texto que prescinde de los polimorfismos.

[18] Juan Antonio Oddone, "Inmigración y modernización", en Carlos Real de Azúa, selec., *El Uruguay visto por los uruguayos* (antología) (Montevideo-Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), t. 2, 109.

Más de una de las narraciones de este escritor exaltan la cultura del pueblo judío o de otras del centro de Europa, pero también suelen ejercer la ironía, la burla, y hasta un piadoso humorismo, en rápidas observaciones. En "Las ideas parsimoniosas del señor F. Szomogy" la altivez de la madre y el hijo muestran su superioridad ante los latinoamericanos (*Ocho modelos de felicidad* 13); en "Las amistades del Sr. Szomogy" el narrador protagonista marca la excesiva corrección de su asiduo visitante del consulado "No lograba ir más allá de la corrección rígida y repetida, mono-estructurada, herencia quizá de un feudalismo de boyardos torturadores y de atilas avasallantes" (*Ocho modelos de felicidad* 121); en "El regalo para el amigo de Hungría" el narrador imagina a su amigo húngaro con la apariencia de un perro europeo "desconocido aquí" (*El Grongo* 58). Pero el verdadero homenaje parece darlo el cuento "El Shoijet" (*El Grongo* 19-33), cuya descripción del rabino es un singular retrato literario, con la mirada de asombro del niño no judío que observa la particularidad de otra religión y otra cultura (23). Como en ninguno de sus textos, el afecto y la exaltación se encuentran reunidos en una suerte de investigación y viaje hacia el encuentro de un amigo de infancia. La búsqueda del amigo perdido, Lázaro Dorón, lleva al narrador —hombre de setenta años— a realizar un breve vuelo de Montevideo a Buenos Aires, que por obra de la misma búsqueda —caminatas por la calle Tucumán porteña y sus laterales, por el barrio del Once ("las calles del *ghetto* como le llamaban los porteños" *El Grongo* 26)— se transforma de manera prodigiosa en otro viaje hacia el descubrimiento de un mundo maravilloso y deseado:

> Los nombres nomás me traían reminiscencias de cosas extrañas, de ciudades imaginadas, de países casi feéricos: Mercería Koldonski, Ropería Malamud, Bazar Goldberg, Sastrería Chicurel ... (*El Grongo* 26).

La fascinación por el bazar ("los bazares asiáticos llenos de maravillas y misterios infinitos", *El Grongo* 27) que esconde en su interior sorpresas a descubrir,[19] muestran a ese personaje típico de sus cuentos: el caminador, el hombre que recorre la ciudad y penetra en los recovecos para conocer sus historias y los modos de vida de la gente.

EL CUERPO Y SU LENGUAJE

Quizás la real transgresión al "esteticismo", la verdadera marginalidad en los cuentos de este escritor uruguayo esté en la insistencia de un motivo que en

[19] Walter Benjamin supo descubrir el vértigo de esa búsqueda en los bazares y en las calles, en sus escritos sobre Baudelaire en el París del Segundo Imperio, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones* 2 (Madrid: Taurus, 1980), segunda edición, especialmente el capítulo "El flâneur".

los años de la década del sesenta se desarrolló con timidez. Julio Cortázar, David Viñas, Manuel Puig, entre otros en Argentina, Armonía Somers, L. S. Garini, Cristina Peri Rossi, entre otros en Uruguay, presentaban ya el lenguaje del cuerpo. Julio Ricci llevará esto al énfasis, centrando la atención en las necesidades meramente orgánicas, y no en la sexualidad, que la narrativa de los autores mencionados sí se había atrevido a abordar, y que está casi ausente en los textos de este narrador.

Los textos que componen *Los maniáticos* —junto con *El Grongo* y *Ocho modelos de felicidad*— reiteran con holgura lo "bajo", las necesidades naturales y sus olores, tan propios de la literatura del realismo grotesco, que sin embargo la tradición urbana —y valga el adjetivo— donde se sitúa la narrativa de este autor, ha desdeñado en su mayoría. Tal vez un extraño antecedente podría reconocerse en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes en *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires: Oportet & Haereses, 1946) y con el seudónimo de B. Suárez Lynch, escandalizaron el entorno literario con un breve y famoso pasaje.

Aunque la mención de Mijail Bajtín ha impreso en los últimos años socorrida obligatoriedad, no puedo evitar la evocación de uno de sus estudios, el que se relaciona con este aspecto que se observa en los textos de Julio Ricci. Me refiero al vínculo existente entre la tradición de la cultura cómica popular[20] y la faz de lo "bajo corporal" en Rabelais.

El primer cuento de *Los maniáticos*, "Pivoski", es uno de los retratos más vívidos de un anciano polaco que habita en la miseria y el olvido de la Ciudad Vieja de Montevideo. En la insistente descripción del deterioro del cuerpo y la falta de higiene, hay particular detenimiento:

> Pasé y lo seguí. Había un intenso olor a vetustez y a podredumbre mezcladas. Se respiraba el olor que hay en las casas que no se ventilan por años y años y parecía como si hubiera un gato o algún otro animal muerto hacía tiempo (*Los maniáticos* 10-11).

Por la confesión de Pivoski, narrador del cuento, se sabe que el cadáver descansa desde hace años en un baúl de las habitaciones. Pero las sospechas del narrador mientras espera que el anciano abra la puerta de calle, rebelan también su propia fruición en la referencia a las necesidades fisiológicas:

> A lo mejor Pivoski estaba orinando o liberando el intestino (10).
> Con todo, debajo del catre divisé una escupidera cargada de orines que a lo que parecía oficiaba de excusado (11).
> Los olores eran insoportables, la falta de luz [...] pero había en cambio un calor humano inefable, una intimidad inexpresable, que yo había imaginado siempre

[20] Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona: Barral, 1974).

> como peculiar de la Europa Central y de los Balcanes (11). ... luego abrió la puerta de la habitación de la madre y entró. Había un olor repugnante, único.(20)

Otro de los maniáticos que ve frustradas sus especulaciones con la adquisición de una cámara fotográfica traída de Alemania y que le es robada de inmediato, acompaña esas manías con dificultades fisiológicas que el narrador describe con rigurosa precisión, humorismo y fidelidad al referente:

> Recordé entonces que desde hacía años [...] solía ir al baño con la firme decisión de liberar a su intestino de impurezas. Una vez adentro, levanta la tapa, hacía correr el agua, colocaba un papel [...] con el fin de acelerar sus procesos de evacuación (*Los maniáticos*, 42).
> Unos minutos más tarde [...] lo cual demostraba que esta vez se había puesto de acuerdo con su intestino (*Los maniáticos* 42).
> ... había estado muy seco de vientre ... (*Los maniáticos* 45).

En el cuento "La cola" la vida de la gente que la compone se transforma en una suerte de infierno, los integrantes esperan poder cumplir determinados trámites, mientras transcurren los inviernos y los veranos infinitos y todo se va degradando:

> En general había muy mal olor en torno a los tramitantes y como no existían servicios higiénicos, los insectos se acumulaban [...] Las necesidades se hacían en un baldío cercano y esto aumentaba el bicherío (*El Grongo* 46).

En un estudio sobre Juan Carlos Onetti,[21] señalé que en *El pozo* las escasas imágenes o referencias corporales aparecen desprovistas de gozo, siguiendo un extraño desdén por la materialidad del cuerpo como productor de placer, y por ligazones con nuestra tradición española y cristiana. Precisamente Ángel Rama había observado en la presentación que acompaña a una de las ediciones de *El pozo*,[22] que las "situaciones chocantes" —se refería a las libertades de expresión— y las "violencias verbales" presentes en el texto, no se habían diseminado suficientemente en las obras de los escritores uruguayos. En la narrativa de Julio Ricci ocurre lo contrario, si bien el énfasis y la frecuencia de las precisiones corporales de lo "bajo" son claras, nada está cargado de desagrado, y la naturalidad acompaña estos motivos y hasta a veces, como en el realismo grotesco, convive con el agrado y la ironía o el humorismo. En "Pivoski" el narrador confiesa respecto de la casa del anciano:

[21] Noemí Ulla, "El sentido de las imágenes corporales", en *Claves para Onetti* (Montevideo: Linardi y Risso) (en prensa).
[22] Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo* (Montevideo: Arca, 1969), 5ª edición, 53-107 (el estudio de Ángel Rama está fechado en 1965).

> En casa tenía luz, calefacción, limpieza, todo lo que el mundo y la técnica modernos han dado. Pero faltaba algo que nunca había podido determinar, algo que generaba en mí una tristeza infinita. Aquí, en cambio, en esta pocilga lúgubre y hedionda recuperaba pronto mi felicidad y me sentía de nuevo hombre (*Los maniáticos* 12).

La insistencia sobre el motivo corporal como núcleo de algunas narraciones ("El nene", *Los maniáticos*, "Los coleccionistas de escupidas", *El Grongo*) o como una presencia fuerte ("El apartamento", "La cola", *El Grongo*, "La cámara", *Los maniáticos*, "Las amistades del Sr. Szomogy", *Ocho modelos de felicidad*), vinculan a este escritor con Quevedo y Rabelais[23] y recuerdan esa confluencia de elementos que Erich Auerbach[24] describía en el estilo del segundo, como la mezcla del realismo con la sátira y lo didáctico, las bufonadas groseras, el poder de imitación verbal, el nivel estilístico cómico del grotesco, que Giovanni Meo Zilio ha analizado en su estudio sobre la repetición en los cuentos de este escritor.[25]

El narrador de "El apartamento", después de haber destacado la importancia de la acción de defecar en la vida del hombre, de evocar los artefactos del baño de Hemingway y el perfeccionamiento de la moderna industria en "la grandeza de esta ceremonia", puntualiza por medio de observaciones críticas, un discurso que tiende a modificar la concepción tradicional sobre ese acto:

> La gente no era consciente, pero hablaba mucho de esto aunque en términos tabuados y jocoso-despectivos. Estoy estreñido, ando mal, seco de vientre, tengo que tomar un laxante, eran frases corrientes que denotaban la preocupación de los hombres por la vida del intestino y que a veces se mezclaban con estrofas tangueras "tu piel, tu piel, magnolia que besó la luna" (*El Grongo* 97).

Es posible advertir la connotación ideológica al señalar la presencia del lenguaje alusivo —en lo que atañe a estos hechos naturales— para desterrar tal actitud. La observación no se detiene en el desenmascaramiento, actúa con energía en la misma escritura. Y más que puntualizaciones oportunas y casuales, éstas, en su diseminación, forman parte de la estética de la narrativa de Julio Ricci, quien en el prólogo de *El Grongo* (i-vii) es bien explícito, cuando hace referencia al cultivo de "la literatura asqueante", olvidada por la estética tradicional. El

[23] Domingo Luis Bordoli observa en el prólogo al tercer libro de Julio Ricci: "No hay palabra que no tenga tránsito en este desenfadado rabelesiano. Sorprende el papel que desempeñan las necesidades orgánicas. Están casi siempre al servicio de situaciones cómicas" (en Julio Ricci, *Ocho modelos de felicidad*, *op. cit.*, 7-8).
[24] Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 2ª reimpresión, "El mundo en la boca de Pantagruel", 245-264.
[25] Giovanni Meo Zilio, "Un estilema sintomático en Julio Ricci, Materiales para un estudio del cuento uruguayo", *Thesaurus* (Bogotá: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 1986), t. 41, 1-50.

prólogo, más que un fugaz principio introductorio a los relatos, compone también la escritura de esos motivos marginales de la literatura como práctica decidida e intencionalidad expresa, con claras connotaciones axiológicas e ideológicas —la elección del motivo siempre rechazado por los escritores por ser abyecto, las necesidades fisiológicas, la mención de lo "bajo"— y parece querer cambiar de manera consciente las relaciones que nuestra cultura y por lo mismo, nuestra literatura, ha establecido con el cuerpo y su funcionamiento.

A pesar de la estética que lo ciñe dentro de la literatura del realismo urbano y social, este escritor tiene más de un punto en común con Felisberto Hernández[26] y es a través de esta relación con Felisberto cómo algunos cuentos suyos comparten con textos de escritores uruguayos en apariencia alejados de su narrativa como Tarik Carson o Armonía Somers, extrañas asociaciones, invenciones no menos extrañas y también el ejercicio del discurso poético, más allá de las semejanzas con L. S. Garini, que algunos críticos han señalado con acierto. Sus cuentos, en la propuesta de la representación del lenguaje popular, tienen el don de inventar nuevas situaciones y nuevas palabras, no siempre orientadas por el "buen gusto" sino por la sátira. Textos como "El gamexán" —único en que el paisaje, cielo y mar montevideanos acompañan el relato con notoria presencia—, "Las amistades de Sr. Szomogy", "El Shoijet", "Las operaciones del amor", "Juancito" entre otros, son seguramente antológicos. Desafiando los temas vedados a las convenciones de la literatura tradicional, por ejemplo la crueldad, este autor describe de manera tan densa como el memorable "El pajarito de los domingos" (*El sonido blanco*) de María Montserrat, o el absurdo de la solitaria vida de un viajero rioplatense en Italia, que vibra felisberteanamente, con la fantasía de amor por una silla en "El apartamento" (*El Grongo*). Así, este narrador cuya manifiesta libertad de imaginario convive con buena parte de los escritores uruguayos,[27] integra una de las franjas más singulares de la literatura rioplatense actual.

---

[26] Matilde Bianchi, "El lunatismo en la obra de Felisberto Hernández y de Julio Ricci". He visto los originales de esta ponencia leída en París el 5 de diciembre de 1987, en la sesión "Autour de Julio Ricci", por gentileza de la autora (en prensa).

[27] Véase en referencia a esto mi estudio "Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonía Somers y Cristina Peri Rossi", *Femmes des Amériques* (Université de Toulouse Le-Mirail, 1986), 241-247.

A PROPÓSITO DEL REALISMO DE MARIO BENEDETTI

POR

ELSA DEHENNIN
Universidad Libre de Bruselas

El caso de Mario Benedetti me intrigó bastante en la época del *boom*. A este novelista, muy leído en el Uruguay, uno de los más vendidos y estimados por la crítica, lo situaba al margen de lo que podría llamarse la novela nueva o la novela moderna —en el mismo sentido que Carlos Fuentes daba a estos términos en su ensayo, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Cuadernos de J. Mortiz, 1969). No veía muy clara su posición en la movida del *boom*.

La nueva novela estudiada por Fuentes —que no tiene nada que ver con el *nouveau roman* francés, llamado por él "la novela del realismo neocapitalista"— aparece en una perspectiva más bien universal como "mito, lenguaje y estructura" (20). Es también la novela de "la modernidad enajenada" (26). El novelista mejicano insiste en estos rasgos comunes para destacar más las similitudes que las diferencias entre la novela hispanoamericana, por una parte, y la europea o norteamericana, por otra.

Como si además quisiera evitar toda dicotomía en la caracterización de la nueva novela hispanoamericana, Fuentes destaca "la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación" que ésta elabora —asociando dos palabras cargadas de connotaciones a menudo opuestas. Tal "hecho central" lo encuentra también "constitutivo" de la prosa borgiana; por ejemplo: "esa síntesis crítica, más que el simple paso de la novela rural a la novela urbana, es lo que distingue ... las obras de los escritores más significativos de una etapa de tránsito de la tipicidad a la personalidad y de las disyuntivas épicas a la complejidad del aislamiento frente a la comunidad" (27). Y Fuentes cita en primer lugar a los uruguayos Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti. Sobre todo las obras de Onetti "son las piedras de fundación de nuestra modernidad enajenada y el más fiel espejo de nuestros hombres", "los intelectuales-objeto y las mujeres-sujeto" de Moreno y "los oficinistas" de Benedetti; pero hay muchos personajes más, argentinos, chilenos, mejicanos, y no todos hombres de la ciudad.

Aprovecha pues, curiosamente, el rasgo común de "síntesis crítica" para reunir a Borges con antípodas y pasar de una síntesis crítica que es "fantástica" a otra "realista" muy específica en un novelista como Benedetti.

Hay que constatar al mismo tiempo que Fuentes no cita a Benedetti cuando analiza en el apartado "un nuevo lenguaje" (30). Un elemento que me parece constitutivo de toda modernidad literaria, no sólo en la novela hispanoamericana sino en cualquier novela del siglo XX, es la "nueva fundación del lenguaje" que observa en "el torrente verbal indiscriminado" de Lezama Lima o Cortázar, en el humor, tanto en la parodia de Manuel Puig como en el "calambur gigantesco" de Cabrera Infante; también en el "travestismo" de Severo Sarduy, por ejemplo.

> Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura (32).

Se basa, sin duda, en el entonces famoso libro de Umberto Eco sobre la "obra abierta", como se basará también en Paul Ricoeur para valorar lo que me parece ser el rasgo decisivo de una modernidad literaria universal. Ésta se ha desarrollado por cierto espectacularmente en el siglo XX pero remonta al Barroco, si nos atenemos a la época moderna —tal como la entienden los historiadores— la que empieza en 1492.

La "modernidad enajenada" no es sólo un producto de la "civilización moderna" (29) tan tecnológica que inquieta mucho a Fuentes. Más allá de un cuestionamiento existencial trae consigo una subversión o perversión del lenguaje, magníficamente manejada por Joyce, para citar a uno de los máximos representantes de la modernidad literaria de este siglo. Fuentes habla de la "palabra enemiga" (85), que la crítica contemporánea ha interpretado desde Tzvetan Todorov (1967) como una palabra opaca y que es una palabra fundamentalmente antimimética. En esta perspectiva el combate es el mismo para todos los escritores de lengua española: Fuentes constata, a propósito de la obra de Juan Goytisolo, que "todos nosotros, españoles e hispanoamericanos, hemos de reconocer la quebradiza ruina de nuestra propia imagen y de nuestra propia cultura. No es otro el mensaje de esta literatura de exilados que escriben algunos autores de nuestra lengua común: todos somos contemporáneos porque todos somos excéntricos" (84).

He insistido a guisa de introducción en este texto significativo para situar a Benedetti en la "nueva novela hispanoamericana": está al margen de la *modernidad* que va en busca, lo queramos o no, de la "inmensa minoría" y dentro de un *realismo* más tradicional, grato a la mayoría.

Sé que los términos subrayados son difíciles de circunscribir; sobre todo la palabra "modernidad" sigue suscitando en nuestra época de "postmodernidad" debates apasionados.[1] La entiendo, independientemente de la enajenación que

[1] *Modernidad y postmodernidad*, compilación José Picó (Madrid: Alianza, 1988).

puede traer consigo, como el resultado de la larga y progresiva lucha, siempre renovadora y progresista, lanzada contra la mímesis aristotélica durante la época moderna, lucha iniciada por un tal Góngora, poeta maldito, verdadero héroe de "la palabra enemiga", y que se acaba, según los teóricos de la postmodernidad, en este fin de milenio.

No hace falta que la analice más detalladamente aquí ya que el realismo —y es otro término conflictivo cuyo campo semántico intentaré delimitar— va a preocuparnos. Sólo hacía falta plantear la relación dialéctica que hay entre mimetismo y antimimetismo. Benedetti se sitúa en la corriente (*mainstream*, dicen los ingleses) del realismo. No cuestiona la mímesis.

Los críticos que no dejan de lado a Benedetti (silenciado, por ejemplo, por Luis Harss en *Los nuestros*, o sólo mencionado por Andrés Amorós en *Introducción a la novela hispanoamericana actual*) insisten en rasgos que se pueden considerar como constitutivos del realismo mimético.

Emir Rodríguez Monegal (1974)[2] analiza sus ficciones como las "de un testigo implicado" (209), o sea como las de un montevideano:

> lo que este autor parece querer decir (y decirnos) es que así somos los montevideanos: mediocres, superficiales, resentidos, frustrados. Y lo dice de modo que no tengamos más remedio que reconocernos ... Curiosamente, este informe negativo no está dicho con odio sino con amor, ya que Benedetti no se alza por encima de sus criaturas para juzgarlas sino que comparte con ellas penas y glorias (216).

Sus relatos son en efecto subjetivos y cognoscitivos.

Para José Donoso (1972),[3] que ubica a Benedetti "en el grueso del *boom*", *Montevideanos* pertenece a "una serie de libros que aspiran a servir de atajos para llegar lo más pronto posible a una conciencia de lo que, en los diversos países, es lo nacional" (46). La actitud que observa también en libros como *Lima la horrible*, *Adán Buenosayres* o *La región más transparente*, entre muchos otros, es la de una "angustiada curiosidad adolescente por contemplarse desnudo en el espejo para conocerse de una vez por todas" (47).

En cuanto a D. L. Shaw (1985),[4] insiste en la actitud ideológica de Benedetti y en su compromiso político, desarrollados fuera de los textos literarios en numerosos ensayos. Lo asocia con un escritor como David Viñas con quien comparte una "ideología abiertamente revolucionaria" (16).

Frente a ellos Shaw sitúa otro grupo "capitaneado en cierto modo por Borges, para quienes la literatura funciona como algo autónomo de su contexto inmediato económico, político y social" (14). Topamos así con la binaridad

[2] Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América* (Buenos Aires: Alfa, 1974), tomo 1, 209-225.
[3] José Donoso, *Historia personal del boom* (Barcelona: Anagrama, 1972).
[4] Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra, 1985).

hispanoamericana que Fuentes quiso pero no pudo evitar, la de cosmopolitismo/americanismo, y que se puede enfocar como una oposición literaria mucho más amplia, universal pues, de mímesis necesariamente referencial *versus* antimímesis autorreferencial o arreferencial.

Nadie puede negar que la mímesis aristotélica es la norma literaria de siempre. Nadie debería extrañarse de que el realismo mimético, referencial pues, representa la tradición mayoritaria tanto de la literatura hispánica, española e hispanoamericana, como de cualquiera otra literatura.

Dentro del marco aristotélico bien conocido, en el cual "poesía" e "historia" se oponen como el relato de lo general *versus* el relato de lo particular, el relato de hechos que podrían ocurrir *versus* el de hechos que han ocurrido (*Poética* 1451b), la poesía, llamada literatura siglos después, "de un carácter más filosófico y más elevado/profundo" que la historia, es la imitación verosímil de una realidad que existe o no existe. "Los acontecimientos son posibles según la verosimilitud o la necesidad," dice Aristóteles en el mismo famoso apartado. El criterio de lo posible, que no excluye lo irracional ni lo absurdo, va condicionado por el de lo verosímil. "Hay que preferir lo imposible que es verosímil al posible que es increíble" (1460a), lo que sabe perfectamente Cervantes y ... García Márquez.

La imitación verosímil ha sido interpretada a lo largo de la historia —me refiero, por ejemplo, a la *Philosophia antigua poética* de López Pinciano (1596) que tuvo tanta influencia en el Siglo de Oro— como una imitación de acontecimientos que sea conforme a la razón y/o la religión (la moral). Ambas, razón y moral, han ido evolucionando como valores, muy lenta o muy rápidamente, y con ellas la norma de verosimilitud, que no dejó de ser sin embargo la norma de lo sensato, de la decencia, de la belleza y del famoso buen gusto, grato a académicos y burgueses, sobre todo en Francia, un canon más o menos oficial, convencional, instituido por cada época.

Esta norma Ramón Menéndez Pidal, filólogo ejemplar del siglo XX, la interpretaba como "la transustanciación poética de la realidad".[5] Dio lugar a una mímesis artística secular, clásica, equilibrada, referencial, necesariamente realista, un realismo *passe-partout*, que nunca se llamó realismo. La palabra se impone en el siglo XIX (desde 1833 en Francia) para designar la corriente literaria antirromántica bien conocida cuya meta era —cito a Jakobson (1921)— "reproducir la realidad lo más fielmente posible" y que aspira pues "a un máximo de verosimilitud" (99).[6]

[5] "Caracteres primordiales de la literatura española" (1949), en *España y su historia* (Madrid: Minotauro, 1957), t. II, 641.

[6] *"Du réalisme artistique"*, en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (París: Seuil, 1975), 98-113.

Según R. Wellek (1963), el realismo como *period concept* intenta dar "una representación objetiva de la realidad social contemporánea" (240-41).[7] Notamos que las determinaciones van delimitando y especificando más y más el concepto de mímesis. Sabemos además que el realismo decimonónico representa a menudo el mundo degradado de las clases medias y bajas, que conviene a la novela, antigénero con respecto a los grandes géneros que son la épica o la tragedia.

A partir de entonces hay que distinguir:

> —la mímesis aristotélica convencional, la norma de siempre (sentido 1)
> —y el realismo, una mímesis marcada, parcial (sentido 2) a menudo polémica, revolucionaria en ciertos momentos (también los futuristas reinvindican el realismo) y retrógrada, hasta arcaica, en otros (para los *Telquelistas*, por ejemplo, a los cuales se acercó S. Sarduy).

Hoy día hay que agregar más sentidos a los numerosos ya destacados por Jakobson quien, al distinguir sentidos A y sentidos B (99), supo anticiparse a la crítica de la recepción. Mientras la mímesis se mantiene *au-dessus de la mêlée* hasta en nuestra época postmoderna, el realismo postdecimonónico opone conservadores y progresistas, pero de tal manera que los progresistas de ayer o de allí son los conservadores de hoy o de aquí, y que los progresistas del contenido pueden ser los conservadores de la expresión. Gran renovador por la imaginación, García Márquez opta por técnicas tradicionales.

Huelga decir que utilizo la palabra "realismo" como un término descriptivo y no como un término de valor.

¿Cómo entender pues hoy el realismo (sentido 3) que no se puede confundir ni con la mímesis secular ni con el realismo decimonónico?

De todos los estudios que leí sobre el realismo el que más me ayudó para comprenderlo y destacar sus rasgos constitutivos es un estudio poco conocido del semiólogo italiano Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo* (1967), dedicado al teatro de Pirandello, Jarry, Mayakovski y Brecht, autores "realistas" que se caracterizan por "un elemento fantástico" y por la "estilización".

Leí este libro en una época en que en Francia la crítica y la (neo)vanguardia (*Tel Quel*) cuestionaban la noción de verosimilitud y rechazaban cualquier forma de mímesis.

Gérard Genette (1968) consideraba lo verosímil como "un significado sin significante" y R. Barthes (1968),[8] al examinar *l'effet de réel* notaba que "la carence

[7] *Concept of Realism in Literary Scholarship"*, en *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963), 240-41. En la página 250 debe confesar sin embargo: "I hesitate to include 'objectivity', in the sense of absence of the author, as an indispensable criterion of realism". El método quiere ser objetivo pero apenas lo consigue. De hecho, el "autor" suele estar muy presente.

[8] *Communications* (1968), 11. Ver en particular los artículos de Gérard Genette, *"Vraisemblance et motivation"* 521 y de Roland Barthes, *"L'Effet de Réel"*, 84-89.

même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme". La obra realista no era más que un gran vacío artístico.

Tal no es el punto de vista de Raffa, para quien realismo y vanguardismo son compatibles. La noción de un realismo expresivo no mimético la debo a él. No la desarrollaré aquí.

Piero Raffa parte de una caracterización general del arte totalmente compatible con la mímesis: el arte es para él "la expresión de ideas —actitudes" (297). Observa que "el realismo es una categoría del significado, no del signo" (285) —lo que podemos interpretar en una perspectiva más lingüística que semiótica como una categoría del significado antes que del significante. El significante por creador que sea va siempre si no subordinado al significado, cualificado por él.

> El realismo es un tipo de lenguaje artístico cuya característica principal consiste en comunicar significados cognoscitivos con la función subordinada de cualificar la actitud expresada (301).

Aunque el arte no es jamás conocimiento, el realismo artístico nos propone significados cognoscitivos, que Raffa entiende como "constituídos por juicios relativos a lo que existe" (292) y —lo añado aristotélicamente— a lo que puede existir, a los universos posibles de un García Márquez, por ejemplo, que suele insistir en el realismo de su obra.[9] El lenguaje de la obra realista es necesariamente referencial.

Aludo a una frase de Paul Ricoeur que supo diferenciar tan agudamente "référence suspendue" y "référence déployée" en su estudio sobre la metáfora (1975) y ve el lenguaje atravesado por dos movimientos:

> l'un qui sépare le signe de la chose et le rapporte à d'autres signes dans la clôture d'un systeme lingüistique, l'autre qui applique le signe à la réalité, le rapporte au monde et ne cesse de compenser le mouvement de la différence par celui de la référence.[10]

Vemos aquí toda la diferencia que hay entre mímesis y antimímesis, entre el realismo que privilegia *l'effet de réel*, y la modernidad que intenta borrarlo.

Pero el realismo no se caracteriza solamente por significados cognoscitivos, o sea referenciales y denotativos: éstos cualifican una idea-actitud que es para Raffa "el eje en torno al cual gira toda estrategia del lenguaje" (298): "el

[9] Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), incluye en el "ejercicio de realismo", rechazado por su "lastre verista", "su peor variante: el realismo mágico" (63).

[10] Cito la frase según Jean Bessière, *Le Récit fantastique* (París: Larousse, 1974), 244. Ver también *"Le plaidoyer contre la référence"* del mismo Paul Ricoeur, in *La Métaphore vive* (París: Seuil, 1975), 279 y ss.

significado principal del lenguaje artístico" (322). Esta actitud en una obra realista es la "pasión humanista por la realidad". Aunque se trata de otro término de difícil demarcación semántica, el humanismo supone "el atenerse a los hechos, es decir el tener en cuenta lo que existe y nos condiciona, nos agrade o no" (323). Los hechos degradados, diría Goldmann,[11] no suelen coincidir con los valores, ni los conocimientos con los ideales: "la pasión humanista por la realidad es el empeño siempre renovado (históricamente) de descubrir en qué punto se halla esta relación entre hechos y valores" (324), entre degradación y valores auténticos, entre rabia e ilusión. No hay que confundir esta actitud humanista con una actitud ideológica.[12]

Resumiendo lo que tomo prestado a Raffa, diría que el realismo se caracteriza:

> —por significados cognoscitivos, referenciales
> —supeditados a una actitud humanista que determina la estrategia del lenguaje.

Agrego:

> —una estrategia de las más variables, que puede optar por el movimiento de la referencia (de tipo semántico) o el de la diferencia (de tipo semiótico), por un lenguaje transparente o por un lenguaje opaco,[13] fundamentalmente poético, estilizador y por ende desrealizador (pero no deshumanizador).

Hay un registro muy variado de realismos (sentido 3 a, b, c, etc.) que podríamos representar por un eje que va de un polo - a un polo +:

> —de un realismo directamente mimético, con una expresividad mínima (en España se hablaba en la postguerra de un realismo de urgencia que fracasó artísticamente) —de "significado sin significante"—
> —a un realismo expresivo, como el de *Rayuela*, por ejemplo, donde hay significados con significantes, sin que la obra, "mito, lenguaje y estructura, como lo quiere Fuentes, citado *supra*, llegue a ser mero significante tal como lo quiere Barthes.[14]

[11] Lucien Goldmann, "Introduction à une Sociologie du roman" en Pour une Sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1964), 35-36.

[12] Ver Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo* (Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1967), 329. Mientras que el significado principal (actitud) aparece cualificado por el conocimiento en el realismo, en el arte ideológico aparece cualificado por una ideología. Piensa Raffa que es justo "considerar el arte comprometido como una variedad ideológica del realismo, como un realismo 'comprometido'" (333).

[13] Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification* (París: Seuil, 1967), 102. El discurso opaco lo define como "un discours sans référence" ... "Un langage qui ne renvoie à aucune réalité, qui se satisfait à lui-même".

[14] Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique* (París: Seuil, 1985), 13: "l'instance du Texte n'est pas la signification, mais le Signifiant".

He podido comprobar que esta estrategia del lenguaje que comunica significados inmediatamente o mediatamente cognoscitivos, según que la referencia sea "desplegada" o "suspendida", se relaciona con una actitud que pasa del humanismo señalado por Raffa a lo que podría llamarse un abhumanismo, un humanismo de signo negativo, rebelde, propio de la "modernidad enajenada", que se rebela más contra los valores que contra los hechos. Este abhumanismo, que un crítico francés observó en Audiberti,[15] no ve otra solución para las angustias del hombre enajenado, ángel caído que ha perdido definitivamente el paraíso, que la destrucción del mundo, una destrucción creadora llevada a cabo por una "palabra enemiga" muy querida, mencionada antes.

A la luz de estas consideraciones se entenderá mejor el realismo mimético —ortodoxo— de Benedetti, que se atiene:

> —a unos significados cognoscitivos predilectos —montevideanos admirablemente "recepcionados" por Rodríguez Monegal (1974, t. 2, 217),
> —un humanismo que denuncia la enajenación de los oficinistas, de la clase media en general, y del "Uruguay fundado por los padres" en particular, y un lenguaje transparente, referencial, informativo, descriptivo, explícito, monosémico, parafraseable, diría Ph. Hamon,[16] "une écriture de la socialité".[17]

En cuanto al discurso (la enunciación enunciada del narrador y de los personajes, modalidad importante del lenguaje novelesco) hay que notar una preferencia por las formas puras o del modo personal, en primera persona, de tipo autobiográfico y monológico, o del modo apersonal en tercera persona con los tiempos del pasado, con la presencia de la instancia implícitamente subjetiva que he llamado en otra ocasión el narrador comunicador (NC),[18] un NC que interviene no para "destructurar" el discurso, sino al contrario, para homogeneizarlo.

No hay experimentación ni juego discursivo. Impera la seriedad que no excluye la risa negra, una ironía crítica.

Benedetti, que está convencido de que "es demasiado absorbente nuestra realidad como para que no influya en nuestros escritores", que ha denunciado la *fallutería* nacional, observa que "la palabra no existe, como quieren algunos ideólogos de la derecha, para ser *protagonista* de la nueva narrativa

[15] A. Deslandes, "Un abhumanisme très humain". *La nouvelle NRF*, 13 (1965): 1037-40.
[16] Philippe Hamon, "Un discours contraint". *Poétique* 16 (1973), 411-45.
[17] C. Duchet, "*Une écriture de la socialité*". *Poétique*, *ibid.*, 446.
[18] Gérard Genette, *Figures III* (París: Seuil, 1972), 188 ve la presencia del "narrador" como "source, garant et organisateur du récit, comme analyste et commentateur, comme styliste ... et particulièrement ... comme producteur de 'métaphores'.

latinoamericana. No, el protagonista sigue y seguirá siendo el hombre; la palabra, su instrumento" (1978).[19]

Quisiera ver más concretamente cómo funciona el realismo en un cuento de Benedetti, "Sábado de Gloria" de 1950, publicado en *Montevideanos* (1959). Es uno de los cuentos preferidos por el propio autor (con "Familia Iriarte" y "Los pocillos" en el mismo libro). Aunque Rodríguez Monegal (1974) estima que no es uno de los mejores cuentos, lo juzga "revelador". Comparto este juicio que querría justificar ateniéndome al sistema discursivo del cuento.

Como no puedo resumir aquí el método narratológico que suelo utilizar,[20] citaré a Cortázar (1984), que nos dejó pocas consideraciones teóricas, pero que citó excepcionalmente a Michel Foucault en un apartado sobre el "estilo".[21] Esta cita me conviene perfectamente.

Hay que distinguir en todo relato, según nuestros dos autores interesados en Julio Verne, "la fábula, lo que se cuenta, de la ficción, que es 'el régimen del relato', la situación del narrador con respecto a lo narrado" (t. 1, 145). La relación entre ambos "sólo puede establecerse en el interior del acto mismo de la palabra; lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso". Y se añade algo de lo que estoy muy convencida: "la obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula" (*ibid.*, 146). La tripartición retórica —*inventio*, *dispositio*, *elocutio*— no se ha perdido y la *elocutio* la considero aquí como enunciación.

No voy a insistir mucho en la "fábula" que suelo llamar diégesis, y que corresponde al mundo narrado. No creo que haga falta destacar los significados cognoscitivos del cuento ni su actitud humanista, muy evidentes, nada ambiguos: tendría que describirlos parafraseando lo que nos dice Benedetti o repetir de algún modo lo que la crítica ha dicho ya.[22] Me atendré a la "ficción" en su relación "tangencial" con la "fábula".

El cuento se presenta como el relato en primera persona hecho por un oficinista, un típico "montevideano" de clase media, tan bien descrito por Rodríguez Monegal (1974),[23] un *pauvre type* anodino, un yo, mero pronombre sin

[19] Mario Benedetti, "El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", *Casa de las Américas*, 107 (1978), 11.
[20] "En pro de un análisis estructural del cuento", en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles* (Universidad de Groningen: 1979), 35-41 cuando sólo intuía una teoría que puede resumir más coherentemente en "Los discursos del relato", *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas* (Berlín: Vervuert, 1989), de inminente publicación.
[21] *La vuelta al día en ochenta mundos* (Madrid: Siglo XX, 1984), tomo 1, 145-47.
[22] *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti* (La Habana: Casa de las Américas, 1976). (Compilación y prólogo de A. Fornet).
[23] Ver Emir Rodríguez Monegal (1974), *op. cit.*, 217, que ha insistido también en los problemas edípicos de muchos personajes.

nombre propio, que cuenta cómo su mujer, Gloria, enferma de repente un sábado después de la siesta y muere durante la noche. El título, "Sábado de Gloria", añade pues al sentido normal del sintagma, una ironía amarga y distanciadora. No hay ningún domingo de resurrección para Gloria.

El narrador respeta espontáneamente la ley de las tres unidades: la de acción —hay un solo acontecimiento de degradación progresiva e irreversible— la de lugar —aunque hay el "departamento de dos habitaciones" y el hospital— y la de tiempo —ni siquiera 24 horas— que plantea sin embargo un problema no en la "fábula" sino en la "ficción": ésta de modo personal intenta combinar el desarrollo cronológico *ab initio* de hechos pasados con el suspenso ligado a un presente anterior al desenlace fatal, o sea una visión perfectiva de una instancia que sabe lo que ha ocurrido con una visión imperfectiva de una instancia que no debe de saberlo, ya que se instala en el presente del acto de palabra para decirnos lo que está ocurriendo.

Hay dos presentes muy distintos en el cuento: el presente que es el de los comentarios genéricos, muy abundantes en toda la parte introductoria, y el presente deíctico, *hic et nunc*, no muy frecuente, en el cual coinciden el decir/escribir y el actuar del narrador-personaje (homodiegético).

Sabemos que en cualquier relato personal alternan dos *yo*. L. Spitzer hablaba de *erzählendes ich* y de *erzählte ich*. La pragmática optó por otra terminología. Emplea metáforas como embragar y desembragar, derivadas de la categoría lingüística de los *shifters*. En un contexto teórico más amplio hablaría de un narrador narratorial (Nn) (yo + tiempos del presente, en el acto de palabra) y de un narrador diegeta (yo + tiempos del pasado, o sea de la "fábula"). Sea cual sea la terminología, tenemos aquí los dos modos básicos del narrador: el de los locutores explícitos, narrante *o* narrado , detrás de los cuales hay siempre una instancia implícita, llamada enunciador por Oswald Ducrot,[24] y que llamo el narrador comunicador (NC); simplificando mucho diré que tiene que ver con el *"implied author"*.

El título, por ejemplo, se debe al NC: es una marca verbal, lingüística, de la expresión, lo que llamo un síntoma del NC, la instancia más o menos subjetiva, presente o más bien ausente, cercana o lejana, que se percibe en filigrana detrás de los narradores explícitos, y que suele comunicarnos la actitud , una actitud humanista, que resumiría en este cuento a través de la figura de la última línea, "mi apática ternura hacia Dios" (24), donde ironía y oxímoron de determinante negativo se combinan para expresar la actitud del personaje y de su creador.

Veamos el *incipit*: suele ser importante; la matriz del relato, se ha dicho; determina el modo dominante de la "ficción".[25]

> Desde antes de despertar, oí caer la lluvia. Primero pensé que serían las seis y cuarto de la mañana y debía ir a la oficina ... Después creí que era domingo

[24] Oswald Ducrot et. al., *Les mots du discours* (París: Éditions de Minuit, 1980), 39-40.
[25] Mario Benedetti, *Montevideanos* (Buenos Aires: Alfa, 1975).

> y me podía quedar un rato bajo las frazadas. Eso —la certeza del feriado— me proporciona siempre un placer infantil (17).

Habla el Ndg que podría ser también una tercera persona; pasa rápidamente del pretérito y demás tiempos del pasado al presente, un presente no deíctico (embragante) sino genérico, durativo o repetitivo, que le permite al Ndg resumir detalladamente la "rutina semanal" de siempre, la suya más que la de Gloria, que los días sean laborales, festivos o "un sábado como éste" (18). En esta frase topamos después de una larga introducción que ocupa como una cuarta parte del texto, con el primer deíctico, un deíctico que ya no esperábamos y que significa que el Nn dice todas esas menudencias de la vida cotidiana el mismo sábado, día tan fatídico, como si no supiera nada del desenlace trágico.

Habrá cinco incursiones marcadas del Nn, más unas pocas furtivas (de tipo "creo") con la repetición en cuatro de los cinco casos del mismo deíctico temporal (este, ese), casos todos concentrados en dos párrafos (3, 18-9 y 2, 23). Hay pues una marcada insistencia por parte del Nn en el hoy de "este sábado", "de esta siesta". *L'effet de réel* de tales *shifters* es bien conocido: el lector comparte necesariamente este presente que crea la ilusión de un acontecimiento auténticamente vivido fuera del texto; tal actualización es un truco literario bien conocido y que se presenta también diegetizado, por ejemplo en "ahora no llovía" (21), *ahora* + imperfecto.

En un relato autobiográfico canónico —pensemos en *Lazarillo de Tormes*— el Nn y el Ndg suelen alternar al principio y al final del relato: en estos momentos conviven en una situación narratorial o discursiva más o menos circunstanciada y posterior a los acontecimientos de la "fábula". Se genera la historia pasada a partir de esta situación de discurso que es la del acto mismo de la palabra *hic et nunc*. En el resto del relato se separan: prevalecen el Ndg y su mundo narrado mientras el Nn interviene intermitentemente con comentarios —siempre prescindibles pero que no deberían ser insignificantes— de "fábula" o de "ficción", dictados o no por un NC más o menos perceptible, solidario o indiferente.

Tal no es el caso en este relato: mientras que el principio consta de un "sumario" indicial y el final de una "escena" más dramática, ambos se presentan como discursos, si no exclusivamente, ampliamente dominados por Ndg. Cito las tres primeras irrupciones del Nn:

> 1. Los comentarios quedan para "un sábado como éste". (Porque en realidad era un sábado, el final de una siesta de sábado.) (18)

Se notará el paréntesis que opera un cambio de nivel discursivo inmediatamente después del *shifter*: agrega un comentario de otra instancia discursiva: del Ndg, detrás del cual percibimos a un NC bastante distante, hasta ajeno; opta no sólo por un signo gráfico que señala la interrupción discursiva, sino también por la repetición del artículo indefinido *un sábado, una siesta*. Es como si el NC que

confirma redundantemente con su autoridad omnisciente (en realidad) el decir del Nn, pusiera en entredicho el efecto de la actualización producida por el deíctico éste. Borra la impresión de vivir el acontecimiento con su personaje narrante y a partir de él.

> 2. Sin embargo, "este sábado no hubiera sido de comentarios", porque anoche después del cine me excedí en el elogio de Margaret Sullavan ... (una actriz de la que Gloria tuvo celos y por la cual se durmieron reñidos) (19).

Se nota el subjuntivo imperfecto compuesto que expresa una irrealidad ya cumplida en el presente de "este sábado" percibida en su anterioridad desde un punto de vista posterior, a partir de un saber que el Nn explica pero que parece sobrepasarlo; vemos otra vez al NC que maneja la ficción desde fuera de la fábula.

> 3. Yo no tenía inconveniente en ser el primero (en hacer la paz), como en tantas otras veces, pero el sueño empezó antes de que terminara el simulacro de odio y la paz fue postergada "para hoy, para el espacio blanco de esta siesta". (19)

Con esta frase llegamos al final de la parte introductoria que da el sumario iterativo de la vida cotidiana y frustrada de la pareja. La insistencia deíctica por parte del Nn sobre el *nunc* de la "fábula" se mantiene y coincide con una marca del NC: esta vez se trata de un juicio evaluativo — "el espacio blanco de esta siesta". Llama la atención el adjetivo que anticipa metonímicamente la muerte de la esposa o/y, metafóricamente, el vacío que experimentará el protagonista. Es un determinante teleológico que el NC dicta al Nn, un NC que interfiere en el discurso del narrador protagonista sabiendo más que él. En estas condiciones no puede ser discursivamente solidario de él. Cortázar es un modelo de máxima solidaridad discursiva entre NC y el Nn (yo) o el Ndg (él). Lo consigue a menudo a través del discurso indirecto libre, muy expresivo en el relato de tercera persona. Aquí no hace falta. El discurso narratorial (Dn opuesto al discurso diegético, Ddg) se hace a veces oral (y es una trampa, claro,) pero el monólogo interior es rudimentario.

Quedan dos ocurrencias más hacia el final del relato cuando el Ndg describe "la amenaza de la muerte" y el sábado de "hoy" ha pasado.

> 4. Entonces entró una enfermera ... Entonces todo el presente era ella luchando por vivir ...
> Entonces extraje la libreta y empecé a "escribir esto", para leérselo a ella cuando estuviéramos otra vez en casa, para leérmelo a mí cuando estuviéramos otra vez en casa (23).

Tenemos la sorpresa de topar con el máximo *shifter* escribir esto, pero es un *pseudo-shifter*: va integrado en un discurso diegético con dos pretéritos que expresan claramente un pasado perfectivo. El escribir es un hecho más de la

"fábula", como "recé" o, "me dormí", no es la fuente genésica de la "ficción". *Yo* es una persona psicológica y referencial en un mundo cognoscitivo que (d)escribe terapéuticamente los hechos ocurridos; aunque es sólo pronombre, no es una persona formal en el acto de escribir, o en el acto de narrar, como es el caso en muchos relatos de hoy. Pienso en Ricardo Piglia.

Queda la última ocurrencia en el mismo contexto que confirma la recuperación total del Dn de la "ficción" por el Ddg de la "fábula", narrada retrospectivamente en una perspectiva dictada por un NC que no convive con su personaje.

> 5. De pronto me distraje ... [piensa en cosas más divertidas, "los partidos de hoy", "los asientos contables que escrituré esta mañana"] Pero me sentí profundamente ajeno "en ese sábado que habría sido el mío" (23).

Con esta frase en pretérito se desvanece el presente falazmente deíctico del Nn y vacila la visión imperfectiva, que daba a veces un tono de reportaje al texto; prevalecen hasta el final el pretérito y el imperfecto en un Ddg, no totalmente homogéneo sin embargo. Antes de la frase citada hay los dos *shifters* citados ("de hoy, esta mañana"). Después quedan dos presentes genéricos y unos *shifters* como "Yo no puedo creer verdaderamente en él" (Dios) (23) o "creo" como mero modalizador (24).

Toda la atención se concentra en el dramático desarrollo de la "fábula". El modo de "ficción" es incierto: pierde su efecto de actualización.

Notemos en el último ejemplo, sobre todo el demostrativo ése que se sitúa ya fuera de la zona del *nunc*, en un inactual difícil de delimitar y expresado también por un condicional compuesto, "habría sido". Podemos comprender que el Ndg, un yo enajenado y abrumado por el dolor, rechace tanto el real "había sido" como el irreal "hubiera sido" para atenerse a una forma conjetural bastante enigmática. Pero comprendemos también que el cambio de nivel discursivo se debe al NC que va imponiéndose más y más.

En la frase inmediatamente anterior a la citada en 5 y donde no hay *shifters*, había intervenido ya marcadamente el NC a través de dos presentes genéricos y un imperfecto con comentarios impersonales expresados en una enumeración de tres comparaciones paralelas que no se justifican ni en la "fábula" ni en la "ficción": (todo, y más que nada el "estar en casa", le parecía lejano al personaje) "tan lejano como la primera mujer cuando uno tiene once años, como el reumatismo cuando uno tiene veinte, como la muerte cuando sólo era ayer" (23).

Es inverosímil que esto lo diga/escriba el personaje en la situación dramática en la que se encuentra: cuenta el Ndg pero habla el NC muy por encima de él. Lo vemos en el ejemplo 5 a través de "ese", un ex-*shifter* y "habría sido", que combina fuera de todo presente la anticipación del futuro con lo cumplido del pasado. El NC impone, en una perspectiva retrospectiva bien acabada, su actitud frente, no a esta muerte de la "fábula", sino a la muerte.

La "ficción" renuncia a todo efectismo y sirve a la "fábula" y a su mensaje humanista ideado necesariamente por el NC. Los oximorones finales: "una oración a mano armada, mi oración hiriente, un médico odiosamente comprensivo, y la ya citada fórmula final", "mi apática ternura hacia Dios", todos síntomas del NC en el discurso del Ndg, expresan lo absurdo de la protesta humana frente a la muerte.

Si desde el punto de vista de la "fábula" perfectamente realista no hay mucho que decir, desde el punto de vista de la "ficción" observamos rupturas discursivas que en sí no son nada anómalas, pero cuya expresividad no me parece del todo lograda: no se justifican en una estrategia realista global y eficaz. En vez de aumentar la ilusión referencial de la presencia y de la autonomía del narrador personaje en un relato autobiográfico, las intervenciones del Nn muestran su dependencia del NC, el Padre que lo ha ideado todo, que optó por un realismo de "fábula" (con significados cognoscitivos y una actitud humanista) pero descuidó el realismo discursivo de la "ficción".

LA DEVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO A LA VIDA: JULIO C. DA ROSA

POR

ELENA ROMITI
Instituto de Profesores Artigas

Los criollismos, regionalismos y costumbrismos responden a un nominalismo americano que, a partir del uso referencial del lenguaje, comunica la literatura con la vida, en un proceso de significaciones a ubicar en el área de la hermenéutica. Si actualmente, después de un largo predominio de la literatura de trasfondo campesino en Uruguay, fijamos la atención en la literatura de temática ciudadana, a partir de cuyo auge se aprecia el cambio de horizontes intelectuales gestado desde los años cincuenta, se confirmará el mismo sistema: la hermenéutica de lo diverso es el instrumento para la búsqueda de lo nacional desde el ámbito campero o citadino, indistintamente. La ciudad ya no es el reducto español de la colonia, sino un centro poblado por múltiples tradiciones que, ya asimiladas al contexto uruguayo, han pasado a formar parte de su acervo cultural. Ni el criollismo es sinónimo de lo local, ni la literatura de la ciudad equivale a universalidad. Una vez establecida esta paridad de condiciones, surge la necesidad de observar el movimiento bipolar entre localismo y universalismo, en eterna dependencia, que por debajo del rótulo de criollista o montevideanista, rige la obra del escritor uruguayo. La razón de la lucha por la hegemonía de cada uno de los extremos es una cuestión que algunos autores llegan a explicitar en su obra. Lo cierto es que esta insistencia en el encuentro de la diferencia regional, dentro de la diferencia nacional, involucra una duplicación de esfuerzos por encontrar una identidad y la reproducción del cruce cultural originario, una articulación refleja que, a partir del modelo de interrelación de Europa y América, construye el modelo en reducción de la ciudad y el campo.

Julio C. Da Rosa nace en el departamento de Treinta y Tres en 1920, y luego emigra a Montevideo, donde publica su obra literaria desde 1952, integrado a la generación del 45. Escritor de tránsito, nutre su obra en el lugar de origen, que recupera a partir del recuerdo en ficciones narrativas, en memorias y ensayos. Su obra forma parte de la narrativa criollista nacional, participando de modo subyacente pero ineludible, del movimiento entre lo local y lo universal. Testimonio de universalidad es el gran tema que desarrolla: el hombre y sus trayectos vitales, que son concebidos en íntima relación con la tierra, para

aferrarse a ella, o para fugarse, según el tiempo. Este último factor implica un núcleo fundamental en la obra del autor, porque la tensión entre tierra y ciudad aparece vinculada a la tensión del pasado con el presente. La mayoría de sus títulos metaforizan ese tiempo de vida que es el hombre: "Cuesta arriba", "De sol a sol", "Camino adentro", "Rumbo sur", "Ratos de padre", involucran la idea del trayecto a recorrer por cada ser humano. El tránsito sustituyente de tiempo por espacio y viceversa, es formulado también a través del diseño de la trilogía novelística: *Mundo chico, Rumbo sur* y *Punto final*, que reproduce el viaje desde el mundo campesino de la infancia, hacia la ciudad del interior en la adolescencia, hasta la gran urbe montevideana de la madurez. La última novela no ha sido publicada, a pesar de que su anuncio data de varios años atrás. El hombre se defiende del tiempo volviendo al campo materno, a la infancia dorada, al origen, en una actitud tan universal como que se ajusta perfectamente al viejo paradigma que reza sobre la recuperación del paraíso perdido.

En el cuento "Una casualidad",[1] el proceso que implica un traslado a través del espacio y del tiempo, remite al pasaje desde el estado de indefinición o sin sentido que vive el ser humano hasta que descubre su propia especialidad, equivalente a la noción de la individualidad o diversidad. A través de este logro la vida del hombre llegaría a una verdadera y plena realización. El aserto: "Hombre sin especialidá, es com' ojo sin vista" (18), es el legado que recibe Abedonio Lemos de su padre, cuando queda huérfano en la época de la niñez, siendo un ser sin especialidad, pero poseyendo un rasgo que funciona como indicio de su capacidad para el futuro hallazgo: "Que no sos un cabeza liviana com' otros. Sos seguidor" (19). En la primera de las frases citadas, el padre transmite al hijo el sentido de la vida humana, que se orienta hacia la diversidad. En la culminación del cuento el personaje descubre su especialidad: "para qué había nacido"; fue "por una casualidad. De ésas que se dan una vez en la vida; es decir, una por cada individuo" (18), y todas estas afirmaciones intensifican el carácter único, irrepetible, individual del hallazgo de la respuesta a la interrogante sobre el significado de la vida. Sin embargo, el acto de transmisión entre padre e hijo no está exento del movimiento bipolar enunciado con respecto a la dualidad de lo particular y lo universal, porque el mensaje se entrega al descendiente, permitiendo así la superación del individuo-padre, a través de la continuidad que se realiza en la igualdad de la diferencia: ser hombre es, entonces, oscilar entre el individuo y la especie.

El *racconto* permite recuperar el largo y esforzado proceso de la búsqueda de la individualidad. las etapas anteriores a este descubrimiento personal son presentadas como desparramo de vida, vida vivida sin sentido ni fin. El gran número de oficios realizados por el personaje con anterioridad al descubrimiento de la especialidad propia delatan su insuficiencia porque los "agarra cualquiera"

[1] Julio C. Da Rosa, *Hombre-flauta y otros cuentos* (Montevideo: Banda Oriental, 1988). El resto de las citas corresponden a esta edición.

y "de a uno, no sirven para nada" (18), ellos no definen a un individuo. A través del pasaje por los distintos eslabones que van de "gurí de estancia" (22) a peón completo y "hombre de confianza" (24) Abedonio llega a la mayoría de edad, con ella llegan la libertad y el dinero, pero también el desconcierto: "Francamente, no sé qué vi' hacer ni con esta plata ni conmigo" (26). Como en otros relatos, el personaje es huérfano y en el momento de enfrentarse a su propia humanidad necesita del hombre-padre para descubrir su sentido y su destino. La orfandad enfatiza dicha necesidad que tiene el hombre del hombre, quien la satisface se convierte en progenitor más allá del vínculo biológico. En "Una casualidad" parecería ser el patrón de la estancia quien cumplirá este papel, pero en realidad quien lo cumple práctica y cabalmente es Pereira, el cuidador de caballos, que casualmente había sido amigo del padre de Abedonio. Pereira es el máximo exponente del hombre especializado a tal punto que "era uno de estos hombres que se encariñan tanto con una ocupación que se olvidan hasta de casarse" (36). Porque efectivamente casarse significa no ser ni tan diverso ni tan particular como para no alcanzar la superación del individuo a partir del amor. Pereira permite el desarrollo vital de Abedonio al guiarlo hasta que puede llegar a ser él mismo un cuidador. La unicidad del personaje será cuidar de una generalidad de vidas múltiples.

El texto delata a su intertexto y lo contradice, siendo el primer indicio de esta relación el mismo título del cuento, a través del contraste casualidad-causalidad. La casualidad implica un suceso único, irrepetible e impredecible, mientras que la causalidad, por el contrario, implica un suceso reiterable y predecible, ya que a iguales causas pueden presumirse iguales efectos, según norma universal. La relación casualidad-causalidad que el cuento evoca trasunta la relación tensional entre lo particular y lo general, lo local y lo universal, lo individual y lo colectivo.

En el momento del despojo, causado por la muerte de Pereira, el texto dice: "Terminada la discusión, comprendió que estaba al final de aquella casualidad de su vida" (44). No se trataba del final de su especialidad, porque el encuentro con Pereira que había comenzado siendo una casualidad ya no lo era, ya existía una subrepticia permanencia que regiría el destino de Abedonio Lemos. El personaje tenía su especialidad forjada, y ésta sería la determinante de su vida de aquí en más. La casualidad deja de ser tal y pasa a ser causalidad cuando puede alcanzarse la instancia de la recuperación.

Otro caso de especialidad o diversidad en el plano argumental se da en "El hombre-flauta", la diferencia estriba en que aquí la especialidad del personaje central no requiere del proceso de la búsqueda y el aprendizaje, sino que Ansím nace con ella, como un don que la naturaleza le brinda a cuenta de las facultades negadas. La peculiaridad musical le permite alcanzar su plenitud humana a pesar de sus otras carencias. La insignificancia, la marginalidad, el localismo, adquieren su jerarquía en la peculiaridad, permitiendo llegar al todo, a lo general, a la humanidad, al menos en el tiempo de apogeo, que como todo lo humano es fugaz.

El hecho de que el hombre-flauta y el cuidador de caballos sean personajes humildes, como suele ser constante en la obra de Da Rosa, enfatiza por contraste el rasgo de completitud con que cada vida es registrada; y, en segundo lugar, la idea de que aún en los trayectos vitales más simples se cumplen los movimientos comunes a todos los hombres. El propio autor explica la condición universal de sus criaturas terrícolas:

> ... debe saberse que aquellos hijos de hombre y mujer, también supieron amar y odiar, gozar y padecer, creer y negar, crear y destruir; esto es, transcurrir en el planeta como el más acabado modelo, hijo de hombre y mujer, en cualesquiera tiempo y lugar del planeta.[2]

Si bien es cierto que cada unidad textual de Da Rosa es una respuesta a la pregunta: ¿Qué es un hombre?, y por ello cada una presenta una trayectoria vital que como un ideograma dibuja hombres a través de sus vidas, también hay textos específicos en que la pregunta ingresa al relato, entonces la intención antropológica se fictiviza, y la función cognitiva es incorporada dentro del *corpus* literario. Siempre que ello sucede se reitera la imagen arquetípica de un padre en amorosa conversación con el hijo. Ya hemos recordado la frase definitoria que heredara Abedonio Lemos en "Una casualidad". Este cuento mantiene con la primera *nouvelle* que publica el autor en 1961: *Juan de los desamparados*, una fuerte relación de complementariedad. Juan Carmona también es huérfano, aunque por otros motivos, pero encuentra su protector en la niñez, y éste tiene una condición excepcional: practica y predica el amor universal. Es así, que la respuesta que entrega Anarolino Sena a Juan sobre el sentido de la vida humana, se orienta a la universalidad del amor que une y no separa. De este modo, la especialidad de "Una casualidad" se complementa con la universalidad de *Juan de los desamparados*.

Juan Carmona identificaba a Anarolino Sena con:

> un gigantesco árbol, especialmente por la sombra que le atribuía a aquel árbol ... Y sobre todo por la condición que también le atribuía, de andarla ofreciendo a cuanto viviente andaba por ahí, medio necesitado de algo (106).[3]

La imagen del árbol posee una proyección simbólica que no sólo repercute sobre la caracterización del padre-protector que ofreció su sombra a Juan, sino que alcanza al sentido de humanidad que venimos registrando: el árbol es el símbolo del hombre, su tronco representa la especie en general, y sus múltiples ramificaciones y hojas, la infinita diversidad de seres que se desprenden del viejo centro originario. No se concibe al hombre sin la especie protectora, ni a

[2] Julio C. Da Rosa, *Mundo chico* (Montevideo: Ediciones del Sesquicentenario, 1975), 9.
[3] Julio C. Da Rosa, *Novelas cortas* (Montevideo: Banda Oriental, 1977). El resto de las citas corresponden a esta edición.

ésta sin la acción específica de cada hombre. El padre habla al hijo "con el cuidado de quien estuviese regando una plantita" (107), porque el ser humano requiere de cuidados. El vínculo, el nexo, la relación son necesarios para seguir siendo humanos.

El diálogo arquetípico es registrado en sus detalles y en sus instancias secuenciales. En primer lugar la formulación de la pregunta iniciática: —"Y sabe lo qu' es ser hombre?", con su respuesta: "... ser amigo de toditos los otros hombres" (107). En segundo lugar, la interrogante que encamina desde el concepto a la praxis:

> —Le gusta estar aquí?
> —Me gusta mucho.
> —Y por qué le gusta tanto?
> —Qué pregunta la suya, don Anarolino! Por qué me va' gustar! Porqu' es lindo, y porqu' está usté qu' es mi compañero (107).

La tercera secuencia dialogal culmina el proceso amoroso con el asentamiento explícito de la relación padre-hijo:

> —Escuche bien: a usté no le gustaría que yo fuese su padre?
> —Ya pensé: seguro que me gustaría (108).

La muerte de Sena trae como consecuencia inmediata el desalojo del rancho, el encuentro con la intemperie, una nueva orfandad, que ya no es tal porque el personaje posee el sentido de su vida. Sin embargo, la fidelidad al precepto paterno tiene el inconveniente de frenarlo "en su carrera" (109); Juan de los desamparados se inclina decididamente por la superación de lo individual, por la entrega amorosa a la humanidad.

La asunción de toda diferencia a través del amor en el ánimo universalista de Juan se puede descubrir, por ejemplo, en la adopción de los niños que se contradicen por su color:

> Pues en compañía de ese rubio como crin de caballo alazán, habría de criarse hasta los seis años aquel negro como crin de caballo zaino, a quienes Carmona había hermanado bajo su apellido .... —Quién l' hubiese créido! —Lo qué? — Pues y no ve? Un blanco y un negro besándose (115).

Las vinculaciones de Juan Carmona no se dan sólo con el espectro humano, sino con el mundo natural todo. Cuando en el desarrollo argumental se arriba a los cambios de la modernidad, que irreversiblemente alejan al hombre de la naturaleza, se acerca el final de Juan de los desamparados, porque el progreso trae la ruptura del enlace unificador del hombre con el hombre y su mundo. El proceso es descripto en el sentido de la pérdida:

> Pues en diez años, todo había cambiado .... Se perdieron tiempo adentro, las costumbres más antiguas y consustanciales de la idiosincracia criolla, como el andar a pata de caballo o de buey, el prosear entre cigarro y mate, el vivir al ritmo de la sangre en compañía de algún amigo, algún ocio, algún "dejarse ir" entre cielo y tierra, sin pensar ni en que se existe (135).

Ese "dejarse ir" es la expresión de la entrega, el no pensar involucra un no existir como individuo, en plena unión con el universo.

En el final del relato Juan es despojado de la tierra que había trabajado, y en la que había amado tanto, cobijando a sus desamparados. La separación de la tierra acarrea indefectiblemente la muerte del hombre que fue Juan Carmona, su féretro: "Parecía un cajón de angelito" (142). El personaje representa a un hombre en fluida comunicación con el universo. El mundo moderno ya no alberga este tipo de humanidad, y a ello responde la imagen del "angelito" con que se lo identifica en el último momento. La separación o ruptura de Juan con los hombres y su mundo es simbolizada por el cese de su trayecto vital: "Como una fruta minada por la podredumbre, cayó" (142). No existe un corte o separación de mayor intensidad que la muerte.

Desde otro ángulo, pero considerando la ausencia crítica de los enlaces humanos en la sociedad moderna, Carl G. Jung cierra su libro *La psicología de la transferencia* diciendo:

> El fenómeno de la tranferencia es sin duda alguna uno de los síndromes más importantes y significativos del proceso de individuación, e implica algo más que una mera inclinación o aversión personal. Debido a sus contenidos y símbolos colectivos excede en mucho a la persona y toca lo social, recordando las vinculaciones humanas más altas, que, del modo más lamentable, echa de menos nuestro actual orden, o mejor dicho, desorden social ... el hombre masificado no sirve para nada, puesto que sólo es una simple partícula que ha perdido el sentido del ser del hombre, y con ello también el alma. Lo que falta a nuestro mundo es el enlace anímico, y eso no lo puede reemplazar ningún gremio, ninguna comunidad de intereses, ningún partido político, ningún Estado.[4]

Los textos de Julio C. Da Rosa a pesar de ubicarse en el ámbito campesino del origen mítico contienen registros de separación relacionados con la evolución tecnológica de la vida moderna que se centra en la ciudad. En la vida de cada personaje pesa ese rastro de separación. Así en los relatos de los carreros, sustituidos por otros medios de comunicación, como los ferrocarriles, ómnibus o camiones. En los de los músicos, sustituidos por las orquestas profesionales o los discos. En los de los contrabandistas, sustituidos en su calidad de héroes

[4] Carl Gustav Jung, *La psicología de la transferencia* (Barcelona: Editorial Planeta-Agostini, 1985), 173.

épicos con imagen de centauros en su mundo de noches peligrosas, por hombres tristes agolpados en asientos de ferrocarriles, etc.

La novela *Mundo chico* comienza en una clase de la escuela rural número diez en el departamento de Treinta y Tres, y termina con el grito de un personaje que despide a otro, que había sido casi su hermano, cuando éste ya no lo oye: "así cuando me quede solo tengo un rancho medio cerca, donde echar un real de prosa, y comer tortas fritas los días de lluvia" (486).[5] El Macho Ramírez le está pidiendo a Perico Lima que envíe desde Montevideo a su madre e hijo para vivir en aquel rincón del mundo. La novela termina, por tanto, con la separación de dos persoanjes que cumplen la función del doble. Ambos habían crecido juntos compartiendo los juegos al aire libre y las clases tediosas, y hasta sus amores. Pero Sebastián Ramírez tuvo un padre y una tierra, mientras Perico crece en medio de carencias, perseguido por los malos tratos de un padrastro "comido por la caña" (13). Juntos acceden a la condición de hombres de respeto cuando se inician como contrabandistas. Sin embargo, en un primer anticipo de separación, Perico reincide en la actividad del contrabando, mientras su amigo: "Con el viejo bastante jodido y él ... enamorado de más" (306), se decide por la esquila. Ramírez se casa con Rufina Fleitas, hija del lugar, mientras Perico emigra a la ciudad, detrás de una maestra, de la cual luego se separa, para casarse nuevamente con otra mujer montevideana.

En el tema del doble subyace la oposición y el conflicto. Estudiando los mitos de gemelos reales o equivalentes en América, Lévi-Strauss comprueba que "tendrán más tarde, aventuras diferentes, que los separarán.[6] En el caso de Sebastián Ramírez y Perico Lima la separación y el conflicto se ajustan a la separación y conflicto entre campo y ciudad. Para la observación de esta relación presenta un especial interés el intercambio de cartas que se lleva a cabo entre ambos personajes. La primera procede de Montevideo, está firmada por Perico, pero delata la redacción pulida y poética de la maestra, cónyuge del firmante, que sus receptores y antiguos alumnos conocen bien. En la ciudad, el orbe civilizador, la educación triunfa sobre los rasgos primitivos del hombre. La carta, que por su extensión parecía un diario, no es transcripta en su totalidad, sino sólo en los pasajes donde el ataque a la sierra se concreta. La expresión "pozo del universo" (445) introduce una relación de las arideces y pobrezas que caracterizan al lugar, y que a su vez trasmiten una situación de desamor por la tierra.

> Y aquí me tiene, hermano, más contento que ratón de despensa —continuaba. Lejos de esas cerrilladas herejes que si nunca me quisieron, menos las quise (446).

[5] Julio C. Da Rosa, *Mundo chico* (Montevideo: Ediciones del Sesquicentenario, 1975). El resto de las citas corresponden a esta edición.

[6] Claude Lévi-Stauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 51.

El apelativo "hermano" remite al origen similar, sin embargo, la comparación con el ratón sugiere rápidamente la separación. Los ratones, como "todos los roedores exhiben una peculiaridad anátomica que los convierte en gemelos incipientes, pues en cierto modo están divididos en dos mitades,"[7] escribe Lévi-Strauss relacionando el mito de los labios partidos y los gemelos. A ello se suma la oposición implícita que se tiende entre "ratón de despensa" y "ratón de campo", así como la plasmación de la idea de separación que deriva de las "cerrilladas herejes", en tanto que trazan en el paisaje una línea divisoria, no quedando al margen el calificativo que representa al que disiente. En el final, Perico escribe:

> Perdóname, pero lo que cada vez me resisto a creer es que hombres inteligentes como vos no se den cuenta de que no hay más remedio que escurrirle el bulto a esa verruga de la creación —esa puteada del creador—; siempre estoy esperando la noticia de que te vengas para acá (446-447).

A la imagen del "pozo del universo" se le superpone la de "verruga de la creación", siendo ambas contradictorias desde el punto de vista topógrafico, se comprueba que la dualidad está incluida dentro del mismo discurso epistolar. Por otra parte, la presencia de la palabra "universo" en la primera imagen, y "creación" en la segunda, muestra un mismo sistema totalizador envolviendo ambas partes del régimen binario. El "pozo" y la "verruga" como imágenes de valor negativo no dejan de estar incluidas en el todo. La novela en general muestra un fuerte registro cósmico, que absorbe el régimen de los dualismos; se trata de pasajes sin personajes humanos, pero cuyas entidades naturales transfieren la fantasía humanizadora:

> Poco a poco aquel sol de setiembre se iba convirtiendo en una verdadera clave; casi un símbolo era, a la segunda semana del entrado el mes; [...] El agua que acumuló la tierra durante el invierno infinito [...] ella también, a modo de una hembra ya cansada de esterilidad, parecía estar aguardando la llegada de aquel sol macho para ordenarse madre paridora. Llegó él con su mansedumbre seductora de semental a pesebre, y a lo largo de pocos días la redujo a sus funciones (241).

La carta de respuesta del Macho Ramírez no se transmite al lector, sino en su espíritu a través de las palabras que el propio personaje adelanta, en diálogo con su esposa, previamente al acto de la escritura:

> Te imaginarás que no voy a hablar de malas maestras, ni de hembras, ni de malagradecidos; quiero defenderme, defenderte a vos, defender a nuestros

[7] Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 54.

> padres ... [...] qué tengo que envidiarle a un peón municipal porque él abra pozos y yo are la tierra; qué diferencia hay entre mamarse en boliche de pueblo y mamarse en el boliche de Martín Medina (450).

La no transcripción de la carta plantea el acceso al contenido a través de la ficción del lenguaje oral. El discurso cumple la función del desahogo por medio de la defensa del pago, y de la réplica a través del cuestionamiento de la diferencia. El momento crucial se da en torno a la imagen del "pozo": asistimos a la inversión de imágenes, Perico la había utilizado metafóricamente, para sustituir a su visión del ámbito oscuro e inferior, mientras que Sebastián la utiliza en su sentido literal: Perico Lima cava pozos reales en Montevideo. La inversión de la imagen refleja una posible inversión de sentido, con respecto a la identificación del referente campo o ciudad.

La escritura involucra una dualidad, que en este caso se relaciona con el valor de la autenticidad y su antivalor. El que escribe como habla y no se corrige, no cumple con la acción escritural en sí y se conserva fiel a sí mismo. Por el contrario, el que realmente escribe, superando la oralidad, se desdobla y se corrige, se separa de sí mismo. En el interjuego del doble uno de los pares posee el valor positivo de la autenticidad y el otro el negativo de la falsedad. El uso de la metáfora "pozo" —dos elementos separados que se superponen sustitutivamente—; la visualización del pasaje epistolar en tanto que palabra escrita, y ratificada por la maestra; el haberse ido de la tierra originaria hacia la ciudad de Montevideo; convierten a Perico Lima en un ser conflictivo y dual en el marco de su propia conciencia. Una nueva formulación del sistema binario campo-ciudad se tiende entre lenguaje oral y lenguaje escrito.

El narrador adopta un discurso ficticio cercano a la oralidad. En sus memorias se manifiesta como comunicador directo, sin dobleces, franco de sentimientos y situaciones:

> Pasado este tiempo inmenso —del que tal vez sólo el puente viejo tenga memoria— he descubierto que no necesitaba más que ser: ser sencilla y humildemente lo que soy: es decir, un hombre que no se niega, para llevarlo por siempre el Olimar en mí. Llevarlo y transmitirlo por herencia a mis hijos. Como una fuerza bio-telúrgica, como un vínculo entrañable, que llegó a mi sangre en la leche de mi madre.[8]

El ser un hombre que no se niega, y que trasmite su localismo —el Olimar es su río—, implica la afirmación del enlace con el origen, el rechazo de toda separación y duplicidad. Sin embargo, la prosecución de este pensamiento presenta dificultades ineludibles en el área de la escritura, como lo advierte el propio autor en las mismas Memorias:

[8] Julio C. Da Rosa, *Recuerdos de Treinta y Tres* (Montevideo: Editorial Asir, 1961), 80.

> Pero es inútil; apenas escrito y leído lo que antecede, advierto la enorme distancia que separa a quien escribe de quien lee. No puede, no podré nunca abrir a sola punta de pluma el camino, ancho, claro, directo, cómodamente transitable que quisiera abrir entre aquel más allá de mi piel y éste más acá de mi pecho [....] Podrá ser la sinceridad el "algo" ése que se me resbala de entre las manos cuando quiero y no puedo abrir aquel camino? Entonces la sinceridad sería algo así como un calamar, permanentemente dispuesto a cubrir su retirada con el borrón de la propia tinta. Y lo seguro es que cada vez que uno cree tenerla segura —luego de haber zambullido muchas veces en las embravecidas aguas de ese turbulento mar de la conciencia—, lo que realmente tiene son las manos sucias.[9]

La escritura es la separación entre un adentro y un afuera, es un destierro, una dualidad. La contrastación ficticia del discurso oral del Macho y el discurso escrito de Perico dramatiza dicho fenómeno. La aparente oralidad de la escritura de Da Rosa testimonia el profundo deseo de superar la distancia con el origen definitivamente perdido en el pasado.

Si la duplicación es el símbolo de la conciencia, a ello arriba el narrador de *Mundo Chico*, cuando confirma:

> Indudablemente, la raíz del asunto estaba en la función de límite que desempeñaba la Cuchilla Grande. El departamento es el departamento. Dígase lo que se diga: quien más quien menos necesita encontrar diferencias entre lo que está de este lado y lo que está del otro lado. Sea del océano, de una montaña, de un río o de una piedra. Necesita: ésa es la verdad (19).

La diferencia, en tanto que necesidad humana, resulta ser una manifestación fundamental del discurrir de la conciencia. Y descubrir la correspondencia entre el pensamiento conceptual y el pensamiento mítico y literario conlleva la posibilidad de encontrar una real tradición americana de intento de fusión entre la literatura y la vida, y de convenir con Lévi-strauss en que:

> Si llega el día en que el pensamiento haya sido devuelto a la vida, éste será el precio de advertir que la vida es aún más compleja que lo que se suponía y otro tanto ocurrirá con la materia, en tanto jamás se debiera llegar a ésta para conducir la vida. Por consiguiente, esto no significa rebajar jamás lo completo hacia lo más simple, sino, por el contrario, en descubrir que cada simplicidad aparente recubre una complejidad insospechada.[10]

---

[9] Julio C. Da Rosa, *Recuerdos de Treinta y Tres*, 43.
[10] Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 45-46.

BIBLIOGRAFIA

Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya Siglo XX*. Segunda edición (Montevideo: Alfa, 1969).

Da Rosa, Julio C. *Recuerdos de Treinta y Tres* (Montevideo: Asir, 1961).

_____ *Cuentos completos* (Montevideo: Banda Oriental, 1966).

_____ *Civilización y terrofobia* (Montevideo: Diálogo, 1968).

_____ *Ratos de Padre* (Montevideo: Banda Oriental, 1968).

_____ *Buscabichos* (Montevideo: Banda Oriental, 1970).

_____ *Gurises y pájaros* (Montevideo: Banda Oriental, 1973).

_____ *Mundo Chico* (Montevideo: Edicones del Sesquicentenario, 1975).

_____ *Novelas Cortas* (Montevideo: Banda Oriental, 1977).

_____ *Caminos* (Montevideo: Banda Oriental, 1978).

_____ *Antología del cuento criollo del Uruguay*, (con Juan J. Da Rosa) (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1979).

_____ *Rumbo Sur* (Montevideo: Banda Oriental, 1980).

_____ *Hombre-Flauta y otros cuentos* (Montevideo: Banda Oriental, 1988).

De Man, Paul. *La resistencia a la teoría* (Madrid: Visor, 1990).

Jung, Carl Gustav. *La psicología de la transferencia* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985).

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).

Visca, Arturo Sergio. *Aspectos de la narrativa criollista* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 1972).

MAROSA DI GIORGIO, ÚLTIMA POETA DEL URUGUAY

POR

ROBERTO ECHAVARREN
Universidad de Nueva York

LAS POETAS Y LA TRADICIÓN

Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Concepción Silva Belinzon, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Idea Vilariño: he aquí algunas de las mujeres poetas del Uruguay. Un contingente numeroso si se lo compara con el de los hombres poetas durante el mismo período, es decir, desde el comienzo del siglo hasta nuestros días. No es que todas estas mujeres tengan algo en común, ni que reconozcan ellas mismas filiaciones comunes. La legislación liberal (ley de divorcio desde 1906) y el hecho de que la mayor parte de la población uruguaya (más del ochenta por ciento) viva en ciudades son factores que deben haber contribuido a esta eclosión de la escritura femenina. De entre las mujeres poetas me permito destacar a Marosa di Giorgio, la más joven de la serie, y, a mi entender, una de las más, si no la más, interesante. Di Giorgio empezó a publicar en los años cincuenta. En 1979 la editorial Arca, de Montevideo, reunió sus libros anteriores bajo el título de *Los papeles salvajes*. Después, Di Giorgio publicó *La liebre de marzo* (1981), *La mesa de esmeralda* (1985) y *La falena* (1987), volúmenes que aparecieron, también, en la editorial Arca. Di Giorgio tiene simpatía por la escritura de Delmira Agustini, Concepción Silva Belinzon, y Amanda Berenguer. Pero salvo reminiscencias ocasionales, la poesía de Di Giorgio presenta un cariz inconfundible. Y es notoria la cohesión de su trabajo, la continuidad del tono, de los procedimientos y del material anecdótico.

Algunos reseñadores periodísticos se han rebelado contra la consistencia de esta obra, como si pudiéramos reprochar a Gauguin o a Van Gogh el no ser tan versátiles como Picasso. Esos reseñadores han acusado a Di Giorgio de repetirse. A mí me parece, al contrario, que el explorar un territorio, el registro de variantes de una manera y un "mundo" es, aquí como en otros casos, el síntoma perentorio de un poder.

La obra de Di Giorgio no tiene nada que ver con los programas y los proyectos que se consideraban válidos en el Uruguay de los años sesenta, dominados por una poesía coloquial y "comprometida" que ofrece hoy, como entonces para los lectores exigentes, las marcas patéticas de su insuficiencia.

Era una poesía que pretendía emplear el lenguaje "natural", o los giros típicos de un habla regional, localismos y pacto de la conversación, como si la lengua pudiese ser verdaderamente espontánea y trasparente. En Di Giorgio, en cambio, aflora una conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, la burla y los disfraces. Lo familiar, en su obra, aparece como no familiar.

Pero esta poesía, que no paga derecho de piso, que no cede a un gusto timorato o al temor de no comunicar inmediatamente con un público siempre más o menos imaginario, es una cuestión de sujeto y escritura: entabla el estatuto de la ficción a partir de un presente no ausente, no anquilosado, no obliterado de antemano por el cliché.

Uruguay no tuvo ni un Lezama Lima, ni un Borges, ni un Octavio Paz, ni un Vallejo, ni un Neruda, es decir, no tuvo un poeta fuerte de vanguardia. Sí tuvo, en la ficción, dos figuras cruciales: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. Pero el momento fuerte de la poesía uruguaya escrita en castellano fue el modernismo, con Delmira Agustini y el Julio Herrera y Reissig de *La torre de las esfinges*. La poesía uruguaya escrita en francés ya había tenido su momento culminante en la segunda mitad del siglo diecinueve, cuando los otros países latinoamericanos (salvo excepciones, como la Argentina con José Hernández), aún no tenían poesía digna de ese nombre. Isidore Ducasse (Lautréamont) y Jules Laforgue, gracias al hecho de escribir en francés y de pasar una parte de sus cortas vidas en Europa, proyectaron, como fundadores de la modernidad, sus trayectorias no sólo sobre el modernismo hispanoamericano que intentó digerirlos, sino sobre el simbolismo y el surrealismo franceses, y, en el caso de Laforgue, sobre el modernismo angloamericano de T.S. Eliot. No me propongo trazar un árbol genealógico de Marosa Di Giorgio, sino alumbrar las relaciones letrales, las afinidades electivas sin las cuales su obra parece tan anómala como la del Presidente Schreber (con la cual se trazan, por lo pronto, otros paralelos). De Lautréamont, Di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, las transformaciones vertiginosas del *yo* lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor, y la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, que tiene su campo de realización exagerada en lo increíble-creíble de la escritura, no en la "realidad". De Jules Laforgue, Di Giorgio hereda la pantalla complementaria de la luna, la superficie intocable sobre la que se reflejan los objetos platónicos de un apetito de insatisfacción, objetos contemplados por un prisionero en una caverna, bajo la luz de una linterna mágica.

En las páginas que siguen voy a referirme, por motivos prácticos, a uno solo de sus libros: *La liebre de marzo*. Las citas proceden de ese volumen.

LA EXPERIENCIA (IN)SIGNIFICANTE

Los textos de Di Giorgio son híbridos: están invariablemente construidos como pequeños poemas en prosa que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética. Pero es una novela fabulosa que derrota las

expectativas antropomórficas. Lo que se anticipa, lo que ocurre, no es previsible según una perspectiva humanista o humanizadora. No suceden cosas entre los hombres (o entre los hombres y las mujeres), sino entre el *yo* lírico y animales, o plantas, o seres indefinidos, en un tono vehemente y categórico que da a la ficción un cariz alucinante. No se manifiestan sentimientos subjetivos, sino afectos impersonales, al margen de una identidad o un *status* social y de las relaciones intersubjetivas.

En esta mímesis inhumana, leemos que ciertas luces "brillaban con furia, con desesperación".[1] La furia subraya la intensidad de la experiencia, cercana a un tope irresistible, y la desesperación sugiere una gratuidad insignificante. A pesar de ser intensos (furia), estos brillos no alcanzan a decir nada: lo único que podían hacer era brillar, en la inminencia de una revelación que no ocurre. El brillo implica una profecía que no llega como significado, no llega a tener significado. Espera constante: ocurren hechos que no terminan de entregar su secreto, y el testigo, o quien experimenta —un pronombre personal que anda por un borde roto, un *yo* de experiencias anómalas— generalmente no puede hacer nada con respecto a estos hechos, ni huir de ellos ni detenerlos o alterarlos ("un pajarillo totalmente azul volaba siempre en el mismo lugar al alcance de mi mano; no lo pude espantar ni cazar", 33) aunque hay intentos de que eso suceda, intentos retóricos del *yo*, de huir y no poder: "quiero despedirme, irme, pero fue inútil", "no podía irme", "no la podía abandonar". A veces —se corrige— hay pequeñas modificaciones: "con todo, me alejé un poco".

El trozo (citado arriba entre paréntesis, de la página 33) termina con un "quedé prendida a no sé qué y a nada". El *no sé qué*, la serie de brillos, no son nada, se prenden (y prenden a la narradora) y se apagan, entregan un parpadeo fuera del ser y la sustancia.

LAS HOMOFONÍAS

Si —en los poemas de Di Giorgio— se juega con aliteraciones, con homofonías significantes, las palabras de parecido sonoro surgen unas al lado de, o sustituidas por, otras, para quebrantar y desconcertar el flujo automático, embotado, del habla. Despiertan, revocan la ilusión de que el referente sea preciso o indiscutible; el narrador, el visionario, vacila al reconocer los elementos de la visión, al elegir las palabras para inventarla; las figuraciones indecisas se desprenden de la letra misma. Más que describir, se nota que el narrador va escogiendo (o perplejo, no puede escoger) entre parentescos sonoros, poniendo en peligro la continuidad metonímica de las escenas. Las homofonías ,como el chiste, según Freud, liberan de repente cierta energía, intiman un gozo eufórico. El discurso automático accede de repente, a través de sustituciones pérfidas,

---

[1] Marosa di Giorgio, *La liebre de marzo* (Montevideo: Arca, 1981). En adelante, daré sólo la página de cada cita.

estratégicas, interpuestas por el *yo* lírico, no a un significado definido, sino a un aura de goce. El habla filtra de repente los rayos que exaltan una voluptuosidad redescubierta.

Las homofonías "comedores, corredores" (33), "huesos, huevos" (34), introducen la duplicidad en los recorridos, traicionan o articulan una experiencia vacilante; proyectan el fragmento como una cascada fuera de foco: "andábamos por los oscuros comedores, corredores, y algún fugaz visitante sexual era atendido, o evitado, y clavelinas, tenebrarios tenebrarios, clavelinas, y más cosas". La homofonía distingue a partir de la cercanía, pero de la diferencia no deduce nada —no se sabe por qué el visitante sexual es atendido o evitado. El sumario diegético, el ciclo contrastivo, el *ritornello*, "clavelinas, tenebrarios" —se repite, aunque se invierte el orden: invertir ya es variar el *ritornello*, pero sólo el último elemento —"más cosas"— consagra la variación, abre un panorama de alternativas indefinidas, descarrila el gesto o la frase que se repite. La repetición es dinamizada, desplazada de su carril familiar.

Las homofonías revelan que no hay sustancias, sino efectos superficiales del significante: "guardan huesos, huevos ... desde la cama los veía brillar" (34). El brillo apela (pero no conoce de seguro el nombre de lo que llama) como una mirada desafía al testigo para que la defina. El brillo, la mirada, deslumbran, dan cuerpo a la experiencia, aunque no la expliquen. Las homofonías marcan el máximo esfuerzo de atención hacia un enigma momentáneo, la atmósfera de un encuentro.

EL ESPACIO

¿Cómo se distribuye aquí el espacio? Lo que está dentro está fuera y viceversa. Los milagros ocurren dentro y fuera de las casas; "dentro" y "fuera" no son categorías que enmarcan la realidad, sino materiales para construir una escena conjetural de fogonazos, ronroneo de cosas, y afectos impersonales, curiosos o violentos. Más que identidades, personajes y lugares, se experimentan climas, pasajes, ingredientes de una tormenta, una hora del día, velocidades y pausas, un "qué calor" o un "qué terribles cinco de la tarde", para evocar ejemplos, en esta vena, aducidos por Deleuze y Guattari.[2] Climas y pasajes impersonales; no sentimientos de un *yo* frente a otros hombres. Al no subjetivarse, los afectos no oponen un adentro a un afuera, un interior orgánico y sentimental y un exterior *otro*. Intervienen quirúrgicamente a la narradora para extraerle las mismas cosas que, desde fuera, la acechan (cuerpo de mirada) "de bien adentro de mí sacan objetos monstruosos: relojes, muñecas, muchísimos dientes y peines, y huevos, huevos, huevos, azules, blancos y rosados, infinitamente, como si fuera una paloma de cuatro alas" (35). Un ángel, después de una vertiginosa

[2] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* (París: Minuit, 1980), 319.

serie de trasformaciones, regresa al "alma" de la narradora, de donde había salido, y se muere (52). Viene de la nada, de un *interior* invisible, y vuelve a la nada. No hay sustancia de tales experiencias, ni un testigo con otra identidad que las vicisitudes circunstantes. No es posible huir de estas visiones —no hay salida, salvo velocidades y detenimientos— porque el perseguido y el perseguidor están "contagiados" uno del otro, son inseparables: "¿No se me ocurrió cerrar los ojos? Igual, contemplo todo" (47).

EL NEUTRO, EL OTRO

El *yo* intenta a veces, pero inútilmente, separarse de un peligro, una dudosa amenaza, o una violencia. El *yo*, sin embargo, también es violento a veces, por ejemplo, cuando come (un sargo que está vivo, y que la mira), pero, generalmente, no es responsable de sus violencias: la comida la prepara la abuela, u otros.

La agresión viril no se atribuye directamente al *yo*, ni siquiera a un hombre (o a una mujer), sino más bien a un animal, un tigre: "Y sentía temor y amor hacia el Maestro Tigre que llegaba en la noche a buscar doncellas" (71). La violencia es erótica, el erotismo violento, pero no tienen lugar a partir de relaciones entre seres humanos; no se describe un coito entre hombres, sino entre doncellas y tigres, entre un diablo o un lobo y otro personaje (a veces el *yo* victimizado).

Cuando el *yo* ataca, es, casi siempre, en tanto que *otro*. Cuando acecha y devora a un "niño de muy breve edad", se pone "el disfraz de lobo, el disfraz de león, los lentes de mariposa". Un *yo* disfrazado de león disfrazado —no de cordero, pero sí de incógnito bajo los lentes oscuros de la mariposa-*star*, bajo una máscara seductora. "Y la presa, ya, era presa" (67).

Pero a veces el perseguido persigue al perseguidor. Es como si la violencia fuese intercambiable, reversible. La tercera persona —según Blanchot— es el neutro, la no-persona, la persona despersonalizada, el borde anómalo de un recorrido.[3] Aquí, atacar y ser atacado son bordes de un goce significado como tortura y crimen, cuando *otro* vive jugando con la muerte de alguien; la voluptuosidad de una violencia, la sospecha de un prodigio siniestro crecen y decrecen según una economía general, vivida como una serie de eventos singulares: no siempre se indica quién mata, quién muere, ni siquiera si alguien muere. Un asesino anónimo mata a las vacas, y es una violencia repetitiva, inacabable, que vuelve cada día: "Señor Dios, ¿no acabarán de morir, nunca?" (35). La experiencia que podríamos llamar, con Deleuze, del cuerpo sin órganos, ignora la muerte orgánica y el desfallecimiento individual, porque es una experiencia de lo múltiple, despersonalizada, no corresponde a ninguna identidad, unidad de persona: "No sé si moriré" (35). La mortalidad es una cuestión que

[3] Maurice Blanchot, "La voz narrativa", en *El diálogo inconcluso* (Caracas: Monte Avila, 1970), 587, 593-594. Traducción de *L'Entretien infini* (París: Gallimard, 1969).

queda abierta, que no se puede resolver, pues la violencia, viva y aniquiladora, la agonía que tal cuerpo sin órganos experimenta, no es (todavía) muerte, sino exaltación anónima.

SINIESTRO, SUBLIME

Aunque el *yo* lírico es generalmente impotente para alterar las circunstancias, está lejos de contemplar impasible los fenómenos que lo acosan. Se sorprende, se asusta, tiene reacciones parangonables con las descritas por Freud cuando busca caracterizar la experiencia de lo no-familiar, de lo extraño descubierto en lo familiar,[4] algo que según nuestra concepción adulta del orden del mundo, o de las leyes del cosmos, no puede ocurrir, y que sin embargo ocurre.

En este sentido, Freud cita a Jentsch, para quien lo siniestro es la incertidumbre acerca de que algo esté vivo o muerto, o la comprobación de que lo que parece muerto, vive, o viceversa. En Marosa:

> Cazamos por segunda vez (y los pusimos en la anticísima asadera), uno de esos animales que están, al mismo tiempo, difuntos, vivos. Así, casi no es necesario violentarlos ... y la vida tiene un sabor extremo. Para subrayar tal festival se junta la sangre en los vasos y la sangre está también muerta y viva, pretérita y ardiente (53).

Lo difunto-vivo no es ficticio, sino que, no siendo cierto, ("y levemente no era cierto," escribe di Giorgio) "aún así", de un cierto modo, es cierto. Lo figurado ocurre en una atmósfera de contagios fantásticos, de multiplicaciones animales, pero no se trata de un mero fantasma, sino de los devenires reales de un cuerpo. Los devenires son reales, aunque no son reales los resultados, los animales que se deviene.[5]

Un "festival" mantiene, conjura, la atmósfera de incertidumbre: lo muerto-vivo es uno de sus rasgos. Los cuentos de Edgar Allan Poe ("Los hechos en el caso del Señor Waldemar", "Berenice", "Morelia", "La casa de Usher") suscitan la duda acerca de si los vivos están muertos, o los muertos vivos. Hay una vida en la muerte, en contraste con una muerte en vida, pero los dos estados se comunican, la experiencia resulta escandida por sorprendentes resurrecciones. Lo que en Poe es terror, en Marosa, sin eliminar la incertidumbre, deviene un gozo declarado. Los personajes de Poe se despiertan encerrados en un sarcófago. En Marosa también hay angustia, que llega tanto por el miedo a la intensidad de la vida, como por el hecho de que nada suceda, la noción de estar muerto en vida, de no producirse, de no experimentar sentimientos interpersonales,

[4] Sigmund Freud, "Lo siniestro", en *Obras completas*, tomo III (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), 2483-2506. Traducción de *"Das Unheimliche"* (1919).

[5] "El devenir animal del hombre es real, sin que sea real el animal que deviene". Deleuze y Guattari, *op. cit.*, 291, traducción mía.

antropomorfos, sino afectos cósmicos del cuerpo. Pero, muchas veces, esas experiencias exaltadoras ocurren con un mayor abandono, y un menor antropomorfismo, que en Poe.

Una de las aventuras eufóricas, en Marosa, es la del vuelo. Es una posibilidad *olvidada* que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resultó familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar:

> Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo ... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque ¿qué es esto? ¿qué me sucede? (37)

Zozobra y alarma frente a un ejercicio que según la leyes del cosmos no es factible para el cuerpo de los humanos (falta el órgano, el ala). El que vuela se separa irremisiblemente de los otros hombres, que no vuelan. Del *Sueño de Escipión*, de Cicerón, hasta el "Sueño" de Sor Juana, el vuelo nocturno y onírico es un revés de las representaciones posibles, se abre un orden alternativo del mundo, no en balde ocurre de noche. No es una experiencia solar, sino lunar y estelar. César Aira, en *Una novela china*,[6] describe al vuelo no como una etapa posterior en la historia, sino como algo que siempre estuvo allí. Es de acuerdo con Aira, algo así como una etapa primitiva de la pintura, aunque de hecho puede ocurrir después de las etapas no primitivas, o "adultas". El vuelo no es el resultado de una evolución, de una superación, ni tampoco es una regresión (decadencia, embotamiento) sino una "involución",[7] un devenir niño, de la experiencia siniestra, cuando resurge una creencia descartada "lo más hermoso es ... ir con las alas bien blancas y abiertas, *aunque creo que no tengo alas*" (37, yo subrayo). Replantea la cuestión de la creencia, del "levemente no era cierto", del "no es cierto pero aún así ..." relevado por Octave Mannoni.[8] El volar no es tener alas, sino un devenir pájaro, o devenir la Virgen María —que también vuela—: ni el pajaro ni la Virgen son resultados reales de la experiencia, pero la experiencia de devenir pájaro o Virgen sí es real.

El momento fantástico abre otro campo sin producir una explicación realista. Es un campo espectral, no porque contenga espectros, sino porque completa el espectro de la luz, agrega a la luz solar el revés de la luz nocturna. Di Giorgio jamás rompe el efecto siniestro, mantiene la incertidumbre.

[6] César Aira, *Una novela china* (Buenos Aires: Javier Vergara, 1987).

[7] Es el término que prefieren Deleuze y Guattari, 304.

[8] Octave Mannoni, "Ya lo sé, pero aún así ...", *La otra escena: claves de lo imaginario* (Buenos Aires: Amorrortu, 1973), 9-27. Traducción de *Clefs pour l'imaginaire, l'autre scène* (París: Seuil, 1969).

El poema es un preservativo, un glóbulo, una pantalla, un artículo del cuerpo, un aparato de goce, haciendo cuerpo en vez de los órganos. Ni la familia, ni la escuela, logran destruir esta función. La niña —un *yo* lírico ocasional— pasa por esas etapas y aún logra convertir a la madre en cómplice, a ella, a los amigos de la infancia, y a conocidos disfrazados ("los ojos de Félix Peyrallo"). Por más que los maestros, los padres, vigilen, examinen, no logran penetrar el misterio de las miradas, no las suyas, ni las que les dirige la niña, sino de las cosas y aún de alguna "muñeca" que "parecía inquirir ... ansiosa; vi que no podía decirle nada, que tal vez todo aquello 'fuera mentira', que figuraba en los libros como cuando 'no es cierto' ... sus ojos semejaban brillar de lágrimas" (22,). Poco importa que la visión común, que el dictamen de la enseñanza niegue la creencia. Sería muy difícil explicar este otro punto de vista, no es un punto de vista, no se trata de alucinar una pantalla únicamente, sino de recuperar un modo de percepción, una experiencia, con sus bandas de luz vibrante, su penetrabilidad. El o los juegos la hacen existir, mientras los exámenes de la escuela, el principio de realidad, niega la creencia, descarta experiencias que retornan con un acento no familiar, aparentemente desprendido.

Hay momentos de rabia y exasperación. La experiencia fantástica suele aparecer como una condena más que un beneficio, un acontecer irremediable que atenta contra el equilibrio, la supervivencia y los placeres antropomórficos: "Yo quedé harta de esa repetición, reverberación" (71), o:

> ¿Por qué no puedo ser una mujer y sí un hada? ... no tengo casa; me destinaron al arco iris; pero estoy harta de esa lista fresa y de esa otra verde. Cuando creo que puedo dar unos pasos por el suelo, y que algo, para mí, también, *es cierto*, allá en lo hondo del campo aparecen perros y gacelas y me mandan como guardia ... Creo dar algunos pasos en el suelo, creo que algo para mí también *es cierto*, pero, enseguida, está ese bosque, ese árbol que en cambio de hojas tiene perlas (82, yo subrayo).

No se trata de reemplazar la realidad por la ficción, sino de moverse en un devenir real de términos irreales: es real el devenir liebre, no la liebre. Cuando cuenta que puso un huevo, advierte: lo que había dentro del huevo no me lo pregunten, porque no lo sé; sólo sé que su sombra me persigue siempre.

Los devenires reales de la experiencia siniestra acosan al *yo* que se hace preguntas últimas: "Estoy sola, silba el viento, ¿adónde voy, adónde voy?" (78); o: "no se sabía qué pasaba, o no pasaba nada. Alturas que bramaban" (82). Alturas horribles, vertiginosas, del vuelo del alma, en Sor Juana ("gozosa mas suspensa, / suspensa pero ufana / y atónita aunque ufana", *El sueño*, versos 435-437); tentación de la altura, o *Anfaegtelse* (en alemán, *Anfechtung*), en *Temor y temblor* de Kierkegaard, a propósito del pedido de Dios a Abraham de que sacrifique a su hijo Isaac. Tentación "inversa" a lo que, según el concepto teológico cristiano, sería la tentación demoníaca, o tentación de la carne: que tiende a una gratificación de los "instintos", copulación por placer, y satisfacción de las funciones orgánicas: beber, comer, orinar. A la narradora de *La Liebre*, al contrario, la "mandan como guardia, como estrella", a volar, ver a Dios, hacer la primera comunión devenir la Virgen. Tentación de la falta de gratificación, o deseo de insatisfacción. Aparte de la experiencia (mítica o mística, no menos real), no hay producto, o conclusión, o respuesta: "y jamás habrá respuesta" (78, 82).

En otras palabras: los brillos nómades, dudosamente definibles, ¿son una respuesta de qué, a qué? Dios tienta, escribe Kierkegaard, con la altura: *temor y temblor* frente a un peligro, un extremo. Equivale, en la *Crítica del juicio*, de Kant, al *sublime dinámico*, en que la violencia desatada de la naturaleza, o, podría agregarse ahora, la violencia desatada del hombre contra la naturaleza, amenaza la vida. Es, siempre, una tentación insensata, porque implica un riesgo de aniquilamiento. Pero el artista resiste, mantiene una lucidez calma al considerar las amenazas convincentes de su destrucción.

Dios o el demonio no son referentes objetivos, entes, sustancias, sino criterios diferenciadores que sirven para clasificar los tipos de tentación.

Me atrevo a sugerir la siguiente equivalencia: la tentación de lo bajo, o demoníaco, sería asimilable al plano que, en Freud, opone el principio de realidad al principio del placer. De cierto modo estos principios son enemigos, pero el principio de realidad es el instrumento de un placer posterior, es un desequilibrio trabajoso que busca culminar en la satisfacción de los sentidos, en el equilibrio u homeostasis orgánica. La tentación de lo alto, o divina, equivaldría, por su parte, y en otro plano, al conflicto —en el Freud tardío— entre Eros y Tanatos, entre impulsos de la vida y de la muerte. La vida, aquí, es exaltada a una intensidad siniestra: el peligro es una ocasión para apreciar que aún estamos vivos, aunque divididos entre el placer y el goce, entre la tranquilidad y la intensidad, entre la sobrevivencia y la vida/muerte, al experimentar devenires que sobrepasan, o parecen sobrepasar, las capacidades orgánicas del cuerpo.

Pero esta distinción (entre alto y bajo, dios y el demonio) resultará, en rigor, adecuada dentro de un marco de ortodoxia teológica cristiana. Kierkegaard es un pensador cristiano que interpreta la tradición de lo sublime. Si lo sublime se origina en una lectura de las figuras poéticas de la poesía griega —y aún de la Biblia— por parte del falso Longino, esta lectura fue recuperada por la poética europea del siglo diecisiete, y alcanza uno de sus puntos culminantes en la *Crítica del juicio* de Kant. Para esta tradición poética el demonio adquiere un rango sublime, tanto como Dios. Movimiento que se esboza en la poética del desastre y la acentuación de figuras mitológicas de ambición excesiva y autodestructora: Icaro, Faetón (en Góngora, Villamediana, Sor Juana Inés de la Cruz), o el Lucifer de Milton. En el siglo diecinueve, *Los cantos de Maldoror*, o *Una temporada en el infierno* representan la tradición maldita del desafío sublime a Dios.

Tampoco en Di Giorgio hay una distinción valorativa —en cuanto al rasgo sublime o siniestro— entre dios y el demonio. La tentación de lo alto —

llamémosla así, tanto divina como demoníaca— no lleva a gratificaciones "literales". Un menú en *La liebre* consiste en manjares apenas comestibles escasamente alimenticios, incapaces de calmar el apetito: "algunos pedían luciérnagas que era lo más caro. Otros mariposas gruesas color crema con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo. Y recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer" (18). Tienta con un gozo equivalente a la tortura, a la agonía. Entrega una información ambigua, no garantiza la satisfacción de una necesidad. El plan de explicación fracasa, pero ese fracaso equivale a la deriva de escribir, a las transformaciones del material significante. El objeto placentero se define de manera bien clara y su consumo implica una satisfacción (apagar la sed), mientras el objeto del deseo es inasible, oscuro, insatisfactorio.

EL SOL Y LA LUNA

En este aura siniestra (o paradójica) el colmo es que la luz del sol y la luz lunar sean una, parezcan una, sean la misma. Un libro de Laforgue lleva el título *Imitation de Notre Dame la Lune*, alusión retomada por Lugones en el *Lunario sentimental*. Sobre la luna, superficie, pantalla de proyección inasible, aparecen cosas que no gratifican, porque son tan intocables como la luna. Esa luz, ficción o fantasmagoría, intima lo imposible, en oposición a la luz del sol, plenamente física, quemante, que nutre las funciones orgánicas. Pero en su punto culminante, la luz de la luna adquiere una contundencia equivalente a la del sol, o se contamina de sol, el sol de la mano que escribe (Lezama), el sol del cuerpo: "Por un segundo la luz lunar y la del sol parecen una" (49).

La luna casi triunfa sobre el sol, o al menos se equipara en intensidad o valencia. Este es el momento de máxima credibilidad de la fantasmagoría, experiencias de intensidad cuasi alucinatoria del cuerpo sin órganos.

LA MIRADA

Los brillos (en, de, las cosas) se captan como miradas, que sin embargo no miran: siniestras. Equiparables a la experiencia que Baudrillard considera *americana*,[9] de entrar a un cuarto sin nadie donde hay un televisor encendido: el televisor es la mirada de nadie, una mirada sin persona, ni viva ni muerta; o muerta y viva a la vez. En Marosa: "la lamparilla roja andando, toda mi larga infancia, miró a todos, y a mí más que a ninguno, como si quisiera enseñarme un secreto muy antiguo y una cosa abominable" (64).

El borde, el *yo* anómalo de estas experiencias, descubre que lo están mirando, pero la mirada que recae sobre el *yo* es ciega: "El dios del maíz era del tamaño

[9] Jean Baudrillard, *América* (Barcelona: Anagrama, 1987), 72. Traducción de *Amérique* (París: Grasset, 1986).

de un gato, un poco más grande ... ojos sesgados y blancos, sin iris ni pupilas. Era lo único que veíamos cuando la noche pasaba ..." (59). Lo único visible son los ojos que no miran, porque no tienen ni iris ni pupilas para mirar. En *Una novela china*, el dragón, en la noche, no es sino una reverberación de florcitas blancas, el rebrillo vidrioso de un culebreante invernadero bajo la luz de la luna: "Luz engañosa ... el dragón no mira ... es una pura presencia lumínica, ni siquiera acecha"; su aparecer equivale al dar vuelta el propio ojo como si fuera un guante; es el revés del ojo: "La noche, niña, es lo que está en el fondo de una mirada, y las miradas son las fundas de la luz, que se dan vuelta siempre al sacarlas, por eso la noche y el dragón siempre están apareciendo".[10]

La Virgen, cuando, en *La liebre*, aparece, tampoco mira al *yo*: "no era que me mirase, ella miraba hacia abajo, hacia adelante" (71).

LOS NO-PERSONAJES

Aparecen muchas Vírgenes, pero no habrá que preguntarse por la sustancia teológica, mítica, o personal, de la aparición, sino más bien con qué se fabrica, qué materiales o ingredientes 'hacen Virgen'; no retratos de la Virgen, sino sus pasajes, sus gestos: una dinámica del efecto Virgen: "La luna es a cada minuto más blanca y oscura, y resplandece por todo el prado, aquí y allá, la Virgen de los Insectos, con ala, y diadema, y muchísimos pies" (57). No hay identidad compartida entre las diferentes Vírgenes, sino un nombre que señala una atmósfera, un "del costado de Guermantes", o un ciclón. No mitología, sino cuentos de Virgen, una literatura menor de las Vírgenes; a cada paso la Virgen es otra cosa; no representa papeles diversos, porque la Virgen no juega ni uno ni varios personajes: sino representa aconteceres, de pronto y por todos lados, ubicua fosforescencia.

La madre ("mamá", nombrada con frecuencia) es, en algunos lugares, censora; requiere del *yo* comportamientos conformes, decoro, silencio, pero la censura es más una broma, una estratagema dinámica; la madre se hace cómplice de las fechorías o transgresiones en el terreno donde, en rigor, no hay personajes, no hay identidades, porque no "había nadie", sino voces de muchas cosas, estallidos, vientos, silencios. También ella, la madre, ve —aunque simule no ver— a los ángeles y a las Vírgenes, prodigios minerales, vegetales, o animales en la granja, y es prodigio ella misma, fragmentada en mil ojos, como Argos, como un Rey: "ella parece reírse sola, y reaparece otra vez, por todas partes" (55). Las cosas dejan de tener un lugar: las apariciones acechan por todas partes y sobrecogen, cuasi superficie, cuasi piel: cuando ya no hay nadie, hay cuerpo, espesor de un cuerpo sin órganos.

El protagonista no es una persona, sino un acontecimiento; a saber, las "heladas" (o, como anota Deleuze, un tifón, o una tarde):[11]

[10] César Aira, 156-157.
[11] Deleuze y Guattari, 318-319.

> ¿Quién se va a olvidar de las heladas, cuando el agua se volvía de vidrio, con una naranja dentro, como una estrella? Mi madre andando en una caparazón de vidrios, los árboles y los hombres bajo capotes trasparentes. Corrían penitas en las cosas. El sol con su luz rojiza dorada, y la luna al lado, con su luz celeste, y pasan carros, ánimas con muchísimas alas, todas blanquísimas. Nos miramos y hay un gran peligro de invierno para cada uno (69-70).

Devenir, combinarse, y diferenciarse de elementos a partir del esplendor indistinto pero conminatorio de un "recuerdo": más bien un trampolín para la invención. El trozo comienza con una evocación del pasado y termina en una anticipación del futuro. Pero algo no termina de decirse, oscuro, conjetural, entreoído:

> Dijo "mariposa", "Amelia", y me volví en el aire oscuro de la tarde de oro ... era el dios que hablaba, era el puma, me volví buscando su cara de oro, su invisible huella. Mas: nada había. Sólo el viento, que jugaba, como siempre ... (70).

El dios, el puma, o el demonio: nadie habla, algo habla, las voces divinas, las voces de los pájaros y de los otros animales, fantasmagoría garantizada por las velocidades, por las intensidades, de un ciclón, de un viento, de un cuerpo sin identidad, múltiple, cósmico. Esporádicas, intermitentes ráfagas o harapos de voces, se atribuyen a los soportes menos verosímiles: las vacas, las papas, las gallinas, constante prosopopeya en que cualquiera habla, desde cualquier parte: " los animales hablaban, las vacas y caballos de mi padre, sus aves, sus ovejas: largos raciocinios, parlamentos, discusiones entre sí y con los hombres" (46) ... "y algunas gallinas de sombrero rojo, que hablaban de continuo" (42).

En Di Giorgio, la palabra de los dioses, las plantas y los animales ("esa papa rezonga algo; le contesta, con su boca de fuego, aquella rosa") alterna con un ruido confuso ("no entendí bien ... había un murmullo increíble en cada cosa", 72). Los significantes no se entienden, o las cosas no (se) terminan de figurar: "y en la mano no se qué (84) recuerda a San Juan de la Cruz: "un no sé qué que quedan balbuciendo". La poesía no apunta a un más de significación, sino que se tambalea y bordea siempre un menos, un borramiento. El simbolismo poético corroe, como en los intentos fracasados de Baudelaire (soneto de las correspondencias), el plan de clasificación se marea y naufraga en un perfume.

EL COITO

El coito, cuando ocurre, suele ser "consigo mismo", autogoce y autofecundación: "casada consigo mismo" (82). Dos trozos se refieren a las intimidades complementarias del hermafrodita, designado, para darle un pronombre, por "ellas":

> se sabe de ellas que tienen relaciones consigo ... y se las ve en el espasmo, o rígidas como un dedo alcanzan a beber en la fuente de las rosas; están emparentadas con las rosas, las bromelias, y el peral; las consideran sólo en sueños representación de los pecados de los hombres ... pero yo de niñita, a la luz del sol y de la luna, creo en ellas, sé que son de verdad (64).

Por sí, sin *partenaire,* alcanzan un goce, un momento turbador. Representan lo que resulta (im)posible alcanzar, sublime materia de creencia. Dejan de estar en suspenso para el *yo* que deviene niño y tiene fe, y, protegido por la luna, afianza la faz del sol: " las vi ... en el amor, a solas, retorcerse hasta morir" (65-66).

Las fecundaciones no tienen que ver con un apareamiento, con la operación de los órganos genitales. Más bien ocurren por contagio, contaminaciones aéreas, coincidencias mágicas, magnetismo, simpatías, influjos: "se reproducen sin tocarse".

El caracol es el emblema de la (in)decisión e (in)suficiencia del goce: "el caracol ... camina como un señor, una señorita de los cielos". Recuerdo a Marco Antonio Ettedgui: "se me pasa de hombre a mujer, basta un parpadeo, un ruido en su terminología".[12] Para Di Giorgio, el caracol "es a la vez el señor y la señorita; en ese pedacito blanco están Hermes y Afrodita; así se detiene y se conjuga, solo, y luego del segundo perturbador, prosigue ..." (66). Este es el misterio al que se asoman constantemente los textos de Marosa: el autogoce, fitrado en el rejuego de una tentación terrible, por furiosa y por desesperada. Lo otro aparece como lo familiar, y viceversa. Momentánea omnipotencia del devenir caracol, donde cuaja, o se desprende, el espesor corporal: página, piel, membrana gozosa que, al tensionarse, no se corresponde, no equivale, a tal o cual función particularizada de los órganos.

---

[12] Marco Antonio Ettedgui, *Arte-información para la comunidad* (Caracas: Oxígeno, 1985), 31.

LOS ADIOSES DE JUAN CARLOS ONETTI
UN MODELO DE ESCRITURA HERMÉTICA-ABIERTA

POR

MARÍA ANGÉLICA PETIT
OMAR PREGO GADEA
Universidad de la República, Montevideo

La novela corta *Los adioses* constituye, en más de un sentido, una obra clave dentro de la *summa* narrativa del escritor Juan Carlos Onetti. La *nouvelle* fue publicada en 1954 por la editorial Sur, de Buenos Aires.[1] Editada cuatro años después de *La vida breve* (es decir, luego de la fundación de Santa María por Juan María Brausen) y siete antes de la aparición de *El astillero* —considerada por muchos críticos como la novela mayor de Onetti— *Los adioses* suscitó de inmediato un perplejo asedio de la crítica y un minucioso resentimiento entre muchos de sus lectores.

A primera vista, ese desencuentro entraba en el orden natural de las cosas, si se considera que la obra de Onetti es hermética y que el escritor no está dispuesto a hacer concesiones de clase alguna. Onetti parece custodiar los senderos secretos que conducen a las fuentes de su creación con burlón escepticismo, si no con sarcasmo. A título ilustrativo puede mencionarse el persistente desencuentro entre los exégetas de *Para esta noche* y las circunstancias que rodearon su creación. O el desconcierto provocado por la aparición de *La vida breve* y alguna que otra diatriba.[2]

La diferencia radical entre aquellos desenfoques, en última instancia adjetivos y no sustantivos, y el persistente malentendido que rodeó (y sigue rodeando) a *Los adioses*, consiste en que aquí se trata de una incomprensión básica de lo que esta novela significa, no sólo en la obra de Onetti, sino en el terreno mucho más vasto de la literatura latinoamericana.

En *um* ya célebre *addendum* a un trabajo crítico de Wolfgang Luchting,[3] en lo que constituyó una insólita salida a la palestra, Onetti escribió lo siguiente:

---

[1] Un fragmento de la *nouvelle* apareció en junio de 1953 en la revista *Las Ciento y Una*, Buenos Aires, Número I, Año I, bajo el título *Los adioses*. Ese pasaje corresponderá a las páginas 22-26 de la edición de Sur, Buenos Aires, 1954. La *nouvelle* fue dedicada por Onetti a la poeta uruguaya Idea Vilarino.

[2] A este respecto puede consultarse Homero Alsina Thevenet, "Una novela uruguaya. J.C.O. *La vida breve*", *Marcha*, Año XIII, No. 590 (24 de agosto de 1951), 14-15.

[3] Wolfgang A. Luchting, "Lectura crítica de *Los adioses*. El lector como protagonista de la novela", *Marcha*, 1.497 (Montevideo, 12 de junio de 1970), 14-15, y en ese mismo año

"Luego de leer inevitables interpretaciones críticas y escuchar en silencio numerosas opiniones sobre *Los adioses,* comprendí que había omitido una vuelta de tuerca, tal vez indispensable. Para mejor comprensión o para que todo quedara flotando y dudoso. Ahora surge, desde Lisboa, Herr Wolfgang Luchting, escribe sobre el libro con una gracia de profundidad que nada tiene de teutona y al final del estudio aventura, sorprendentemente, una media vuelta de tuerca que nos aproxima a la verdad, a la interpretación definitiva. Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar. Lo importante es que gracias a Herr Luchting, mi amigo y cofrade, nos vamos acercando".

El propósito de este trabajo consiste menos en hacer dar esa media vuelta de tuerca a la que irónicamente alude Onetti (media vuelta acaso imposible de dar) que en mostrar las infinitas medias o enteras vueltas de tuerca que acechan al lector.

TEORÍA DEL ICEBERG

Una atenta lectura de lo escrito hasta el presente por los buenos críticos de Onetti hace surgir, inevitablemente, la imagen del iceberg: la parte visible del mundo narrativo de Onetti sería apenas una ínfima porción, mientras que la oculta, aquélla que yace inmersa en aguas dudosas, equívocas, es muchísimo mayor y, tal vez, la que más cuenta.

Esta teoría es, en términos generales, aplicable a otros creadores contemporáneos, latinoamericanos, europeos o norteamericanos. Estamos pensando en Faulkner, en Céline, en William Bourroughs, en Julio Cortázar. Pero acaso en ningún otro narrador de nuestro tiempo esa zona sea tan vasta y profunda como en Onetti. Por ello mismo, tal vez, el acoso crítico a su obra sea tan empecinado y contradictorio. Como en toda hidra que se respete, la publicación de cada nuevo ensayo suele generar siete cabezas que lo refutan, lo aprueban o lo desdeñan. Esta nauseosa sensación reproductiva es patente en el caso de *Los adioses*, cuya intriga cabe, sin embargo, en pocas líneas.

Un deportista tuberculoso llega a una población serrana en busca de un clima propicio para su creación. El hombre no se integra al mundillo del sanatorio, prefiere vivir en un hotel. Su contacto con la ciudad (con su pasado) se hace a través de la correspondencia que le llega semanalmente, y por la visita —alternada o coincidente— de dos mujeres y un niño. La primera visitante, una mujer madura, trata de inducirlo a internarse en el sanatorio. Comunicativa,

en la cuarta edición de *Los adioses*, editorial Arca, a continuación de la *nouvelle* con el título "El lector como protagonista de la novela". (La 2ª edición de la *Los adioses* es de 1966, Edición Arca y la 3ª de 1967, en la misma editorial). El *addendum* escrito por Onetti aparece en la segunda edición con el título "Media vuelta de tuerca", 92.

la mujer hace saber que el enfermo es (fue) un basquetbolista internacional. Durante su estadía en la sierra la correspondencia se interrumpe: dejan de llegar los sobres habituales, escritos a mano uno, con tinta azul; a máquina y en papel madera el otro. Esta mujer hará una segunda visita, acompañada de un niño. La otra visitante es una muchacha, que no se aloja en el hotel, como la primera, sino en un chalet que el hombre alquilará en la sierra. En la segunda visita ambas mujeres coincidirán. Después de la partida de la mujer y el niño, la muchacha y el hombre se quedarán a vivir en el chalet, hasta la internación del basquetbolista, ya en situación desesperada, en el sanatorio.

Finalmente el hombre se escapa del sanatorio y se suicida en el chalet.

Los adioses propone numerosas lecturas, desafía al lector a la reconstrucción de múltiples relatos, todos ellos verosímiles, precisos y abiertos. Aunque, como lo veremos más adelante, no se trata aquí de varias historias, sino de una que puede ser contada de infinitas maneras.

El narrador privilegiado es un almacenero, un ex tuberculoso, quien armará el relato a partir de sus propias observaciones, de lo que imagina y atribuye al hombre, y de los dudosos testimonios, recusables por cualquier tribunal (en este caso el lector) de un enfermero y de una mucama del hotel donde se aloja el basquetbolista.

> Al elegir un único punto de vista para contar esta intensa historia —el punto de vista de un hombre frustrado, que ve con envidia y obscena malevolencia cómo un hombre joven aún, pero ya acosado por una enfermedad mortal, mantiene relaciones con dos mujeres, una mayor y otra todavía adolescente— al presentar la historia y su verdadero significado en el orden en que las revelaciones van ocurriendo para ese par de ojos resentidos, Onetti ha pagado tributo a la técnica narrativa impuesta, desde el siglo pasado por lo menos, desde las novelas de Henry James,

afirmara Emir Rodríguez Monegal.[4] Como en *What Maisie Knew* o *The Turn of the Screw,* agrega:

> la historia de este hombre y sus dos mujeres es una historia contada desde la perspectiva de un testigo cuyas limitaciones (de comprensión, de conocimiento) alteran y pervierten toda interpretación. Onetti, aclara Rodríguez Monegal, no toma este procedimiento de James, al que declara enfáticamente no entender, sino del norteamericano William Faulkner.[5]

Onetti, concluye:

> es un creador que usa la ambigüedad técnica del punto de vista no porque esté de moda o porque haya un maestro o varios, que indiquen el camino. La usa

[4] Emir Rodríguez Monegal, "La fortuna de Onetti", en *Literatura uruguaya del medio siglo* (Montevideo: Editorial Alfa, 1966), 249.
[5] Emir Rodríguez Monegal, 250.

> porque su visión del mundo es también ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredente poesía (para el paciente).[6]

Para Rodríguez Monegal, por último, *Los adioses* "es una historia de amor y no de sexo".

Esta interpretación fue compartida por el crítico norteamericano James East Irby, quien calificó a *Los adioses* de "doble historia de amor". Tesis que figuró en forma de fajín alrededor de la primera edición, pero que no convenció a Hugo Verani, para quien la *nouvelle* está construida alrededor de una "obsesiva enajenación: la vida del héroe — dice Verani— se apoya en algo efímero, la juventud y la salud física, y la pérdida de éstas es la esencia de la tragedia".[7]

> Al hombre —dice Verani— sólo le queda contemplar su ruina, su ex cuerpo perfecto de basquetbolista y arrojarse a la muerte, como quien se tira a un basural. Sin nadie a su lado, muere como ha vivido, con la compañía de sí mismo".

Beatriz Sánchez Distassio considera que el narrador-testigo (el almacenero) se erige "en una especie de Dios, de Creador absoluto que puede hacer y deshacer a su antojo". Pero distingue "entre lo que la historia *verdadera* es y lo que los testigos imaginan", perceptible a "través del lenguaje":

> el enfermero, la mucama, Andrade, se expresan afirmativamente, no tienen reparos en interpretar los hechos o inventarlos. En cambio, el lenguaje del narrador-testigo es un lenguaje conjetural.

Con este sistema narrativo, según la crítica, Onetti se propone alcanzar un doble objetivo: por un lado, mostrar la "imposiblidad del hombre de asimilarse al mundo, el eterno desencuentro del ser con su destino", y por otro "la imposibilidad del hombre de llegar a conocer la verdad". Pero estos hechos, "que son de orden existencial, se ven trascendidos por otra intención de orden estético: Onetti, como en muchas de sus novelas, no puede dejar de sentir que el arte es también una forma de vida".[8]

---

[6] Emir Rodríguez Monegal, 251.

[7] Hugo J. Verani, "En torno a *Los adioses*, de J.C.O.", en *Anales de la Universidad de Chile*, 145 (enero-marzo de 1968), 35-57.

[8] Beatriz Sánchez Distassio, "La ficción narrativa de los testigos en la novela *Los adioses* de Juan Carlos Onetti", en *Estudios de Crítica Literaria* (Universidad de la Plata, Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Depto. de Letras, 1973), 155-176.

OTRA VUELTA DE TUERCA

La irrupción de Luchting (y del propio Onetti) en este campo de batalla en que se ha convertido *Los adioses*, donde un ejército de críticos intercambia un fuego cruzado de interpretaciones, abrió, ya en 1970, una nueva dimensión a la polémica y, sin duda alguna, añadió un elemento muy valioso para una mejor aproximación a la *nouvelle*, quince años después de su publicación.

Luchting piensa que *Los adioses* es:

> entre todas sus obras éditas la novela que, de un modo casi asombroso, anticipa muy temprano todas aquellas tendencias recientes que exigen al lector, en los términos de Julio Cortázar, que sea en vez de un *lector-hembra* (que se deja entretener) un *lector-macho* (que crea, junto con el autor, el mundo ficticio de la narración), que sea un lector cómplice.

Como ejemplos de esas nuevas tendencias, Luchting menciona al propio Cortázar, a Mario Vargas Llosa, a William Bourroughs, a B. S. Johnson, Peter Chotjewitz, Peter Handke, y sostiene que Onetti anticipó esa boga de participación en una serie de sus novelas, pero en ninguna "tan explícita e intencionalmente" como en *Los adioses*. Onetti, añade, se propone prolijamente "adormecer" en el lector su natural desconfianza hacia el testimonio del narrador, identificando su punto de vista con el del almacenero. "Identificados a un alto grado con el punto de vista del testigo, participamos ahora con él en sus conjeturas sobre aquel triángulo mujer-hombre-muchacha, cuya "verosimilitud" refuerza con las conjeturas de dos personajes más, el enfermero y la mucama.

A medida que avanza la *nouvelle*, argumenta Luchting, la facultad de resistencia del lector se ha ido desvaneciendo y llega un momento en que los testigos, "basándose en lo que ven, y quizá más, en lo que no ven, suponen y lo hacen *en nuestra compañía*".[9] Por último, ya casi sobre el final, nos integramos al coro de los *voyeurs*, que extraen "obscenas conclusiones" de las relaciones del triángulo. Por eso, concluye, cuando se revela la "verdad acerca de la naturaleza del triángulo (la muchacha es hija del basquetbolista) nos sentimos por lo menos tan culpables como los testigos. Pero, y esto es lo más importante, cuando por fin se aclara la verdad sobre los vínculos que unen a los tres protagonistas observados, resulta que nosotros mismos hemos venido hallándonos entre los protagonistas de esta novela".[10]

Onetti se salió con la suya y consiguió convertirnos en sus *cómplices*. De esa manera, sugiere Luchting, habríamos accedido "a la novela total", tan exigida y anhelada y proclamada por los nuevos escritores, muy especialmente por los latinoamericanos. Sería la *reader-participation* total, pues el lector se constituye en uno de los personajes de la novela, incluso quizá en el protagonista. Pero ¿qué

---

[9] Wolfgang Luchting, *op. cit.*

[10] Wolfgang Luchting, *op. cit.*

ocurre si el lector se resiste a esa integración y se insurge contra lo que, a primera vista, parece una mera trampa? Porque cuando el almacenero-relator-testigo afirma "Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible", el lector se siente una vez más identificado con él y concluye que, en efecto, si ese dato (en apariencia básico) no hubiera sido escamoteado, toda la trama de suposiciones mezquinas y "sucias" también se hubieran desvanecido.

El lector, que ha ido aceptando el testimonio del relator, que no ha podido no aceptarlo; el lector, partícipe vicario del chisme y del regodeo, no puede someterse a la solución que la verdadera historia le propone y es precisamente esta resistencia elemental (e inevitable) la que explica que muchos lectores, y no de los peores, se detengan aquí en su juicio y hablen de *los trucos* de Onetti. "Es cierto. La novela es trucada," dice Rodríguez Monegal, citado por Luchting.

De acuerdo, concede Luchting:

> pero en mi opinión, la novela no es *trucada* en el sentido de Rodríguez Monegal. El se olvida de un pequeño detalle, o por lo menos si ha pensado en él solamente lo insinúa. El detalle es éste, y con mencionarlo devuelvo la novela a los lectores, doy la última "turn of the screw", revelo lo que considero la última y culminante ambigüedad de Onetti: ¿Qué pasa si la muchacha *no* es la hija del hombre? ¿Si éste le ha mentido a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores *con las dos*? Hay una frase en la novela que permitiría reflexionar sobre esta posibilidad (y sería una posibilidad sumamente onettiana): la mujer, en la imaginación de la mucama, está pensando, al ver por primera vez a la muchacha, que "nunca había visto una foto suya, nunca logró arrancar al hombre adjetivos suficientes para construirse una imagen de lo que debía temer y odiar".[11]

Y añadirá:

> Si nos guiamos por la muy razonable máxima de que para mentir mejor se debe hacerlo con gran lujo de detalles (así miente un escritor) o no dando detalle *adjetivo* alguno, entonces parece decididamente posible que, en la presente situación, el hombre haya optado por la segunda modalidad, pues de este modo disminuía el riesgo de ser descubierto.

Josefina Ludmer aventura en 1977 la posibilidad de otras lecturas del texto. No se trataría de descifrar (el texto no es un criptograma) ni de interpretar un conjunto de signos extraños. Se trata de transformar y de perturbar todavía más. Hay que hacer esta lectura —afirma— en función de mutaciones que impone el texto mismo; de la apertura de los campos y no de su cierre develador. Abrir, pluralizar, desatar la actividad intelectual y no sedarla, es precisamente la función de la elipsis en un relato como *Los adioses*.

---

[11] Wolfgang Luchting, *op. cit.*

Porque la clave reside en la potencia de lo no dicho o, mejor aún, en lo que sustituye, en lo que escribe en otro registro. La clave está en la transformación del sentido. Lo verosímil en Onetti no coincide con la verdad; sólo lo que se dice dos veces, lo duplicado, transporta verdad. El enigma del relato (el pasado del hombre), clave de su presente y de sus relaciones, está escrito en lo que se lee siguiendo el sistema narrativo, producto, dice Josefina Ludmer.[12] Y agrega:

> Si es verdad sólo lo que se dice dos veces (lo repetido en la variación) es mentira que la muchacha sea la hija del hombre [...] el presente está hecho de seudovínculos, de vínculos "figurados", de permutaciones: una amante, no una esposa, una "hijastra", no una "hija". La mujer del pasado era posiblemente tuberculosa "y la muchacha está pagando algo; heredó de su madre no sólo el dinero, sino [...] una culpa o la pasión del hombre".[13]

Años después de haber publicado su *El lector como protagonista de la novela*, en ocasión de un coloquio realizado en Xalapa, México, a principios de los 80, Luchting volverá sobre el tema y contará una reunión con Onetti en Montevideo, a la que asistieron el editor Alberto Oreggioni, Jorge Rufinelli y Dorotea Muhr. En esa ocasión, dice Luchting, "mi curiosidad me indujo a preguntarle a Onetti cual era esa "media vuelta de tuerca" final, cuál aquella "interpretación definitiva". La respuesta fue brevísima y, en efecto, "riesgosa": "Incesto", dijo Onetti".[14]

Luchting, que sabe con quién se está midiendo, añade, cautelosamente:

> ¿Cuáles son los elementos textualmente admisibles para substanciar la declaración de Onetti? Importantes son dos. El primero requiere citas abreviadas. [...] Me refiero a la descripción persistente que Onetti da de la hija como *sex-object*, objeto de deseo sexual: "/su/ cara iba a estar, hasta la muerte, en días luminosos y poblados, en noches semejantes a la que atravesábamos, enfrentando la segura, fatua, ilusiva aproximación de los hombres" [...] o "/su/ placidez orgánica de estar viva, coincidiendo con la vida" y /su/ cándida, obscena costumbre de asentir". El segundo elemento "es una breve frase que se revela bastante explícita una vez que hayamos dejado entrar la idea del incesto en nuestras mentes. El almacenero, después de haber leído la consabida carta, reflexiona: "suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso: otra". [...] El subrayado es mío.[15]

---

[12] Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), en "*Los adioses*: el texto de al lado", subcapítulo de "Homenaje a *La vida breve*", 89.

[13] Josefina Ludmer, 92-93.

[14] Wolfgang A. Luchting. "¿Esse acaso ya no es percipi?", en *Texto crítico*, Año VI, 18-19, (julio-diciembre de 1980), Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias; Onetti en Xalapa, Humanidades, Universidad Veracruzana. (Director, Jorge Ruffinelli).

[15] *Ibid.*

Un poco más adelante, Luchting declara su perplejidad ante esta vuelta de tuerca sugerida por su abrupta pregunta y dice que:

> si decidimos aceptar la "vuelta de tuerca" de Onetti, excluyendo la posibilidad que su aseveración parquísima, de una sola palabra, pueda haber sido una más de sus trampas, nuestra conclusión no puede sino ser aquella que nuestro novelista ha hecho con nosotros, lo que los mirones chismosos han hecho con sus víctimas.[16]

Creemos que la posición crítica debe ser otra, mucho más radical: a partir de la publicación de la novela, la única fuente de conocimiento es la novela misma, el texto. El autor ha dejado de tener autoridad, se ha hecho ajeno a la obra, está fuera de ella, como cualquiera de nosotros, sus lectores. Esa palabra, *incesto*, debe ser equiparada a las conjeturas a que nos incita la ambigüedad del texto, a las que nos autoriza. En definitiva, el texto de Onetti es un texto abierto.

Interpretaciones de una escritura hermética-abierta

ERM	(1966)	La joven es la hija - incesto.
WL	(1970)	La joven no es la hija. Es la amante.
JR	(1976)	Hija y amante a la vez.
JL	(1977)	En la lógica del sistema de Onetti la verdad no coincide con la verosimilitud. [...] Una amante, no una esposa; un "hijastra", no una hija.
JCO	(1980)	"Incesto". Según W.L.
WL	(1980)	¿Otra "trampa" de Onetti?
OP/MP	(1991)	1. La joven es la hija. 2. ¿Relación incestuosa? 3. ¿Vivencia (y remordimiento) de un amor filial frustrado? 4. Onetti, en 1980, dijo verdad o no. Su afirmación no surge del texto. *Es el texto, la escritura, la única verdad posible; la interpretación definitiva no existe.*

Poco antes de su partida definitiva de Uruguay, ocurrida en 1975, Onetti le concedió una entrevista al crítico Jorge Ruffinelli. En determinado momento, Ruffinelli vuelve sobre el tema de la relación existente entre el protagonista de *Los adioses* y las dos mujeres que lo visitan y le escriben. La respuesta de Onetti robustece nuestra tesis, según la cual la ambigüedad debe ser considerada como un instrumento de construcción del relato en Onetti. Ésta es la parte del diálogo en cuestión:

> JR: La ambigüedad por la presencia de las mujeres, ¿es cosa tuya?
> JCO: La ambigüedad de las mujeres viene de otra historia, que fue un tanto real, un tanto onírica.
> JR: Y que no puede conocerse, ¿verdad?
> JCO: No, es que habría que decir nombres. Y te olvidás que hay también la clave última, que no quiero dar.
> JR: La clave última se resumiría en: hija y amante a la vez.
> JCO: Usted lo ha dicho, señor, yo no he dicho nada.[17]

[16] *Ibid.*

La última vuelta de tuerca:
"No hay trampa ninguna en la novela.
El lector se convierte en cómplice".

En enero de 1973, en un reportaje realizado por uno de los autores en el balneario uruguayo La Floresta, Onetti sostuvo lo siguiente:

> —En alguna oportunidad se le imputó a usted mismo haber hecho trampas en *Los adioses*.
> —Sí, creo que fue Angelito Rama. Mirá, *Los adioses* está contada, como vos sabés, por el bolichero. Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por los prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero. Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector, fijate, no tiene otro camino que aceptar su versión. Y jugar al descarte. El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, como se dice ahora, y nunca estará seguro de nada, salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en cómplice.[18]

Esta declaración de Onetti, a nuestro juicio, cierra definitivamente la polémica. Es el propio autor quien da la última vuelta de tuerca.

LOS ADIOSES, ¿UNA ANTICIPACIÓN DEL *NOUVEAU ROMAN*?

El tema que vamos a introducir requiere algunas reflexiones previas. Siempre nos pareció significativo que Onetti haya interrumpido con *Los adioses* el llamado Ciclo de Santa María, comenzado en 1950 con *La vida breve*, que retomará en 1959 con la *nouvelle, Para una tumba sin nombre*. Una segunda reflexión: tanto Onetti como los escritores franceses del *nouveau roman* tienen un "maestro" común: William Faulkner. La obra de Faulkner comenzó a ser

[17] Jorge Ruffinelli, "Juan Carlos Onetti, Creación y Muerte en Santa María", en *Palabras en Orden* (México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1985), 81-139. (Entrevista realizada en Montevideo, en 1974).
[18] Omar Prego Gadea, "Onetti", en: diario *Ahora* (Montevideo, 3 de junio de 1973), segunda sección, 1.

conocida en Francia a partir del año 1931, fecha en la que Maurice-Edgar Coindreau tradujo *Mientras yo agonizo* y publicó un artículo acerca del novelista norteamericano. Simultáneamente, René-Noel Raimbault iniciaba la traducción de *Santuario*, publicada antes de *Mientras yo agonizo* y de la que André Malraux dijo, en un célebre prefacio, que era "la intrusión de la tragedia griega en la novela policial". Al año siguiente se publicó *Setiembre ardiente* y *Una rosa para Emily*. En 1935 apareció *Luz de agosto* y ese mismo año Jean-Louis Barrault llevó a escena *Mientras yo agonizo* bajo la forma de un mimodrama.

Las traducciones de Faulkner se sucederán regularmente en Francia y en el Río de la Plata (el propio Onetti tradujo una de sus novelas en 1940) y el prestigio y la influencia de su obra se extenderá entre los escritores de vanguardia de ambas zonas geográficas, tan receptivas una como otra, pero por razones diferentes, y creará adeptos que algunos críticos han definido como verdaderos fanáticos.

Onetti, mayor que los escritores del *nouveau roman* empezará a escribir antes que ellos. *El pozo* es de 1939. (*La náusea*, de Sartre, es de 1938). *Los adioses*, publicada en 1954, aparecerá un año después de *Les Gommes*, de Robbe-Grillet. *La Modification* de Michel Butor, apareció en 1956 y *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, en 1957. Por esta misma época empezará a publicar Nathalie Sarraute y un poco más tarde Claude Simon.

Es claro que pueden establecerse diferencias entre Onetti y este grupo de escritores, diferencias que en algunos casos llegan a ser tajantes. Pero uno y otros se propusieron, de manera implícita o explícita, luchar contra la alienación a la que, en tanto lectores, se hallaban sometidos los hombres y mujeres de su (de nuestro) tiempo. "La literatura —dirá Onetti— jamás debe ser comprometida. Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte".[19]

Onetti, como Robbe-Grillet, Butor y Nathalie Sarraute, cree que:

> todo lo que puede hacer el novelista es mostrar que la novela puede escapar a las reglas, a las convenciones novelescas como éstas eran practicadas en el siglo pasado, es decir, rechazar las bases de la novela "burguesa", para dejar a los lectores de hoy enteramente disponibles para otras novelas, nacidas en otras sociedades.[20]

[19] "Literatura ida y vuelta", *op. cit.* Texto armado por Jorge Ruffinelli sobre la base de opiniones vertidas por Juan Carlos Onetti en entrevistas concedidas a María Ester Gilio, Eduardo Galeano, Carlos María Gutiérrez, Guido Castillo, Alfonso Calderón, Lilian Calm, Juan Gelman, Carlos Sosa Díaz, la revista *Imagen* de Caracas y encuestas del semanario *Marcha* y del diario *Epoca* de Montevideo, según afirmaciones del compilador, *op. cit.* 33.

[20] Bernard Lalande, *"La Modification", Butor, analyse critique* (París: Editorial Hathier, 1972), 28.

Los escritores del *nouveau roman*, por otra parte, se aplicaron a poner en tela de juicio la aserción, comúnmente aceptada por la novelística *tradicional*, de que vivimos en un mundo trágico. En la novela *tradicional*, sostienen, las situaciones y los objetos ya están cargados de un sentido, *a priori*. El mundo es trágico, la soledad irremediable, los objetos significativos. En su libro *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet se aplica a demostrar que para un novelista tradicional (Flaubert, Balzac, Stendhal) los objetos habían dejado de ser tales, ya que el autor pensaba primero lo que se proponía significar, para imaginar luego la cosa, el gesto y la escena donde esa significación adoptaría una apariencia sensible.[21]

Para un novelista tradicional, una silla vacía significa la ausencia, una mano que se posa en un hombro es un gesto de simpatía, y los barrotes de una ventana soponen la incomunicación o la cárcel. En cambio, el *nouveau roman* se limita a *mostrar* una silla, una mano, unos barrotes. Al quitarle a los objetos, a las acciones y a los gestos su carga de significación, el novelista crea un mundo nuevo, un mundo *neutro*, al que "no pediremos más que no sea propicio, un mundo —en todo caso, y esto es lo principal— que no podrá ser ya para nosotros un mundo hostil".

No se trata aquí de exponer en detalle los fundamentos teóricos de los popes del *nouveau roman*. Basta indicar que esta escuela se propuso minimizar la intriga (¿qué nueva situación verdaderamente original, que jamás se haya producido, puede valer por sí misma?) y desacralizar el papel del *héroe* dentro de la novela. Balzac fue acusado de competir con el Registro Civil, a tal punto que el lector de una de sus mejores novelas, *El lirio en el valle*, lo sabe prácticamente todo de los personajes que por ella deambulan: fecha de nacimiento, color de sus ojos y cabello, vestimenta, preferencias culinarias. En definitiva, lo mismo que podemos llegar a saber en la vida real de un amigo, de nuestra mujer o de nuestros hijos. En el *nouveau roman*, el héroe es alguien del que poseemos escasos datos, es una persona de la que apenas conoceremos algunos rasgos físicos (muchas veces ninguno), y que a menudo *ni siquiera posee un nombre*.

UNA NUEVA LECTURA DE *LOS ADIOSES*

A la luz de estos elementos, tan sumariamente enumerados aquí, pero que cualquier lector puede profundizar sin mayores dificultades, es que nos atrevemos a proponer una nueva lectura de *Los adioses*. Nueva lectura que le insuflará al discurso literario (que le devolverá) su auténtica significación. Al menos eso es lo que esperamos.

En *Los adioses*, por lo pronto, los personajes carecen de nombres propios, salvo algunos secundarios. El protagonista, si nos atenemos a esa jerarquización

[21] París: Éditions de Minuit c. 1963

clásica, será invocado como *el hombre*, el *ex jugador de básquetbol*. Su mujer (si es que realmente se trata de su mujer) será *la señora*, o *la mujer*. La supuesta hija será *la muchacha*. Nada sabemos de sus pasados, apenas el narrador (el almacenero) nos proporcionará alguna sumaria descripción. Como lectores, estamos sometidos al testimonio dudoso, parcial, a menudo contradictorio, del almacenero, testigo y narrador, quien a su vez depende de otros testimonios, también ellos cuestionables, cargados de prejuicios, limitados. En ese contexto, el lector llega a comprender rápidamente que la historia que se le está contando no tolera su aceptación pasiva: por el contrario, lo está incitando de manera insistente, acuciante, a participar, a rebelarse contra esa versión insatisfactoria, mutilada.

Esquemáticamente, la situación puede ser reducida a estos términos o elementos:

> a) Existe un narrador, el almacenero, que cuenta en primera persona *lo que ve*. Pero que también *interpreta* esos gestos y que, además, *imagina* otros, que pueden ser prolongaciones de lo visto o proyecciones de sus propios demonios.
> b) Hay testigos (el enfermo, la mucama) que hacen observaciones por su cuenta, que luego transmiten al almacenero, a las que suman sus propias *interpretaciones*.

Esos testimonios llegarán al lector de manera indirecta, oblicua, a través del almacenero, quien (aparentemente) jamás se limitará a rebotarlos al lector como una pared, sino que los cargará de turbias intenciones, de odios, rencores, resentimientos. Observaciones de las que nunca podremos saber —insistimos— si corren por cuenta de esos testigos o son simples prolongaciones de la visión del narrador.

Ahora bien: esta *ausencia de personajes* (en el sentido clásico del término) es una de las características dominantes de la novela moderna. Después de enumerar las características del personaje tradicional en la novelística del siglo XIX, Robbe-Grillet afirma que "ninguna de las grandes obras contemporáneas se corresponde, a ese respecto, con las normas de la crítica.[22] "¿Cuántos lectores recuerdan el nombre del narrador de *La náusea* o de *El extranjero*?" se pregunta. "Y *El viaje al fin de la noche*, ¿describe un personaje? ¿Se debe sólo al azar que esas tres novelas estén escritas en primera persona?", insiste.

En su discurso literario, *Los adioses* se nos aparece como una forma casi pura de subjetividad. Prácticamente ninguno de los gestos, de los movimientos, de las acciones de los personajes, acceden a nosotros, lectores *sin una carga subjetiva*, la del "narrador", ese dudoso sujeto a través de cuyo prisma deformante pasa toda la luz del proyector.

Acusado en una ocasión de ser un *objetivista*, Robbe-Grillet afirmó que, por el contrario, el *nouveau roman* se proponía alcanzar un estado de *subjetividad total*.

---

[22] Robbe-Grillet, Alain, "Sur quelques questions périmées" (1957), en: *Pour un nouveau roman*, *op. cit.* 27 (La traducción es nuestra).

> No sólo es un hombre quien, en mis novelas por ejemplo, lo describe todo, sino que se trata del *menos neutro, del menos imparcial de los hombres*: comprometido por el contrario siempre en una aventura pasional obsesiva, al punto de *deformar a menudo su visión* y de producir en él imaginaciones próximas al delirio.[23]

Robbe-Grillet dirá que sólo Dios puede pretender ser objetivo, mientras que en sus libros:

> es un hombre quien ve, siente, imagina, un hombre situado en el espacio y en el tiempo, condicionado por sus pasiones, un hombre como usted o yo. Y el libro no traslada otra cosa que su experiencia, limitada, incierta".[24]

¿Qué otra cosa que ese hombre de "experiencia limitada, incierta" es el almacenero-testigo-narrador de *Los adioses*? Como el imaginado por Robbe-Grillet, el narrador de Onetti es también *el menos neutro, el menos imparcial de los hombres* y, por consiguiente, el más dudoso de todos, el que mayores desconfianzas suscitará en un lector advertido. Heredero de su tiempo, Onetti puede figurar a la cabeza de los más originales innovadores en la materia, y debe ser señalado como un escritor que, luego de asimilar la lección de los grandes renovadores del género, se internó por caminos que le son propios, que paralelamente exploraban los padres del *nouveau roman*.

En cierta ocasión, sin embargo, Onetti declaró enfáticamente que no le interesaban los novelistas de esa escuela:

> Creo —dijo— que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual, tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación".[25]

Como se ve, Onetti y Robbe-Grillet coinciden de manera sorprendente en lo sustancial, a saber: la nueva novela (el *nouveau roman*) desemboca inopinadamente en el *subjetivismo*. En declaraciones hechas al diario *Le Monde* a propósito de su última novela, *Souvenirs du triangle d'or* (1978), después de proporcionar al menos tres interpretaciones o lecturas posible de ella, Robbe-

---

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*
[25] "Onetti en Caracas", en: *Imagen*, Número 6, 1-15 de agosto (Caracas, 1967). Reportaje sin firma en ocasión de la presencia de Onetti en la segunda reunión del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, del 4 al 7 de agosto de 1967.

Grillet dijo que:

> esas historias no se limitan a tres, y olvido aquélla que es la más evidente, la de un policía venal que debe trucar sus propias investigaciones para escapar a las pruebas que se acumulan en su contra, que indican su colusión con los criminales". Y aclaró: "El tema del libro no es una u otra de esas historias, *sino las relaciones que las unen.* (...) No se trata de historias diferentes que se superponen, como en una novela que poseyera varias intrigas mezcladas: *es la misma historia que puede ser contada de diferentes maneras.*[26]

En *Souvenirs* —explica— un lugar, un personaje, pueden ser varias cosas a la vez; un hecho puede ser leído de manera plural. Así, la celda del prisionero puede convertirse en el cuartucho de una de las prostitutas adolescentes, y en la clinica donde el doctor Morgan ejerce.

Más adelante, Robbe-Grillet sostendrá que su novela está situada prácticamente en las antípodas de la novela policial. Que es también el caso de *Los adioses*.

> He leído muy pocas novelas policiales y en general me han decepcionado. En la novela policial tradicional, una serie de piezas deben ser reunidas de manera tal que constituyan una historia que reordene el caos y que posea un único sentido. El mundo parece ser un desorden incomprensible hasta que llega un inspector y prueba que en realidad todo encaja perfectamente: el desorden era la obra de un criminal que había diseminado las piezas.

En *Souvenirs*, insiste:

> se produce todo lo contrario, ya que allí tenemos la historia de una *diseminación* y no la de una *concentración* del sentido. Aquí es el propio inspector quien hace trampas. Para terminar, tenemos no una reafirmación del orden establecido, sino una proyección excéntrica de todos los elementos que se niegan a tomar un lugar definitivo.

Esta misma formulación, con ligeros retoques, puede utilizarse para describir el tema de *Los adioses*. En la *nouvelle* de Onetti no se trata tampoco de varias historias que se mezclan o se superponen, sino *de una sola que puede ser contada de muy distintas maneras*. La que escoge el almacenero es sólo una de ellas. Onetti se limitó a esa sola narración y dejó entrever el infinito número de puertas (de reescrituras) que cada lector está invitado a abrir. Como en la novela de Robbe-Grillet, el verdadero tema de *Los adioses* no es, sin embargo, una u otra de esas historias, sino las relaciones que las vinculan. En *Los adioses*, esa relación es la de una *culpa compartida*. El lector es conducido en primer lugar a la aceptación del punto de vista del almacenero y sus testigos, como ya

[26] *Le Monde*, 29 de setiembre de 1978, París.

hemos visto. Es inducido a sumarse al coro de difamadores, para luego hacerle descubrir que sus sospechas eran (tal vez) infundadas, que es necesario empezar de fojas cero, iniciar una nueva lectura del libro en busca del sentido último de la narración. Es decir, de un nuevo sentido. O, mejor aún, para descontaminarse. No es casual que la enfermedad que padece el deportista (y que padeció el Narrador-dramatizado) sea la tuberculosis, considerada en su tiempo como extremadamente contagiosa y por ello mismo temible, asimilable a las pestes, maléfica. Esa potencialidad del *contagio* se convierte, en el plano literario, en una contaminación del punto de vista. El almacenero, el enfermero y la mucama *nos transmiten el mal, nos inoculan los gérmenes*. La posibilidad de cura reside en nosotros mismos, en tanto lectores, como estaba en la aceptación o no de su muerte, la eventual salvación del basquetbolista.

LITERATURA LITERAL-LITERATURA CONFLICTUAL

Roland Barthes ha calificado la obra de Alain Robbe-Grillet como una *literatura "literal"*, negándole toda referencia con la literatura tradicional, en particular con la psicológica. En ese sentido, *Les gommes* parece ser el paradigma en tanto expresión de objetividad. En ella, sostiene, la "objetividad", la presencia material de las cosas, de los objetos, prevalece, crece y se desarrolla en un mundo sin afectividad humana, lo más alejado posible del humanismo trágico a lo Dostoievski, o del camino psicológico transitado por Proust y Kafka, del humanismo trascendente, en suma.[27]

En *Los adioses*, las manos, los sobres (símbolos de cartas que no leemos), la escritura de esos sobres, son, por el mecanismo de la repetición, objetos privilegiados de la narración. Una muchacha (o mejor aún, su arquetipo) de la cual ignoramos el nombre, y de cuya filiación incluso insidiosamente se nos exhorta a dudar, configuran los elementos constitutivos de una anécdota que nos es dada a través de la escritura.

El interes de la novela de Robbe-Grillet *El mirón*[28] —sostiene Barthes— estriba en la relación que el autor establece entre los objetos y la fábula:

> no hay ninguna cualificación de la historia; ésta tiende al cero, hasta el punto de que apenas puede ser nombrada y aún menos resumida (como lo demuestra la perplejidad de los críticos).[29]

[27] Franklin J. Matthews, "Un écrivain non réconcilié", en Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (París: Les Editions de Minuit, 1980), 157-185, (1ª edición 1965).

[28] Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, novela traducida al español con el título *El mirón* (Barcelona: Seix Barral, 1954).

[29] Roland Barthes, "Literatura literal", a propósito de *Le voyeur*, de Alain Robbe-Grillet (1955) en *Ensayos críticos* (Barcelona: Edición Seix Barral, 1977), 2ª reimpresión, 77-87. (1ª edición, 1963).

En *Los adioses*, el hecho mismo en que se apoya el enigma de la fábula está narrativamente blanqueado, *borrado*. Es un hecho eludido, al cual el lector es inducido a aproximarse, pero que "contrariamente a la vocación analítica del discurso, ya no tiene la palabra por garantía inmediata".[30] Al analizar *El mirón*, Barthes se pregunta si existió un asesinato, el de la joven pastora. Algo parecido podríamos preguntarnos respecto a *Los adioses*: ¿Estamos seguros de que la muchacha es la amante del hombre? ¿O de que es su hija? Y, todavía, de que es la hija-amante?

Podemos considerar, sin embargo, que los *blancos* de la escritura no funcionan como una trampa, sino como un instrumento, como un recurso que en "lugar de expulsar la angustia la hace más violenta, más dramática, más irremediable", tal como según F. J. Matthews es el efecto logrado por Robbe-Grillet.[31]

Como en el caso de Robbe-Grillet, al profundizar la lectura de Onetti descubrimos que al autor le interesa "crear *una literatura conflictual, es decir, una literatura de tensiones no resueltas*".[32] Ni uno ni otro se preocupa, sin duda, "ni de objetividad ni de subjetividad, sino más bien de crear un conflicto de cada instante entre una objetividad absoluta y una subjetividad total".[33]

En la gran exploración novelesca que realiza Robbe-Grillet, *Les Gommes*[34] establece las primeras posiciones o puntos de partida. *Le Voyeur*[35] constituye una segunda etapa.

Los adioses pudo haber prefigurado a ambas novelas, en una sincronía donde la creación literaria configura un paralelismo de las etapas de evolución y renovación de sus formas más avanzadas.

---

[30] Roland Barthes, *op. cit.*
[31] Franklin J. Mathews, *op. cit.*, 162.
[32] *Op. cit.*, 169.
[33] *Ibid.* (La traducción y el subrayado son nuestros).
[34] Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (París: Editiones du Seuil, 1953), novela traducida al español con el título *La doble muerte del profesor Dupont* (Barcelona: Seix Barral, 1956).
[35] Roland Barthes, *op. cit.*, 78.

BASES NARRATOLÓGICAS PARA UNA NUEVA LECTURA DE "EL INFIERNO TAN TEMIDO" DE ONETTI

POR

J. GUILLERMO RENART
University of Ottawa

UNA OPCIÓN DE LECTURA

En el centro de una lectura de "El infierno tan temido" (1957) —quizás el cuento de Onetti más valorado por la crítica[1]— se opera una función semiósica de excepcional fuerza expresiva: el estatus del narrador, principalmente desde su carácter homodiegético, y en eficaz alianza con elementos convergentes del texto, genera una poderosa impresión de realidad en el significado y su referente;[2] así la historia —cuyos sucesos y personajes se instalan enteramente en el ámbito de lo mimético— y la problemática vital que la historia ejemplifica, rezuman, en tal lectura, intensa y honda realidad. La impresión no se neutraliza ni disminuye en las aseveraciones de este narrador homodiegético que suponen un acceso cognicionalmente[3] privilegiado a la mente de los

---

[1] Para la crítica del cuento que he empleado en este trabajo (y, más aún, en el del comentario textual que lo complementa y continúa: cf. abajo, "Una tarea doble"), véase la lista de "Obras citadas".

[2] Para la terminología narratológica empleada, comprendiendo expresiones como "estatus" del narrador, "postura ideológica", "postura psíquica", "postura perceptual", etc., sigo principalmente a Lanser (1981), y a Genette (1972 y 1983); cf. también Prince (1987), y Reis y Lopes (1987). He decidido hablar de "impresión" versus "ilusión" de realidad a pesar de que el "significado" o referente interno del texto (la historia) sea ficcional, para evitar posibles sospechas de un inmanentismo en la concepción epistemológica del texto literario que estoy lejos de compartir. Por otra parte, considero aquí tanto la ficcionalidad como la realidad en su dimensión semiósica: como códigos de la mente humana (Renart 1989: 389); la "impresión" de realidad se puede dar en los objetos de ambos códigos, aunque, por cierto, esa impresión sea sólo una "ilusión" en los objetos del código ficcional —la historia, en este caso. Siguiendo un uso cada vez más extendido, opongo "semiosis" (la significación, su estructura y funcionamiento) y derivados ("semiósico", etc.), a "semiótica" (la reflexión sobre la semiosis) y derivados.

[3] El uso del sufijo *-al* en "cognicional" y derivados ("cognicionalmente", etc.) —en lugar, en este caso, de *-ivo* ("cognoscitivo")— responde a una norma general que continúo adoptando en este trabajo, ya seguida en trabajos míos anteriores, cuya finalidad es evitar las significaciones no "neutrales" de los otros usos. Así también, con respecto a "imaginal" por

personajes, pues no se produce la paralepsis que comúnmente ocurriría. La implícita solución a la paralepsis que la lectura asume, no parece ser otra que la prolongación de la impresión de realidad en la presuposición ideológica de que el narrador tiene la autoridad cognicional necesaria para hacer tal clase de aseveraciones —tiene, pues, privilegio cognicional ideológico, aunque no perceptual. De ese modo se cierra el círculo estético en apropiada circularidad semiósica, pues es la impresión de realidad —extendida y transferida ahora en elemento de la postura ideológica del texto— la que contribuye a la construcción semiósica del estatus del narrador, específicamente a su aspecto más relevante en este proceso, su carácter homodiegético. Y es ella también, y por la misma razón, el factor principal de que el texto de Onetti logre una solución admirable al viejo problema de la incompatibilidad entre las propiedades específicas de la homodiégesis del narrador y las de la heterodiégesis. En este proceso no es, obviamente, el solo narrador el agente de la impresión de realidad y el sujeto de la postura ideológica presupuesta. Siendo narrador público, y estando dotado de privilegio cognicional, honestidad, credibilidad y competencia, parecería aceptable el no concebirlo como ónticamente distinto del autor implícito, sino uno y el mismo con él (Lanser 1981: 151-152, 169-172), por lo cual dicho agente y sujeto sería, en verdad, el narrador-autor implícito. Por su parte el lector implícito, que reconoce en el narrador estos atributos y asume la impresión de realidad y su extensión ideológica, resulta co-productor de tal impresión y sujeto partícipe de tal postura.

LA IMPRESIÓN DE REALIDAD PARA EL LECTOR IMPLÍCITO

Me incumbe explicar enseguida los supuestos de la síntesis precedente, pero quizás convenga que le proceda la consideración del nivel "superficial" de tal lectura —el de la historia— porque es esa historia (parte del significado, o referente interno) la portadora primaria de la impresión de realidad, y, al contextualizarse como paradigma metonímico de un referente (o referente externo), responsable de que esa impresión se propague al mismo: a la problemática humana que ella actualiza ejemplarmente.

Se trata de la misma historia, que seguramente han compartido tantos lectores del cuento, la que Mario Benedetti ha resumido cabalmente de esta manera:

oposición a "imaginativo" (que supone personificación) o a "imaginario" (que denota irrealidad), como lo señalé en Renart (1989): 421, n. 6; análogamente con respecto a "discursal", "expresional", "figuracional", todos con sendas formas en *-ivo*, sugestivas de una acción o valoración ausentes de la simple mención del hecho neutro; "historial", perteneciente a la "historia", por oposición a "relato"), diferente de "diegético" (perteneciente a la diégesis, el mundo narrativo entero que la historia evoca metonímica y sinecdóquicamente: Genette 1983: 13; "contentual", de uso más general y extendido (Renart 1982).

> Risso, el protagonista, se ha separado de su mujer, a consecuencia de una infidelidad de extraño corte (ella se acostó con otro, pero sólo como una manera de agregar algo a su amor por Risso). La mujer desaparece, y al poco tiempo empieza a enviar (a él, y a personas con él relacionadas) fotos obscenas que, increíblemente, van documentando su propia degradación. Risso llega a interpretar (y ella misma pretende hacer, podemos agregar) esa agresiva publicidad, ese calculado desparramo de la impudicia, como una insólita, desesperada prueba de amor. Y quizá (pese al testimonio de alguien que narra en tercera persona y adjetiva violentamente contra la mujer) tuviera razón. Lo cierto es que el último envío acierta "en lo que Risso tenía de veras de vulnerable"; acierta en el preciso instante en que el hombre había resuelto volver con ella (Benedetti 1981: 138-139).

Para la lectura, pues, que aquí nos ocupa, (para el lector implícito de tal lectura) esa historia representaría de manera ejemplar y con la intensa impresión de realidad aludida una trágica y desgarradora[4] problemática vital: esa radical necesidad de amor tan común entre los seres humanos. Esa imposibilidad de su realización a causa de ataques desesperados entre las personas que se aman, significativos de algo bien distinto de lo que parecen, y provocadores de incomprensiones fatales para las relaciones y los individuos involucrados. Pero la impresión de realidad estaría ya, y con toda fuerza, en la historia misma, incluso en sus partes "increíbles" o "extrañas": las dos inusuales acciones de Gracia —su relación sexual con otro hombre para enriquecer su amor a Risso, y el envío de las fotografías como desesperado acto de amor al mismo Risso—, y la heroica comprensión afectiva y moral de éste. Todo esto podrá ser superficialmente extraño, pero no menos es fruto de unas motivaciones y aspiraciones profundamente reales para cierto nivel psíquico e ideológico del lector implícito. Tal lector estaría respondiendo al texto con una tácita aserción de esta suerte: " Ésa es la realidad: Así ocurrió y debía ocurrir porque responde, en parte, a la realidad de 'nuestra' común condición humana —la que compartimos esos actores y yo y todos los seres humanos— y en parte, a la realidad de 'nuestra' condición cultural —la de ellos y la mía." (La proporción de la atribución a la una o a la otra realidad depende obviamente de los presupuestos filosóficos —o bien cultos, o bien de sabiduría popular, etc.— que profese el individuo concreto que encarne al lector implícito en cada instancia de lectura).

No sólo, pues, las acciones, tomadas aisladamente, rezuman en tal lectura completa realidad; también lo hacen los actores de la historia, los personajes, incluido el homodiegético narrador. Y esto, principalmente, porque el lector que

[4] Tomo y adapto el último adjetivo de Emir Rodríguez Monegal, que lo refiere a este relato considerado en conjunto (1966, 226); para una aplicación más plena de esta idea, ver en la conclusión de este trabajo citas y comentarios de ciertas observaciones esenciales de Rodríguez Monegal sobre los cuentos de Onetti.

asume en sí al lector implícito siente entre ellos y nosotros[5] una perfecta cercanía óntica, psíquica, incluso moral (en formas diferentes con los diversos personajes), y aún cultural (en grados distintos para distintos lectores). En particular, al narrador-autor implícito no lo siente como un ser ajeno a la humanidad —porque no participara en la historia como personaje y por su (verdadera o aparente) posesión de propiedades extranaturales, como sería un privilegio cognicional inalcanzable por el ser humano. Lo siente como una representación de nuestra mentalidad y nuestra cultura —así como de la mentalidad y la cultura de sus personajes—, que participa como testigo, óntica, psíquica y moralmente compenetrado al máximo con la historia que cuenta, con su tragedia y su problemática. Resulta así la voz de nuestra realidad: de nuestro pensar, sentir y querer. Por ello, para tal lector, los dos personajes protagonistas merecerán plenamente la empatía que el narrador muestra con ellos (en grados diferentes: con Risso más que con Gracia), pues es expresión exacta de la suya. Una empatía afectuosa porque valora a esos seres, y porque es comprensiva de los errores que ellos cometen a causa de las insatisfacciones profundas que compartirían con los demás seres humanos como proyección viviente de una parte humana esencial. Y a la vez que esta honda empatía hacia los sujetos mismos, sus actos, sin embargo, merecen para el lector implícito una evaluación positiva o negativa según sean aceptables o condenables por una moral que, para él, todos compartiríamos o deberíamos compartir, y a la que, por tanto, también ellos deberían someterse.

Al final parecerá ocurrir una repentina claudicación en un aspecto de esta postura global. El elemento ideológico pesimista, que suele a última hora en la obra de Onetti reprimir toda consideración positiva de la vida humana y el universo, de alguna manera se inmiscuirá mediante una visión vulgar de las

[5] Acabo de escribir /nosotros/ sin comillas, y así lo seguiré haciendo casi siempre desde aquí, lo mismo que /nuestro -a/, pero ya sabemos que se refieren, en parte a la comunidad cultural, y en parte a la común condición humana, presupuestas por el lector implícito de la lectura a que me vengo refiriendo. Nótese también que me he de referir en seguida a la cercanía cultural entre los personajes y el *lector implícito*, y más adelante a la cercanía cultural entre los personajes y el *narrador*. Naturalmente el concepto se toma en un sentido más genérico en el primer caso que en el segundo. En éste la cercanía cultural es la de dos seres humanos que comparten la misma lengua, país, grupo social, amistad o conocimiento mutuo, afecto (posiblemente recíproco), etc. Ninguno de estos elementos es necesario en el primer caso; se trata entonces esencialmente de comunidad ideológica y axiológica, y subordinadamente de una comunidad más vaga, de carácter vital (donde pueden intervenir factores de tiempo, espacio, organización social, actividad laboral, intereses intelectuales y/o artísticos, preocupaciones existenciales, etc.) que nos hace *sentir* a alguien suficientemente cerca como para considerarlo miembro de la misma unidad cultural. En este sentido puede alguien de nuestros días sentirse partícipe, con Aristóteles o Pericles, de la misma cultura greco-latina-occidental, o con Unamuno, T. S. Eliot, y Borges, de la misma cultura occidental moderna.

acciones del tipo de las que Gracia lleva a cabo. Esta visión es representada por un momento de Lanza, que tiene a su cargo la clausura del cuento. El repentino contraste entre las dos visiones, las dos posturas, puede percibirlos el lector como una contradicción lógica con la del narrador-autor implícito/lector implícito (con la "nuestra"). Pero puede también concebirlo como la representación de un conflicto psíquico e ideológico interior al mismo actor, que comparte parcialmente la segunda visión, como si fuera, nuevamente, proyección viviente de una *realidad* nuestra esencial también: un conflicto entre una postura perteneciente a una parte más noble, o más esperanzada, de nuestro ser, y una postura propia de una parte inferior, o más escéptica o desilusionada, del mismo. Pero si las dos son parte del mismo ser pensante y sentiente, parecen, en definitiva, ser parte de una misma postura global, en la cual predominará la parte superior, aunque no dejará de llevar en sí el desgarramiento de la contradicción. Ésta es la justificación semiósica de tal final abrupto —y es la consumación de la lectura que nos ocupa.

LA IMPRESIÓN DE REALIDAD, EL ESTATUS DEL NARRADOR Y LA RED SEMIÓSICA

Si nuestra propia lectura puede compartir el componente contentual de la lectura que nos atañe, delineado hasta aquí, podremos quizá compartir también, en el nivel expresional de la lectura, el reconocimiento de un mismo conjunto convergente de factores semiósicos de aquel contenido. (Como era de esperar, a causa de la característica activación significante del texto estético en todos sus niveles, parte de estos factores está comprendida en el contenido mismo, lo cual resultará evidente a continuación; (*Eco* 1979: 270-273; 1962: 160-170). Me refiero a ciertos aspectos del estatus del narrador, y a su alianza semiósica con otros componentes expresionales para la obtención del mismo efecto semántico.

Entre los aspectos del estatus del narrador, el más fundamental es su carácter homodiegético, que (en primero y primario lugar) lo acerca a los personajes ónticamente. A éste se agregan unos aspectos que son en sí mismos de postura, pero que también configuran el estatus del narrador si se entiende su ámbito expandido hasta abarcar aquellos elementos de otras dimensiones que determinan su rasgo constitutivo fundamental. Si éste es la homodiégesis en el cuento de Onetti, la homodiégesis particular de este narrador, su índole homodiegética, se caracteriza por la cercanía psíquica —principalmente afectiva— e ideológica a los personajes, sobre todo a Risso. Se impregna esta última de cercanía moral, i. e., de una aprobación (crítica y restringida, pero profunda y sincera) de sus conductas, brotada de una atención máximamente lúcida y una radical preocupación y compromiso moral por sus personas y por la problemática humana que representan. Al unirse estos rasgos con la pertenencia del narrador homodiegético al mismo grupo social de amistades de Risso y Gracia, se origina asimismo una fuerte cercanía cultural. La homodiégesis se encuentra, así, en el origen de la cercanía óntica y cultural del narrador al

personaje, y es un factor fuertemente corroborador de su cercanía ideológico-moral y afectiva —a más de informacional, como en seguida diré. Esta íntima cercanía, al ser compartida por el lector implícito, se hace el factor principal de la impresión de realidad. Los componentes expresionales que forman la antedicha alianza semiósica con el estatus del narrador son, ante todo, los aspectos mismos de la postura psíquica que acabo de indicar y (otro aspecto de la misma) la cercanía informacional; a ellos se agregan principalmente el estilo (en su sentido amplio: conjunto de rasgos característicos y/o semiósicamente relevantes de cierto uso de la lengua en el discurso) del discurso del narrador, el estilo indirecto libre, lo que he de llamar paralepsis estilística, y la abundancia de la determinación gramatical en ciertos lugares estratégicos. Incluso la peculiar clausura del cuento (señalada en el apartado anterior), un componente que aparentemente sería incompatible con esta red semiósica pues parece romper la coherencia de postura ideológica que esta alianza semiósica contribuye a construir, resulta, dentro la lectura propuesta, un factor coadyuvante.

Pero hay un obstáculo para la realización del aspecto más fundamental —la homodiégesis del narrador— de esta red semiósica; es la aparente escisión, en algunas partes del cuento, entre el narrador homodiegético, que según la convención más habitual carecería de privilegio cognicional, y un narrador heterodiegético, dotado de privilegio cognicional. Esto resulta más notorio porque el lector que aborda "El infierno" por primera vez cree encontrarse (al principio del cuento) con un narrador heterodiegético, cognicionalmenle privilegiado; sólo tras llegar en su lectura a la segunda de las siete secciones en que se divide tipográficamente el texto, aparece la homodiégesis en el narrador. Unicamente entonces puede surgir en el lector la postulación de la unicidad del narrador. Pero si conviene en que existe tal unicidad, convendrá también en que el texto de Onetti constituye el memorable replanteo y solución, ya anunciados, del antiguo problema de la incompatibilidad entre, por una parte, la homodiégesis del narrador y sus propiedades semánticas específicas, y, por otra parte, la heterodiégesis del narrador y sus propiedades semánticas específicas —pudiendo resumirse las del primero en una superior capacidad para expresar la perspectiva subjetiva del personaje narrador, y las del segundo en su superior capacidad para la expresión de una perspectiva objetiva de los personajes, los sucesos y, en general, el mundo representado (Genette 1972: 258). El texto de Onetti ofrece, en efecto, una clase de fusión notablemente eficaz de ambas modalidades.

Ciertamente la posibilidad de alguna clase de fusión entre las dos modalidades ha sido considerada en la narratología moderna (Genette 1983: 71-72, Stanzel 1986: 99-110); el texto de Onetti —de aceptarse la lectura que viene motivando estas reflexiones— conseguiría la fusión a partir de la homodiégesis del narrador, alcanzando una solución de lograda eficacia artística a las paralepsis que, con un narrador homodiegético, se plantearían. Resolverlo es indispensable para que no disminuya o se acabe la impresión de realidad y la consiguiente eficacia estética. Ya sabemos que tal solución, la más coherente dentro de esa lectura, concebiría el privilegio cognicional manifestado, como

ideológico y no perceptual; el narrador no "vería" (no percibiría) el interior de los personajes —pues se trataría de un narrador homodiegético sin tal clase de privilegio—, pero *sabría* con toda certeza lo que ocurre basado en una parte absolutamente firme de su postura ideológica. Por postura ideológica entiendo (integrando la denominación sugerida por Lanser y una definición de Fowler) la actitud de un actor textual con respecto a la historia que vive y/o relata, y al mundo evocado por la misma, conforme al "sistema de creencias, valores y categorías según el cual ... entiende el mundo" (Fowler 1986: 130, traducción mía; Lanser 1981; ver también Booth 1983: 419); quizás convenga advertir con el propio Fowler que la ideología está así lejos de significar *necesariamente* "falsa imaginación", error, o cualquiera de los sentidos menoscabadores del vocablo.

Ahora bien, he dicho en el apartado precedente que el lector implícito se explica las acciones relatadas como consecuencia natural de la *condición* de sus sujetos. Lo que así está haciendo es extender la impresión (empírica) de realidad de tales acciones, a juicio ontológico sobre dicha condición ("así debe ocurrir *porque* es parte de nuestra condición"); esto es particularmente evidente cuando se trata de acciones cuyo conocimiento presupone privilegio cognicional por parte del narrador. Tal extensión es parte de una postura ideológica. Extiende, en efecto, la particularidad empírica a ley que la trasciende, y que permite deducir y predecir acciones —e incluso aseverar con certeza su ocurrencia— basándose en una supuesta regularidad empíricamente indemostrable. Estamos, pues, en el terreno de la "creencia" —como también en el de las "categorías" y los "valores"— conforme a los cuales es entendido el mundo. Basado en ellos, el lector implícito piensa que el narrador-autor implícito habla con toda autoridad diegética (Lanser 1981: 172); se trata, pues, de una postura ideológica total, i.e. del texto/de la lectura.

Pero nótese que las creencias no parecerían poder activarse y alcanzar la fuerza necesaria para que se diera este proceso, sin que al mismo tiempo la impresión de realidad de lo narrado lograra la enorme fuerza que consigue. El resultado es tan exitoso que cuando desaparecen los signos inequívocos de la homodiégesis (*factor* clave de esta impresión, como sabemos) no hay obstáculo para seguir atribuyendo al narrador tal carácter, como no lo había antes para atribuírselo retroactivamente desde antes que esos signos aparecieran. Tampoco lo hay, incluso, para que las paralepsis que, al parecer, se plantean en ambas vertientes temporales de la lectura, se interpreten sin esfuerzo como expresión natural de la autoridad diegética del narrador. Estamos, así, ante el caso, antes aludido, de la circularidad semiósica de lo estético, generalmente asociada a su autorreflexividad semiósica (Eco 1979: 270-273; 1972: 160-170). Lo que en un momento ha sido factor, se convierte en efecto, y viceversa; más aún, ambas funciones pueden coexistir simultáneamente en el mismo segmento del texto. (Y la misma circularidad se constata al advertir que el privilegio cognicional del narrador homodiegético no sólo queda legitimado como efecto de la impresión de realidad, sino que también —por la mayor autoridad que con ese privilegio

el narrador entraña e irradia— es factor de la misma.) Es importante advertir aquí que la posible contribución de cualquier otra solución a la paralepsis debería cumplir el mismo requisito para la preservación de la integridad de esta lectura: preservar en su plenitud la impresión de realidad. Al considerar la viabilidad de otras soluciones (en el artículo de *explication*: ver apartado que aquí sigue), ése, por consiguiente, deberá ser el criterio principal para decidir cuán compatibles e integrables serán tales soluciones con la propuesta.

UNA TAREA DOBLE

Las observaciones precedentes sugieren la necesidad de una tarea doble. He señalado la existencia de una red semiósica nucleada en la homodiégesis del narrador, cuyo significado global era la impresión de realidad. He señalado luego un obstáculo para la viabilidad del núcleo de la red (la homodiégesis) consistente en la aparente escisión de la voz narrativa en dos emisores, uno de ellos heterodiegético. El signo de tal escisión aparente era el privilegio cognicional, que exige un narrador heterodiegético —o bien, al atribuirse a narradores homodiegéticos, origina paralepsis que requieren una solución para no neutralizar la impresión de realidad y la consiguiente eficacia estética. Hemos visto que nuestra lectura mantenía decididamente la homodiégesis, aplicando una solución semiósicamente circular a la paralepsis, generada por la impresión de realidad. Debo ahora notar que la misma red semiósica que se nuclea en la homodiégesis para generar (anteriormente: con prioridad semiósica) esa impresión de realidad, constituye también un segundo factor principal o, más bien, un segundo conjunto principal de factores de la permanencia de la homodiégesis en las partes del cuento en que parece producirse la escisión —o de la generación retroactiva de la misma en la primera sección del texto. Y este efecto se produce por la misma razón —la cercanía, que la red genera, del narrador al personaje, constituyente esencial de la impresión de realidad. Examinar el funcionamiento de esa red, por tanto, es estudiar la producción de ambas significaciones: la impresión de realidad, y la homodiégesis del narrador. Como la primera significación no se cuestiona, pero sí la segunda, parecería que la atención debiera enfocarse en el estudio de la red semiósica *en cuanto* significante de la homodiégesis —y en ello quedaría implicado el examen de su contribución a la impresión de realidad.

La indagación así delineada imponía una tarea doble, predominantemente teórica la primera, de neta aplicación práctica la segunda. La necesidad de la primera se me impuso al empezar el trabajo (en un primer ensayo) con la tarea de la segunda. En efecto, la mayoría de los componentes textuales de tal red pueden denominarse con términos propuestos por la narratología que principalmente arranca en Henry James, según son expresados, desarrollados y complementados sobre todo por Genette (1972 y 1983), Vitoux (1982) y Susan Lanser (1981), y es principalmente de esta línea narratológica que he de tomar la mayoría de los conceptos que considero pertinentes aquí. Sin embargo,

encontré necesario realizar previamente tres cosas. Una fue la aclaración de varios términos, impuesta por el hecho de que la narratología es una disciplina en formación y terminológicamente dispersa e inestable. Otra, tener efectivamente en cuenta que a los términos conocidos se debían sumar dos o tres cuya denominación —la delimitación terminológica del componente—, o cuya concepción misma en algún aspecto o caso particular, es de mi propia cosecha; he propuesto algunas de estas ideas en otros lugares (Renart 1987), pero la importancia de su uso en la presente lectura del texto de Onetti requería hacerlo aquí de manera más formalizada. En tercer lugar, como varios de estos componentes textuales tienen entre sí una relación lógica —de género a especie, de un elemento a sus clases, o de un elemento a sus propios componentes, etc.— la claridad expositiva imponía una exposición orgánica de los mismos; sólo así podía fundamentarse y explicarse claramente la lectura propuesta. Por todo ello, dicha exposición constituirá el resto del trabajo. (La segunda tarea —una *explication* que haga la aplicación detallada de esas ideas a partes del texto especialmente relevantes, figurará en una publicación próxima, Renart 1992.) Sólo con la tarea que ahora sigue quedará completa la propuesta de las bases narratológicas para la lectura que he sugerido, que ha de consistir, en realidad, en la descripción de la red semiósica propiamente dicha.

LA RED SEMIÓSICA SIGNIFICANTE DE LA IMPRESIÓN DE REALIDAD EN "EL INFIERNO TAN TEMIDO"

(A) *Estatus del narrador, y relación de la información que el propio narrador da con la información que él mismo posee.*

Partiré de la observación de un hecho de postura psíquica que se da en el cuento, específicamente de postura perceptual y (digamos) "informacional" (Lanser 1981, 201-202): En los pasajes en los que el narrador, ejerciendo (actualmente) privilegio cognicional, opera con focalización interna en los personajes (Risso y/o Gracia), se sujeta casi siempre a dar sobre éstos la misma información que ellos poseen —N=P si lo expresamos con el símbolo corriente (Genette 1972, 206). Pero ya sabemos que, siendo un narrador homodiegético mimético, el ejercicio de la focalización interna supone la aplicación de una solución a la paralepsis para que el cuento no transgreda sus convenciones básicas y se mantenga la impresión de realidad. Nótese que presupongo —y propongo— así una distinción nítida entre, por una parte, la focalización, y, por otra parte, tanto la relación entre la información dada por el narrador y la poseída por el personaje, como (nótese bien) entre la información dada por el narrador y la poseída por *el mismo* narrador.

Esta diferenciación quiere ser una consecuencia de la importante distinción que Genette postula entre lo que llama —de manera *"evidemment métaphorique"* (1983, 28)— *modo* y *voz*, y que prefiero denominar con Susan Lanser —de manera quizás menos metafórica, y posiblemente más fundamentada en la reflexión semiótico-narratológica— *postura* y *estatus* del narrador (Lanser 198,

85-107). Mi antedicha diferenciación quiere también mantener, y delimitar con más precisión, una distinción entre focalización e información que se da en la misma obra de Lanser (Lanser, 202-211). Destaco que hablo de diferenciación o distinción, no de separación recíprocamente exclusiva, de los conceptos, pues veremos que la información es el *género* dentro del cual quedan comprendidas —según criterios diferentes— las *especies* o clases de información antedichas, incluso la focalización como una más de tales especies o clases.

Detengámonos, pues, un momento, en la relación entre la información que el narrador da y la que él mismo posee. La información que un narrador da sobre el objeto de su discurso puede ser toda la información —*pertinente* al momento diegético o historial relatado— que él posea, puede ser menor, y también puede ser mayor. En los dos primeros casos la comunicación de información no afecta la naturaleza de su estatus semiósico-narrativo (o "voz" en terminología de Genette), aunque pueda contribuir a definir la índole de ese estatus: su "personalidad" como narrador. Pero si da una información mayor de la que posee o a la cual pueda tener acceso (sin querer mentir) comete una infracción contra su convencional naturaleza o identidad; el fenómeno de postura afecta a su estatus mismo. Y esto vale tanto para el narrador básico como para cualquier personaje que asuma temporalmente la función narrativa. En ambas situaciones, pues, podrán considerarse y aplicarse a estos fenómenos las relaciones de los tres casos propuestos por Pouillon-Todorov-Genette (Genette 1972, 206), y expresarse éstas simbólicamente así: N<N, N=N, N>N, donde N simboliza el narrador. Es en el primer caso cuando ocurre la paralepsis (Genette, 93-211), y es en el tercero cuando se da una paralepsis (Genette, 211-212); como he dicho, la paralepsis tiene importancia mayor en nuestra lectura.

Quisiera destacar que los fenómenos de postura recién aludidos, concernientes a la relación de la información que el narrador da con la que posee un personaje (N<P, N=P, N>P) —concebidos por Genette, a diferencia de lo que propondré enseguida, como clases de focalización (Genette 1971, 206-207)[6]—, también pueden afectar la naturaleza del *estatus*. Ocurre esto si caen dentro del caso N>N, i.e., si la información que el narrador proporciona es mayor que la que posee o le es alcanzable. Y nótese bien que ello puede ocurrir en los tres casos

[6] La distinción entre, por una parte, información que el narrador da con respecto a la que el personaje posee, y, por otra parte, focalización, está implícita en Renart (1987), aunque en letra impresa no la he propuesto antes explícita y formalmente. Me impulsa a hacerlo, por una parte, su prolongada aplicación exitosa en el análisis de textos en mis cursos postgraduados de narratología en la Universidad de Ottawa —así como en seminarios del mismo nivel y materia dados, como profesor invitado, en la Universidad de la República, Montevideo, y la Universidad Católica de la misma ciudad—, y, por otra parte, la necesidad (imperiosa, creo yo) de tal distinción para poder describir y explicar adecuadamente numerosas situaciones narrativas —de las cuales unas pocas (aunque de gran relevancia semiósica en *este* cuento) aparecen en el análisis del artículo de comentario textual que continúa y complementa al presente.

que aquí nos concierne, incluso en el de N<P. Así, por ejemplo, el personaje —cognicionalmente limitado— que asume la narración en determinado momento y aventura decir, *sin pensar que tenga ninguna justificación* empírica, inferencial o testimonial para ello, que Juan está empezando a interesarse afectivamente por María y que dentro de cierto tiempo acabará enamorándose ... cuando en la realidad Juan *ya está* completamente enamorado, parece estar excediendo sus límites cognicionales aunque dé una información menor que la que el personaje aludido (Juan) posee. Está, por consiguiente, cometiendo una infracción contra su *estatus* convencional en el relato. También este triple conjunto de fenómenos constituye una de las especies o clases del genérico fenómeno informacional que tiene notable relevancia semiósica en nuestra lectura del cuento.

(B) *Tres soluciones a la paralepsis*: En el apartado precedente destaqué la naturaleza específicamente informacional del fenómeno que Genette ha llamado paralepsis (1972: 211-212). Más arriba señalé que en "El infierno" la paralepsis constituye el obstáculo mayor para la clase y efectos semánticos de la homodiégesis del narrador que se da en la lectura practicada del cuento, y la solución operante en tal lectura constituiría un notable logro narrativo. Es necesario situar ahora esta solución en el contexto de otras soluciones que (en el trabajo de comentario textual deberán confrontarse con ella, para decidir cuán compatibles y cuán integradas [o no] con ella han de resultar). Es necesario también considerar el fundamento de su capacidad "naturalizadora"[7] pues allí reside su capacidad "solucionadora".

Dos maneras bien conocidas como los lectores naturalizan —y así solucionan— este fenómeno son las siguientes: La *primera* es la *"concesión"*: *"concesión de la paralepsis por semejanza diegética"*. El lector "concede" al narrador el uso de la paralepsis como expresión o efecto de la certeza (u opinión) del propio narrador acerca de la *semejanza* entre el suceso relatado y el que supuestamente haya ocurrido en la realidad ficcional o diégesis, conforme a la información disponible. En este caso, ni el narrador ni el lector pretenden que la relación entre lo narrado y la supuesta realidad ficcional sea más que analógica o, si se prefiere, metafórico-metonímica: metafórica, en cuanto sustitución analógica del objeto "real"; metonímica, porque las entidades sustituyentes (personajes, acciones, objetos) son de la misma naturaleza que las sustituidas —o, si se prefiere, de la misma especie: en este sentido comparten el mismo todo (son *partes pro partibus*). En esto radica la diferencia de la relación que se da en la metáfora que podría llamarse "alegórica", i.e., entre entidades de naturaleza o especie diferente, como un diente y una perla, un cabello rubio y un trozo de oro. En cuanto historia ficcional, la misma relación metafórico-metonímica se encuentra entre ella y la realidad, pues remite a componentes de la realidad que tienen con los de la historia esa misma clase de

[7] Empleo el concepto de naturalización propuesto por Culler (1975): 134; ver también Rimmon-Kenan (1983), 142, n. 5.

relación: son también —posibles— seres humanos, acciones humanas, objetos materiales. Como se ve, esta solución es doblemente tropológica: se observa en ella la relación metafórico-metonímica en una dimensión intratextual, y en una dimensión extratextual.

De estas dos concreciones tropológicas, es sólo la metafórico-metonímica en su dimensión *extratextual* la que se da en la *segunda* solución a la paralepsis, también muy conocida. Esta segunda solución podría llamarse la "*negación*": "*negación de la paralepsis por inexistencia diegética*"; considera que en verdad no existe paralepsis, pues todas las instancias de (aparente) ejercicio de privilegio cognicional por parte del narrador tendrían como contenido diegético conocimientos perfectamente accesibles por inferencia racional o por testimonio fidedigno —del propio sujeto, o de personajes que recibieron de él el testimonio apropiado o tuvieron medios para realizar las inferencias adecuadas. Se trata de la clase de asentimiento que hacemos al discurso de los historiadores, cronistas, periodistas, cuando aceptamos sin dudar aseveraciones suyas que trascienden el ámbito de su conocer directo (e.g. "Ese día Napoleón se levantó rumiando pensamientos de cólera"). Como se ve, de las dos concreciones tropológicas antedichas, se disuelve aquí la primera, y sólo permanece la segunda.

Pero hay una tercera solución a la paralepsis, que quizás haya sido considerada implícitamente muchas veces por críticos de la narrativa, aunque no sea moneda corriente en la narratología; es la solución que la lectura de "El infierno" que he sugerido asume como la más apropiada. En cotejo con las dos anteriores, podría llamarse la "*superación ideológica*": "*superación de la paralepsis por imposibilidad ideológica*". Como sabemos, consiste en postular que las instancias de privilegio cognicional del narrador tienen como principal origen y como apropiada justificación gnoseológica la postura ideológica que él asume.

Más precisamente: siguiendo una convención habitual de lectura de la narrativa ficcional, el lector implícito considera que la historia es expresión metonímica de cierta postura ideológica del narrador, de la cual tal lector participa: Postura ideológica, como he señalado, en sentido amplio, abarcadora de cierta concepción del mundo presentado, de sus actores, y de la vida de éstos, que va más allá de lo puramente comprobable con medios empíricos. Considera también que este mundo, vida y seres son expresión simbólico-analógica y sinecdóquica —i.e., por semejanza, y por proyección de parte hacia el todo— del mundo que concibe como real. Hasta aquí no se aparta de la aplicación de convenciones generales en la lectura ficcional. La peculiaridad surge cuando considera asimismo que tal postura ideológica permite a un narrador homodiegético mimético hacer aseveraciones que presuponen privilegio cognicional: que no son empíricamente comprobables ni se fundamentan en testimonios fidedignos. Obsérvese que, de las dos concreciones tropológicas señaladas para la primera solución, *no* se da aquí la modalidad metafórico-metonímica en su dimensión intratextual (como para dicha solución), sino sólo en su dimensión extratextual (como para la segunda solución), a saber, la identidad de naturaleza o especie entre los componentes de la historia (seres o acciones humanos, objetos, etc.) y los de la realidad.

Una mirada atenta parece revelarnos que las tres soluciones son mímesis de situaciones de la vida real —de lo que codificamos vida real en nuestra semiótica diaria—; esta consideración puede ayudarnos a entender mejor su capacidad "naturalizadora". Las dos primeras soluciones miman dos clases de situaciones (conversaciones; monólogos o diálogos mentales, etc.) en que hacemos aseveraciones basadas primariamente en inferencias o en testimonios fidedignos —basadas, pues, en el conocimiento empírico del mundo. En la primera clase de situaciones, correspondiente a la primera solución, la aseveración se considera probable; en la segunda clase, correspondiente a la segunda solución, la aseveración se considera cierta.

La tercera solución, en cambio, mima la clase de situaciones en que el saber empírico tiene una importancia secundaria, y es el saber ideológico el que principalmente fundamenta las aseveraciones. En la vida ordinaria presenciamos, compartimos o protagonizamos diariamente numerosos casos de esta clase. Cubren toda la gama de la moralidad humana. Algunos se hallan en los grados más bajos y pobres: e.g., los juicios —apodícticos para quien los guarda para sí o los verbaliza— basados puramente en prejuicios raciales, étnicos, de clase, de mentalidad cultural, etc. según los cuales los individuos o grupos involucrados tienen que obrar o haber obrado, sentir o haber sentido, pensar o haber pensado —de cierta manera, y no de otra. Otros se hallan en los casos más altos; así las certezas sobre lo que individuos o grupos hicieron, hacen o harán, exterior y/o interiormente, que se basan en sofisticados sistemas ideológicos, o elevadas concepciones óntico-morales de la condición humana. En suma, la postura ideológica del narrador era, por cierto, un factor semiósicamente relevante de su certeza u opinión en las dos primeras soluciones a la paralepsis (¿en que operación mental humana no es más o menos relevante la ideología?), pero no era el factor principal. Éste era la coherencia diegética según *un modelo de probabilidad primariamente óntico-empírico* —y no *un modelo de probabilidad primariamente óntico-ideológico* como en esta tercera solución.

(C) *La paralepsis estilística*. Propongo considerar como forma de paralepsis un fenómeno diferente, que tiene relevancia en la red semiósica a causa de su contribución a la unicidad del narrador por vía del acercamiento psíquico del narrador inicial al personaje —o más bien, del personaje, Risso, al narrador, como en seguida veremos; es lo que llamaré paralepsis estilística. Aunque el nombre sea nuevo, el concepto mismo puede hallarse en la crítica de la narrativa. Si paralepsis es narración de elementos de la historia inaccesibles al emisor —narrador básico, o narrador-personaje eventual— como si le fueran accesibles, la paralepsis estilística consistirá en la incorporación en el discurso de unos rasgos estilísticos inaccesibles al emisor en el momento de la emisión —sea tal emisor el narrador, o sea un personaje de quien el narrador cita, como si fuera auténtico, discurso que (en todo o en parte) no ha sido emitido por ese

personaje. Hacia el comienzo de "El infierno", el narrador atribuye a Risso un texto mental impregnado de rasgos estilísticos del discurso del propio narrador inaccesibles a Risso en el momento en que lo enuncia. El momento es importante para nuestra opción de lectura, porque en él se está fraguando intensamente el acercamiento psíquico del narrador al personaje, acercamiento al cual así se contribuye como en sentido inverso: desde el personaje al narrador. ¿Qué *solución* encontraremos a esta clase de paralepsis para poder efectuar su naturalización? En el caso de nuestro texto, el cuento puede fácilmente darnos *la ilusión* de que no existe la paralepsis estilística; ésta es su principal solución de la misma.

(D) *La focalización como aspecto de la información dada. Focalización externa, o interna; e interna inmediata, o mediata. Focalización directa (u "objeto"), o restringida (o "sujeto"); y focalización sujeto con objeto interno, o con objeto externo.* También la focalización resulta, en este marco, un aspecto posible de la transmisión de información —y todas las formas indicadas en el subtítulo tendrán importancia semiósica en nuestro análisis ulterior. El criterio básico que determina el hecho y las clases de la focalización es la expresión/no expresión de la perceptibilidad del objeto del que el narrador informa —cuando tal objeto es perceptible por medios externos o internos: sea por los sentidos corporales externos de un sujeto perceptor, sea por la mente cuando se trata de un fenómeno mental. Entre los fenómenos mentales deben incluirse sentimientos, voliciones, recuerdos, incluso ideas abstractas en cuanto componentes de un acto de percepción —aunque no en lo que concierne a sus objetos mismos— si son presentados como pensamientos de algún actor de la historia o de algún participante del discurso —como el propio narrador o su destinatario, aunque éste no forme parte de la historia. Con respecto, pues, a la pareja dual "externa"/"interna" que se ha empleado para denominar las clases de focalización, no sigo el uso que han venido adoptando varios narratólogos, a partir quizás de las sugerencias de Mieke Bal (Edminston 1989: 729), sino mantengo el sentido más antiguo, al parecer, en narratología, cuyo criterio es la clase de *perceptibilidad* de los fenómenos, como se halla, entre otros, en Booth (1983/61: 163 ss.), Uspenski (1973: 83-86), Lanser (1981: 207-211), Fowler (1986: 134-135).

Así, hablando el narrador en forma tal que la perceptibilidad del objeto quede *expresa* o *tácita* en su discurso, hace *focalización externa* cuando informa sobre objetos perceptibles por los sentidos corporales externos del sujeto perceptor operando con su capacidad convencionalmente normal ("Juan iba caminando"); *focalización interna inmediata* cuando informa sobre fenómenos convencionalmente perceptibles sólo por la mente del sujeto productor de tales fenómenos ("Juan estaba contento"; "Yo estoy contento") si los percibe también el narrador; y *focalización interna mediata* si el narrador *no* los percibe pero informa sobre ellos por inferencia de los signos externos perceptibles, o de testimonios del propio sujeto productor o de terceros. La focalización puede ser

directa (como en los ejemplos anteriores), i.e., realizarse directamente por el narrador sin intermediación de ningún otro sujeto, y en tal caso podemos hablar de *focalización-objeto* (adoptando la sugerencia de Vitoux 1982: 359-360). O bien, puede estar *restringida* al campo de percepción de un sujeto diferente del narrador, y en tal caso a la focalización-objeto se agrega (adoptando otra vez la terminología de Vitoux 1982: 359-360) una *focalización-sujeto* ("Juan vio que .../ Juan pensó [creyó, sintió, recordó, etc.] que ...") con *objeto externo* ("Juan vio que María venía a su encuentro"), o con *objeto interno* ("Juan recordó que en el encuentro anterior con María no había sentido la timidez que ahora lo embargaba"), y en ambos casos la focalización-sujeto puede coexistir con una (otra) directa *focalización-objeto interna* ("... y Juan se sintió contento / pero Juan se equivocaba") que opera como *retroalimentación* informacional del narrador acerca de la percepción sobre la cual ha informado. Todas estas precisiones son relevantes en la red semiósica del texto de Onetti, según la lectura practicada.

(E) *El estilo del discurso del narrador como medio expresivo de su empatía con el personaje.* Es frecuente encontrar la idea de que la focalización interna contribuye a la sugerencia de la empatía del narrador con el personaje y, por tanto, a la simpatía del lector hacia el último; así en Booth (1983/1961: 246, 323, Lanser (1981: 206-208), etc. En realidad, de aceptarse las distinciones y precisiones anteriores sobre la focalización y la información, habría tal vez que considerar aquí como *el factor fundamental y genérico* de tal efecto semántico, no la focalización sino la información N=P, y la focalización interna como —necesario— *factor subordinado y específico* (necesario elemento de aquél). También, incluso, está bien reconocido que el estilo indirecto libre (al cual me he de referir en el apartado siguiente) puede contribuir al mismo efecto (por ejemplo, Genette, 1972, 192, Lanser 1981, 191) —y que éste a menudo se pone, precisamente, al servicio funcional de la focalización interna (tanto que Fowler llega a definirlo como un procedimiento a tal servicio; (1986, 138). Pero no es frecuente encontrar la observación de que la empatía del narrador queda notablemente intensificada en esas coyunturas narrativas si también su estilo se adecúa eficazmente (y seriamente, claro está: sin ironías, flaubertianas o de otra clase) a la expresión del sentir del personaje. Esta idea debe agregarse a la homóloga y bien sabida de que el estilo del narrador puede también usarse con gran eficacia para la expresión del distanciamiento afectivo del personaje por parte del mismo narrador, y —más ampliamente— al reconocimiento de la contribución semiósica del estilo a la expresión —como ha subrayado Susan Lanser (1981, 216-217). Advertido esto, llega a nuestro encuentro, funcionalmente redimido y recuperado para la narratología, lo mejor de la (ya) vieja estilística y del *New Criticism* de los primeros dos tercios del siglo, y de toda la retórica tradicional que ellos potencialmente contenían, para ponerse a nuestra disposición como instrumento de análisis notablemente útil. Ciertamente tienen notoria utilidad para la explicación de la lectura practicada de "El

infierno".

(F) *El estilo indirecto libre como imposición lingüística y diegética, y el estilo indirecto libre como "hipótesis"*. En el apartado anterior me he referido a un efecto semántico importante del estilo indirecto libre, componente destacado de la red semiósica; me he de referir aquí a una situación textual del procedimiento que tiene relevancia semiósica en dicha red. Shlomith Rimmon-Kenan sugestivamente considera que el estilo indirecto libre es una "hipótesis" que frecuentemente hay que aplicar a un texto (1983: 113). Yo reservaré la denominación de "hipótesis" para el estilo indirecto libre cuando éste se da en una coyuntura específica. Me refiero a la instancia en que las características lingüísticas y diegéticas del texto no *imponen* la postulación del estilo indirecto libre, pero lo *permiten*, y (sobre todo) su empleo resulta *aceptable o recomendable* dentro de cierta lectura que el texto va sugiriendo. Propongo que un indicio casi siempre seguro de la existencia del estilo indirecto libre en un segmento dado es la posibilidad de transformar ese segmento en estilo indirecto subordinado bajo la regencia de un verbo "dicendi" o declarativo sugerido por el contexto inmediatamente precedente. (Si, por ejemplo, el segmento en cuestión es el ejemplo genettiano "Marcel fue a ver a su madre: Tenía quc casarse con Albertine", un verbo declarativo sugerido podría ser "decir": "Marcel fue a ver a su madre y *le dijo que* tenía que casarse con Albertine".) Ahora bien, hay instancias en que el verbo declarativo no está sugerido ni explícita ni implícitamente por el contexto, porque no se necesita la postulación del estilo indirecto libre para que la histoira o (más ampliamente) la diégesis tenga coherencia narrativa; sin embargo, la diégesis admitiría la lectura resultante, y la gramática del fragmento dado aceptaría la transformación requerida. En tales casos, pues, la aplicación de la hipótesis del estilo indirecto libre depende de su adecuación a la lectura que el texto le ha venido sugiriendo al receptor. Esta "hipótesis" ha tenido una relevancia destacable en la red semiósica de nuestra lectura de "El infierno tan temido".

CONCLUSIÓN: ¿UNA DES-DESCONSTRUCCIÓN?

Quedan así completas, a mi entender, las bases narratológicas para la lectura que compartíamos —que podía compartir (en todo o en parte) el presente lector real de este trabajo con la comunidad de lectores del cuento que se sienten de alguna manera identificados con el lector implícito de la lectura practicada. Volvamos, a manera de conclusión interina, al centro de esa lectura, desde el cual partimos: allí encontrábamos el núcleo de la red semiósica que estas bases narratológicas conceptualizan y articulan, la homodiégesis del narrador. La homodiégesis del narrador supone en este caso la unicidad del mismo, negándose por ende la sofisticada pluralidad de narradores que la crítica ha señalado en *El astillero* y otras obras de Onetti (Cosse 1989, 41-43). Corriendo, pues, conscientemente el riesgo de ingenuidad, esta lectura ni siquiera vería signos

determinantes de una diferencia óntica necesaria entre los narradores de dos clases de sectores narrativos en los que tal diferencia podría fácilmente postularse.[8] Una clase, en la que domina el relato escénico, o al menos singular, la construcción de la oración es predominantemente paratácita, y no hay homodiégesis explícita ni fuertemente inferible; otra, en la que domina el relato panorámico, la construcción de la oración es predominantemente hipotáctica, y la homodiégesis es explícita o fuertemente inferible.[9] (No se me oculta que si la empresa resulta exitosa podría aconsejar el cuestionamiento, conforme a los mismo criterios, de la aceptada pluralidad de narradores en otros textos de Onetti, pero esto no forma parte del trabajo presente ni del que lo complementa).

¿Supone esto una especie de *desconstrucción que siguiera un camino inverso al habitual*? Parecería que sí, para el lector a quien resultara obvia e "impuesta" por el texto tal diversidad de narradores —y en la medida de tal obviedad e imposición. Dicho de otro modo, en la medida en que el texto mismo generara su propia desconstrucción —en este caso, para la figura del narrador— esta lectura desconstruiría tal proceso: desconstruiría tal desconstrucción. Se actualiza así un principo operante aquí desde la primera frase del trabajo, la supremacía de la lectura: cierta lectura del texto es aquí el hecho básico, el resto es el esfuerzo de explicarla. El principio pertenece ciertamente a la postmodernidad en teoría y crítica literarias, pero hace más de quince años decía Culler que esto ya se inaugura en el estructuralismo (Culler 1975), y no faltan quienes ven en el *New Criticism* un *"emphasis on the importance of the reader's response"* (Gardner 1982: 7; ver también 23). Y tal vez, tal vez ... se trata de la misma tarea sempiterna de explicarse y crear el mundo mediante la (co)producción de la ficción. *"But,"* como replicaba Northrop Frye ante una observación análoga y la implicación consiguiente de repetir lo consabido, "one hopes for some growth in lucidity" (1971, 9); lo esperamos del modo como (en la postmodernidad) tratamos de encarar la tarea si *agregamos* la luz de nuestra lámpara, por modesta que sea, a la que nos aporta la suma de las luces que nos han precedido. Tal ha sido mi empeño en este trabajo (y lo es en el trabajo de comentario textual que lo complementa y continúa): compartir una lectura y una explicación de la misma que procuran prolongar/unirse a las tareas del autor/co-lector del mundo —del lector/co-autor del mundo.

---

[8] Dentro de esta corriente también cabría, quizás, la consideración de varios narradores homodiegéticos y varios narradores heterodiegéticos. En la lectura que sigo, sin embargo, se tiende por principio a "no multiplicar los entes" si el texto no lo exige con signos indudables —o al menos, con signos claramente plausibles dentro de cierta lectura. En efecto, parte de la "naturalización" (nota 7) del discurso, en nuestra lectura, consiste en atribuirlo a un solo emisor *a no ser* que existan tales signos.

[9] Ambas clases tienen también otros rasgos que se indican en el aludido trabajo de comentario textual —Renart (1992): sección 3.3—; se examinan en ese lugar las semejanzas y signos de coherencia entre ambas clases que permiten considerarlas integrantes del discurso del mismo sujeto.

OBRAS CITADAS

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 5ª edición New York: Holt, 1988.

Ainsa, Fernando, *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.

Benedetti, Mario, "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre", en *El ejercicio del criterio*, 131-153. México: Nueva Imagen, 1981, publicación original 1965.

Booth, W., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press,1983; publicación original 1961.

Cosse, R., *Fisión literaria: Narrativa y proceso social*. Montevideo: Monte Sexto, 1989.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Eco, Umberto, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1972.

_____ *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979 Midland Book edition; publicación original 1976.

Edminston, W. F., "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory". *Poetics Today* 10, 4 (Winter, 1989), 729-744.

Elliot, R. C., *The Literary Persona*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Fowler, R., *Linguistic Criticism*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press,1986.

_____ *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge, 1987.

Frye, N., *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1971.

Gardner, Helen, *In Defence of the Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Genette, Gérard, *"Discours du récit: Essai de méthode"*, en *Figures III*: 65-273. Paris: Seuil, 1972.

_____ *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Lanser, Susan S., *The Narrative Act: Point of View in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Nelles, W., "Getting Focalization into Focus". *Poetics Today* 11, 2 (Summer, 1990), 365-382.

Mercier, L., "Juan Carlos Onetti en busca del infierno" en *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, 225-234. Ed. Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1974.

Ocampo, Aurora M., "La mujer en *El infierno tan temido*". *Texto Crítico* 6 (julio-diciembre, 1980), 223-234.

Onetti, Juan Carlos, *Obras completas*. Prólogo de E. Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1970.

Prince, G., *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.

_____ *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Reis, C. y Ana C. Lopes, *Diccionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

Renart, J. Guillermo, *El Cristo de Velázquez de Unamuno: Estructura, estilo, sentido*. Toronto: University of Toronto Press, 1982..

_____ "Problemas semióticos de la narrativa ideológica de personaje: *Tulio Montalbán y Julio Macedo* de Unamuno" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11, 2 (invierno, 1987), 377-402.

_____ "Hacia el uso de la ciencia de la literatura por las ciencias sociales: Demostración mediante textos de la poesía folklórica quechua". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13, 3 (primavera, 1989), 383-428.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London y Nueva York: Methuen, 1983.

Rodríguez Monegal, Emir, "La fortuna de Onetti" en *Literatura uruguaya del medio siglo* . Montevideo: Alfa, 1965, 221-260.

Risco, A., *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.

Rodríguez Alonso, Pilar, "Un aspecto del tiempo en los cuentos de Juan Carlos Onetti: "Análisis de *El infierno tan temido*" en *Lexis* 11, 2 (1987), 183-208.

Stanzel, F. K., *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; publicación original, 1ª ed., 1979.

Uspenski, Boris, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Berkeley: University of California Press, 1973; publicación original 1970.

Vitoux, P., "Le jeu de la focalisation". *Poétique* 51 (septembre, 1982), 360-368.

III. ENTRE(S)VISTAS

CARTA ABIERTA DESDE SOMERSVILLE

POR

ARMONÍA SOMERS

Existe en un lugar remoto para quienes me leen un chalet llamado *Somersville*, al menos así lo dice la muestra de hierro que gime cuando el viento la bate (qué bello lugar común) y edificado en tanto "Dios andaba sobre la tierra", con lo que me refiero a que sólo en viejos tiempos hubiera podido construirse. Hoy sería un capricho burgués, línea en la que no puedo inscribirme, buscar un arenal fijado con pinos nuevos para levantar una casa en plena soledad. Los pinos crecieron, la soledad se hizo de a poco y solapadamente relativa en esta zona llamada Costa de Oro del Uruguay. Sobreviven, sí, algunas cosas insobornables: los senderos sinuosos del trazado original, ausencia de alumbrado público con excepción de alguna luz a gas de mercurio que los nuevos habitantes medrosos han instalado en sus jardines, agua de la napa natural, por suerte no ultrajada en cañería como en la ciudad.

La casa desde donde escribo, pues, estas líneas en cierto modo reivindicatorias, está muy avanzada sobre la costa, y un rumor digamos marino por no agraviar al Río de la Plata que es nuestro mar, la circunda. Allí, cuidando de los fantasmas según digo siempre cuando me preguntan sobre mi principal obligación, paso la mayor parte del año. En las épocas de Rodolfo Henestrosa, mi hoy fallecido esposo, la hospitalaria casa empezaba a vibrar desde tempranas horas con la preparación de aromáticos desayunos, hasta el momento de las más exóticas combinaciones culinarias del almuerzo. Hoy día menos olores incitantes, silencio sobre las ruidosas carcajadas del anecdotario ritual, no el mío, precisamente, que no sé contar nada por vía oral, desquitándome más o menos de dicho déficit cuando lo hago por escrito, y eso tampoco lo podría asegurar. Pero la nueva atmósfera de *Somersville* sigue invitando a otras lides, por ejemplo la de pelear con las hirsutas ideas hasta ordenarlas medianamente.

La novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* fue escrita aquí en las buenas épocas. Hoy quedan como testimonio de entonces ciertas reliquias que no me atrevo a tocar, por ejemplo: un enorme baúl pirata donde, muy amorosamente, alguien fue coleccionando y aún no sé para qué, los borradores de todas mis obras; una enorme rueda de carreta quizás de la época colonial;

cuadros originales preferentemente folklóricos donde predomina el tema "negro y tamboril"; el medio margaritón de hierro pertenenciente a la puerta del cuento "La puerta violentada" y que se rescató milagrosamente cuando la casa a que pertenecía en la realidad estaba siendo demolida. Y además lo de siempre para los buscadores de tesoros sin valor, aquel encanto de Neruda, las cosas extrañas que dejan las mareas al retirarse y que son recogidas con devoción cuando no se tienen minas de oro, pozos de petróleo o algo más.

Es en tal clima entre real e irreal donde vivo sin mucha seguridad de estarlo haciendo, hasta los meses más rigurosos en que vuelvo a mi torre de la ciudad de Montevideo, que es otra historia, y donde por suerte también estoy rodeada de mar.

Pertenezco al signo de Libra, y digo esto porque asimismo se me somete a ese examen astrológico que quizás tenga algo que ver en parte con lo que voy a decirles.

Y bien: lo que nunca falla, lo que siempre se me ha preguntado, mi inclinación a no excluir el sexo de mis ficciones. Hoy lo contesto de por junto la primera y quizás última vez, ya que mucho tiempo no queda. Nacemos con algunas vocaciones contradictorias, una, la de vivir, vaya y pase. Pero qué estupidez dejarse agarrar para morir, y a veces hasta tener ganas de adelantar las cosas, y quién sabrá para caer luego en qué. Nuestro Borges creía en la muerte absoluta, feliz de él. Yo pienso más bien en el remolino que se llevara al profeta Elías, pero ya sin identidad, o la consagración del horror.

¿Por qué el sexo como una "constante" en mi narrativa?

Primeramente por lo que muchos fingen ignorar, aun en su carácter de evidencia, que el sexo está en la literatura pero también fuera de la literatura. Y en cuanto a que sea una constante en mis textos, también algo opinable. Figurando la muerte, la locura y la angustia metafísica, según dicen, entre los componentes repetitivos, creo que al otro le correspondería, si acaso, una entrada natural. Y siempre pensé, desde mis primeros encontronazos con el sector pacato —me refiero a la novela *La mujer desnuda* aparecida allá por los años 50— que el sexo se degrada en el regodeo a que es sometido por la pornografía, y también en el escenario de la literatura vulgarmente descriptiva como fin en sí. Pero que puede dignificarse en un tratamiento de fidelidad al Eros propiamente dicho, el que nunca estuvo detrás de una palabra peyorativa, sino de un símbolo universalmente consagrado como químicamente puro en cuanto al amor.

¿Por qué nunca me defendí públicamente en esta área crítica?

No, nunca me defendí ni me retracté a voz en cuello, y tal actitud pasiva porque creo que es la que corresponde en las convicciones. Y en un tiempo hasta juzgué como una debilidad de D. H. Lawrence el haberlo hecho en aquel libro, *La defensa de Lady Chatterley*, aunque él habrá tenido sus razones. Personalmente creo que el que pueda aceptarnos en versión completa de nuestras fórmulas que lo haga, y el que no es algo que no debe inquietar. Pero en mi fuero íntimo suelo tildar de sospechables tanto a los manipuladores efectistas del erotismo popular —cine y revistas grotescamente eróticos— como a aquéllos que se prevalecen de la ética para objetar lo que ellos mismos practican a puerta cerrada o a ojos vistas. Con la diferencia de que el poeta, el novelista de determinado nivel, al componer una situación sexual agregan a la realidad elementos mágicos conseguidos en el oficio de la palabra iluminada que no siempre son patrimonio del comportamiento secreto de los sexos. Fácil resulta imaginar qué hubiera sido la anécdota de *Lolita* de Nabokov en manos de cualquiera. Y entonces suele suceder que la crítica del "pelo de la dehesa" experimente un síndrome de ineficacia en la medida de lo estético. Pero éste es un problema de otra índole, no sé cómo podría llamarse en psicología a un complejo de chatura en la semántica sexual, o a lo contrario, esa chatura sin el complejo, lo que es aún peor.

¿Sensación de heroísmo al desafiar?

No creo que de heroísmo, pero sí cierto satisfactorio desplante de irreverencia ante los mitos en la literatura provocativa. Y pienso que si de un incendio saliera un pájaro envuelto en llamas, como vi en una ocasión propagarse el fuego en este lugar boscoso, y para cazar el ejemplar y tratar de salvarlo hubiera que quemarse con él, eso sería lo que el escritor con agallas intentase, inmolarse por un tema espectacular, sexistas y antisexistas aparte. Y tantas veces sucede que se produzca el holocausto sin que nadie lo vea más allá de las "buenas conciencias", cuando en realidad lo que se ha hecho ha sido poner a pulsear a dos opuestos de la misma fuerza, la verdad transparente y la encubierta hipocresía, pero con más adeptos de esta última. Lo intenté en aquella obra inicial y hasta hoy no sé si lo conseguí o no. Pero cuando la veo citar en estudios críticos o en simples evocaciones de lectores fieles de la década, pienso que me atreví con aquel pájaro de fuego, quedando ambos, a pesar de todo, vivos.

El abismo de cada cual

Es claro que se da también eso, la posibilidad de descubrir lo siniestro, lo terrible del sexo como reversión atávica hacia la bestialidad de los orígenes. Y tampoco se lo comprende, o más bien se rechaza por vicios de hiperestesia mal que mal disimulada con los taparrabos de la moral convencional mientras otros se arrancan las entrañas creando. Y así, cuando Andreiev escribe el espeluznante cuento "El abismo" (Biezdna), la joven virginal que atravesando un lugar solitario con su novio estudiante es violada por un grupo de forajidos, siendo finalmente poseída por su muchacho que, luego de salir del foso adonde lo han arrojado, empieza a reanimarla con caricias, está alumbrando con dolores de parto la propia imagen ancestral. Y eso no es, no puede ser considerado como un insulto a la condición humana por la vectora literatura, sino como un sufrimiento, un acto de compasión y autocompasión simultáneos. Somos así, se trata del abismo de cada cual y paciencia para reconocerlo. Lo que ocurre es que, aunque en superficie, algunos nos hemos civilizado, y gracias, civilización, por mantenernos a raya. Aunque aquí más valdría poner un cierre al tema, pues

extenderse lleva a campos minados. Yo creo que el ser humano de categoría abismal es un caníbal de sí mismo y los demás, pese a la maravilla del mundo adonde fuera puesto con las mejores intenciones de un Gran Dios o de la Gran Casualidad.

¿Traslado a la obra de la modalidad erótica del autor?

En mi opinión no sólo la erótica, todas las demás modalidades se traspasan a la obra, y no únicamente la del escritor, también hasta la del pintor cuando elige sus colores. Y esto no quiere decir absoluta autobiografía ni autorretrato en ambos casos, simplemente que se escribe y se pinta con las manos manchadas de la propia sangre, la del cuerpo manando de la oreja de Van Gogh, la del alma, que debe tener la suya. Algunos, valientes hasta la médula, el caso del autor de *Los trópicos, La crucifixión rosada, Sexus* (hay que haber sido Henry Miller, un viento huracanado barriendo tabúes, haciendo una limpieza general del mundo mediante la *verdad verdadera*), lo han confesado abiertamente como quien dijese: Sí, ése soy yo, ésas son mis andanzas. Tanto es así que frente al juicio en Oslo motivado por su libro *Sexus*, termina de este modo la famosa carta del 27 de febrero de 1959 al abogado Trigve Hirsch:

> Pero lo que este libro, *Sexus*, ofrece al lector noruego no es algo malo ni venenoso. Es una dosis de vida que yo mismo me administré primeramente, y de la que no sólo sobreviví, sino que con ella prosperé [...] Algo podría decir en su favor sin ruborizarme: comparado con la bomba atómica, está lleno de cualidades donadoras de vida.[1]

En otro plano ya no defensivo, sino de simple tono coloquial en una larga entrevista realizada en su casa de campo de Saignon, nuestro muy latino Julio Cortázar confiesa el trasiego al ámbito creativo de su temperamento de agresión sexual.[2]

A todas éstas quedaría por clarificar mi humilde caso: no he temido al sexo en la literatura, más bien he tratado de dominarlo poéticamente al tiempo de no privarlo de su realidad esencial. Y en suma: no he escrito aún la novela o el cuento francamente eróticos por considerarlos, en lo literario, un desafío para el cual no me ha llegado la maestría final. O por ir demorando insconscientemente mi ejecución, eso no lo sé muy bien. Pero entendiéndose que he planteado las dificultades literarias, no las presiones moralmente impuestas. En lo moral, por lo aleatorias de sus consejas hoy medievales, me complace inquietar, desacomodar a la estulticia humana. O sea que en literatura tengo mis propias reglas perfeccionistas, y en *ultima ratio regum*, perversas. Y por ello mil perdones.

---

[1] Lawrence Durell, Transcripción de la obra *Lectura de Henry Miller, Antología e introducción.* (Barcelona: Editorial Plaza y Janés), 1984.

[2] Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, editado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias (México: Universidad Veracruzana, 1978).

¿Pero cómo responder ahora a la pregunta personal? Difícil compromiso cuando no se es un calificado vocero de uno mismo. Esto tendrían que decirlo los que me amaron y leyeron a un tiempo, pero sus bocas están hoy selladas a perpetuidad. Sólo queda el recurso de la adivinación a través de lo escrito. Dejo esa tarea a los demás si llego a tener acceso a un futuro que no me borre de sus registros. La obra es la "caja negra" del escritor, dije en cierta ocasión y vuelvo a reiterarlo. Leed y os responderé. Pero nunca al tanteo, sino, si podéis, tirando a fondo. Vi cierta vez, hojeando una revista argentina de cuyo nombre yo tampoco quisiera acordarme como del lugar de La Mancha, y hablando de las editoriales latinoamericanas y sus méritos, esta noticia sensacional: "Arca, haber descubierto el genio de Felisberto Hernández y las obsesiones eróticas de Armonía Somers". Quedé como la mujer de Lot al mirar hacia atrás. Las obsesiones provienen, en general, de las represiones. Y este dato, sí, puedo adelantar: me catalogo como un ser normalmente ubicable en la línea de lo pasional.

La violación: si me atrae el tema

No me atrae, lo rechazo con repugnancia y rebeldía como a todo lo que sea abuso de la fuerza ante la inferioridad física, el niño y la mujer. Pero lo frecuento porque existe y se impone muchas veces a la necesidad creativa. Y aquí cabrían algunas precisiones. En uno de mis primeros cuentos titulado "El despojo" hubo, sí, una violación consuetudinaria, pero de esas que nadie ve ni juzga, la de la mujer casada por el marido, un granjero brutal y sucio, el caso típico del erotismo sin amor, "ese infierno tan temido" del que mejor no hablar. Pero no la hubo con una adolescente que el otro personaje, huyendo de la granja, consuma por el camino. La joven era virgen, pero aceptó con complacencia el hecho de la desfloración, aunque perdiendo el sentido, y máximo cuando el protagonista, completamente simbólico, representa al amor en su constante trashumancia. De modo, pues, que frente a la primera violación citada, esta última no es sino la mera iniciación en un trasiego voluptuoso mutuo que invita a tergiversar los hechos en las mentes no receptivas de la intención del autor. Fue, sí, real en la novela *Un retrato para Dickens* la de una niña en el desván de una casa de inquilinato cuando vuelve de sepultar a su madre, pero a través de un loco que habita allí y se ha visto libre del elemento de contención, lo que justifica el horror. Y no hubo tal violación en el cuento "El hombre del túnel", aunque tantas veces se lo haya tomado para ejemplificar por vicios interpretativos. Pero que se me permita agregar mi teoría a las tantas que circulan por ahí sobre esta aberración: el violador contumaz o simplemente ocasional es un impotente seximental que sólo puede exitarse con la violencia, con el aquí domino yo, lo otro, débil, es una simple presa. Y en este caso no creo en la psicoterapia y otras vistosas técnicas. Me detengo a la puerta de entrada de los derechos humanos y sólo admito la inhabilitación sexual, o lisa y llanamente la emasculación. Hay que limpiar al mundo de monstruos como lo están intentando en algún país con la investigación genética prenatal.

El cuento "El derrumbamiento", otro condenado

También al relato "El derrumbamiento", o como lo ha llamado poéticamente una crítica portorriqueña, "La rebelión de la flor",[3] le tocó lo suyo en materia de entenebrecer la cristalina aparición del sexo en su más inocente fluir, y hubiera sido interesante coleccionar el muestrario anecdótico que se forjó a su alrededor. Confieso que en este cuento, el primero que escribí en mi vida, entré en un terreno algo irritante, no tanto para el dogma, que hasta llego a aceptarlo a alto nivel, sino en cuanto a las mentes obscuras sólo funcionales para un mínimo vital. Y fue nada menos que la confrontación entre un hombre negro que acaba de matar a un blanco y la Inmaculada que desciende desde el rincón de un refugio miserable de antisociales y decide humanizarse, para vengar a su hijo, ante el humilde durmiente en el suelo. El clima es, sin duda, de pesadilla, porque en realidad el negro está muriendo de la neumonía que ha pescado en un día de lluvia huyendo de la justicia, lo que me sirvió para muchas secuencias de dar credibilidad a lo increíble. Pero todo lo que sucede esa noche hasta el insólito final, incluso la sangre incendiándosele al negro mientras la Virgen derrite su cara bajo las caricias que ella misma le implora, no hizo sino reafirmar la condición mariana. Y allí el sexo fue puesto en su lugar, sólo como deseo en el hombre, sólo como dulce negativa en la mujer que tiene otros planes. Pero no ocurrió nada, sencillamente porque un autor que se instala dentro del personaje debe saber que el negro, aun sin haber renunciado por completo a sus raíces paganas, conlleva una religiosidad cristiana impuesta muy especial. Y debido a ello todo fue allí dirigido de hecho y sacralizado por la voluntad de la Virgen y no bajo la pulsión del hombre carnal. Pero lo cierto es que puede ser muy difícil sobrevivir literariamente con pecados que la gente inventa porque están adentro suyo. Y muchos lectores de este cuento me han confesado que esperaban una consumación del acto sexual, ya que ellos lo deseaban así.

"De miedo en miedo": el sexo como sufrimiento

Lo que ocurre en *De miedo en miedo*, quizá la novela más realista que he producido, pues se nutre de la casi psicoanalítica expurgación de una conciencia masculina, es que yo me he inscripto en una especie de teoría *sui generis*: andamos renqueando en esta vida porque cada cual usa el zapato que debió calzarse otro, o la descoincidencia amorosa como desgracia generalizada. Y en esa descoincidencia el sexo lleva la peor parte, ya que aunque no lo parezca así la entrega es distinta en cada caso individual, tiene un ritual diferente, especie de maldición o bendición privativa del ser humano. Los animales, en cambio, aman de la misma manera en sus pequeños y grandes paraísos sexuales: las cucarachas de la cocina siempre al borde del riesgo de nuestro pie, las fieras del bosque, las aves del cielo, los inefables pingüinos, son rutinarios en el amor. Y

[3] Lilia Dapaz Strout, "La rebelión de la flor: la metamorfosis de un ícono en 'El derrumbamiento'". Puerto Rico, *Revista Atenea 12*, año V, 3ª época (enero-diciembre, 1985).

salvo el caso de alguna Viuda Negra que se fagocita al macho culminando el festín, deben ser felices. Sólo el hombre sufre a causa del sexo a pesar de buscarlo como dicha. Y quizás deba ser así toda vez que sexo y vida vienen juntos desde el propio Génesis. "Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte," afirma Georges Bataille.[4] Y luego de esto parecería que no hubiera nada más que agregar, incluso la aceptación del sufrimiento amoroso universal.

También en el cuento "Jezabel ..." que durante treinta años me negara a mí misma publicar dadas sus duras connotaciones que lastimaran a alguien en especial,[5] el personaje arquetípico encarnará en tres alucinantes momentos sendos modelos de terror en cuanto al erotismo humano: el asesinato de un joven y bellísmo pederasta que se le ofrece con un simbólico ruego más allá de las fronteras de lo común, la eliminación mental de una amante en flor, y todo ello para culminar en la cohabitación, al tiempo que la vida lo permita, con una mujer en el último estadio del cáncer de matriz. O lo que yo llamo el drama del hombre como animal erótico diversificado e incomprensible. Y digo drama porque casi nunca se lo ve así, más bien se piensa en el goce como gratificación, y en casos de religiosa ortodoxia en la reproducción como meta divina. Pero casi nunca como la prisión a vida entera en el sexo tal una cámara de torturas en cuya puerta podría repetirse la advertencia del Dante. Y si no se lo cree por su aparente desmesura, acúdase a los archivos del crimen pasional, del suicidio por amores frustrados que casi nunca son simplemente platónicos. Casi todo lo cual, pues, intento demostrar que no puede subestimarse un componente literario sin pensar en su punzante realidad vital. Sería como ver al cirujano sin el bisturí, al cosmonauta sin oxígeno, a Dios sin imaginación.

El placer solitario, oh pecado mortal

También han dicho que hago su apología, aunque sea a través de adolescentes como una pincelada de gracia, la niña que muerde las uvas del viñedo acostada boca arriba en el suelo, mientras oye cantar a las chicharras y descubre un latido que hasta ese momento había permanecido agazapado en su cuerpo, novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Y alguna vez esa pincelada será de aparente exceso como en el caso del joven mongoloide del Sanatorio en la misma novela, que aprende a conseguir lo suyo maniatado y con los pies sujetos a la cama. Pero episodio diario casi de rigor que yo rescaté de la realidad y coloqué conscientemente en la trama como el único signo vital en un infierno de agonía y de muerte como aquél. Y aunque sin haberlo extendido, según mi memoria, a adultos, los que tienen otros canales más apropiados, o porque nunca se me presentara la exigencia narrativa (sí, en el cuento "La puerta violentada", se dio), yo creo que esa la tan mal vista autocomplacencia podría configurar para

[4] Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Ediciones Tusquets, 1979).

[5] Cuento finalmente editado por Linardi y Risso en la *Antología personal* (Montevideo, 1988) (N. del A.).

los mismos una operación tan normal como el fluir del pensamiento en otras instancias de la soledad. La angustia existencial posee una realidad atípica, y el encuentro de cada cual consigo mismo, cuando no destruye a los demás como en el acto de arrojar una bomba o en el de la violación, es algo privativo del ser, ninguna ley moral masiva puede comprenderlo en su espectro. Apenas si podríamos decir: una operación sin grandeza. Pero la grandeza que así se negara entre los muros de un monasterio, de una cárcel, de un campo de concentración, nos volvería la cara como a jueces malditos. Mejor no entrar en estos laberintos de la razón o la sinrazón.

La homosexualidad, ¿y qué?

¿Hubo o no hubo homosexualidad confesa o inconfesa en "Réquiem por Goyo Ribera", toda vez que una amistad entrañable entre hombres puede configurar una manifestación homosexual sublimada? ¿Fue o no un índice puro de lesbianismo el encuentro de las dos mujeres en "La inmigrante" si las presenté un poco a lo Pierre Louÿs, y en ambas por razones diferentes, como defendiéndose del hombre? Estas dudas no las traslado, sin embargo, al bello esposo de la protagonista Encarnación en *Viaje al corazón del día*, evidentemente bisexual, ya que procreó. Pero en un día lejano su propio nieto, excepcional ejemplar de inteligencia y la objetividad que la acompaña, examinando fotografías del abuelo ya muerto, su Cuaderno de Bitácora, y hasta "conversando" de hombre a hombre con él, encuentra que lo que allí ha habido es un caso de fatalidad en la seducción:

> vine a saber que eran los demás quienes quedaban enajenados de su sexo ante él. La perdición provenía de su atractivo, cierto, pero él no llevaba ese timón como el de la nave, los de afuera se debilitaban en su presencia como le habrá ocurrido a mi abuela para que naciera mi madre de aquel supuesto milagro.

Pero con todo lo que es de rechazable la prostitución homosexual, el proselitismo se me aparece como una variación sexual, y además con la valentía de lanzarse a contramano nada menos que en la autopista biológica donde los otros conductores siguen la flecha. Aunque yo me pregunto aún, cuántos sin registrar quisieran alguna vez hacer el carrousel ... También creo que ya sea consumada como mantenida *so capa* por algún tipo de presión interior o exterior, ese modelo de conducta constituye un universo a media luz que no debe ser encandilado desde otros sistemas. Sin embargo en literatura desestimo al autor que hace gala de su problema para apostar al escándalo si éste es prescindible, no así para mostrar la herida abierta si se trata de un genio sufriente. Es decir que uno podría morir sin haber leído *El exiliado de Capri* de Peyrefitte, pero no es humano vivir tranquilos sin tener compartido el *De profundis* de Wilde. Porque hay también categorías en la homosexualidad expuesta literariamente: lo de Capri una temática bien manejada por un artífice; lo de la *Epístola* un desgarramiento sin parangón.

Lo obsceno, lo escatológico

Sí, le suelo conceder un lugar a lo obsceno en el discurso narrativo cuando quien habla no es el autor —ese molesto abejorro del cuento, la novela— sino el ente protagónico, a menos que se escriba en primera persona, y entonces el creador deba asumir el temperamento del otro. En uno y otro caso, creo que al personaje X que está funcionando de acuerdo a un patrón no se le puede endilgar el parlamento de un académico si es un marginado social o viceversa. Como tampoco a una salvacionista, porque no se ha escuchado su prédica, el vocabulario de una trotacalles. Pero algo distinto es, tanto en la ficción como en algunos estudios sistemáticos sobre el tema, superponer lo erótico a lo escatológico como si no pudieran existir el uno sin el otro. Y con esto no hago referencia a llamar a ciertas cosas por su nombre corriente, en lo que puede radicar la gracia o el picor excitante en la intimidad del amor, caso nuevamente de D. H. Lawrence y su novela cumbre. Me refiero al ingrediente repulsivo como inevitable referencia literaria, lo que nada tiene que ver con el trance amoroso en su prístina esencia. Traer a cuento ciertas prácticas o ciertas apologías en la descriptiva literaria del amor es como disfrazar de erotismo algunas formas obsesivas de la coprofagia. Esto sólo y únicamente que el argumento lo exija sin otra salida. Por mi parte aún no me ha sido requerido, aunque no lo descarto como posibilidad, o sea el diván del analista donde algunas modalidades paroxísticas del erotismo, lindantes casi con la drogadicción, se liberan como patología. Pero en tanto esto se repita demasiado, autores ligados al tema, creo que el diván debería ser para ellos, no para sus indefensos protagonistas ni sus castigados lectores. En un avatar excepcional, pues, dejo que mis criaturas se asuman como puedan, yo sólo les transmito el soplo vital. Y eso es así toda vez que se conciba a la narrativa como una representación de algo que subyace a lo narrado y al propio narrador, o que está por debajo ya que nació primero. El hombre de las cavernas debió narrar al grupo lo que le había ocurrido fuera, y a cuántos milenios estaba de lo nuestro, esto que llamamos literatura con un tono de amos de exclusividad.

Sobre si todo está motivado sexualmente, pregunta absurda que también se suele soportar.

Yo creo que ni el mismo Freud redivivo lo constataría ya afirmativa y categóricamente. Luego de enajenar al sexo de su carácter de tabú y como responsable de las neurosis, empezó a derivar hacia otros aposentos del aparato psíquico, el ego, por ejemplo, que informa casi toda la parte final de su obra. Opino que el sexo no es el eje de rotación, aunque sí buena parte del impulso rotativo, y por eso no lo eludo en mis ficciones. Pero que al fin, potenciada eróticamente como lo está, quiera o no quiera admitírselo, la condición humana exige cosas extrasexuales que van cobrando primeros planos en la mente según la perspectiva o conformación moral de cada cual en relación con la "Amenaza", entre difuso pero seguro. "Raramente vencemos al enemigo, sea cual sea el difraz bajo el que se presenta," dice el mismo Miller como un paranoico lúcido

en la mencionada carta a Trigve Hirsch. Pero lo ha explicitado antes con todos sus nombres, aunque omitiendo algunos que advinieran después. "Ya sea [...] o lo que sea, siempre hemos de estar en lucha". Y eso muchas veces impele a una desmemoria respecto al Eros, agrego yo por mi cuenta, aun sabiéndose que está y estará siempre ocupando su excelso lugar.

Lo amoroso frente a lo erótico sin amor. Los sobrevivientes del nunca jamás.

Intenté aprisionar el Eros amoroso en la *nouvelle Viaje al corazón del día*, quizás con el subconsciente invadido por aquel desafío de Emilio Zola cuando, al escribir *El ensueño*, novela que escapaba del marco de su realismo, rescatara la versatilidad temática y estilística como un compromiso ante sí y su tiempo. Y al referirme al Eros amoroso me siento libre del pleonasmo, ya que su opuesto es una evidencia que nos acorrala desde todos los ángulos. Pero no privativa de nuestro tiempo, por cierto. Según Denis de Rougemont, la antigüedad greco-latina no conoció el amor, sino y sólo la sexualidad. Los trovadores de la Edad Media y el Romanticismo nos lo legaron.[6] Pero el hecho de que exista o persista el simple ejercicio fisiológico del Eros, remite una vez más a la reflexión sobre el patético desenlace. Un señor de ochenta años, me cuenta un joven vendedor de libros, entra periódicamente a la librería y, con mirada cómplice, pide "un librito o una revistita de ésas que hay por ahí". Y luego se va a una plaza, lee fuera del foco de la curiosidad familiar y cuando se hartó de reminiscencias vuelve a su casa tranquilo. Pero está también el otro, aquél para quien rondar por lo pornográfico no es ya una terapia, sino, y si lo intentare, un suplicio más llamado el recuerdo de lo sexual, o el del millonario venido a mendigo, pero con la memoria despierta. Traté de describirlo en una de las varias instancias simultáneas del cuento "Saliva del paraíso", de mis primeras épocas. Y de ahí que yo piense que, sin haber tenido que defenderme en ningún juicio, ese pecado recurrente de que se habla, en este caso tomar a un sobreviviente del amor arrojado a la fosa común de la impotencia sexual por senectud, es la forma personal de administrar misericordia, piedad por comprensión.

Si los fantasmas de que cuido aquí son sexuados o no, pregunta diabólica de un huésped infernal.

Ostentaba, sí, la cara con que uno se prefigura a Satanás. Y el resplandor del fuego de la chimenea le hacía aparecer como más cercano aún a sus ancestros.

Y bien, iríamos por partes, digo ahora. Cuidar de los fantasmas de una casa entre los árboles podría constituir una respuesta para el cuestionario de un censo. Pero el caso es que aquello que ha sido llamado con más propiedad el *doble etérico*, siempre me ha preocupado porque lo siento como evidencia. Su aparición en las conversaciones que evocan al antiguo ser carnal, en los sueños benevolentes o el gran imperio de la pesadilla, en los sabores de las comidas de su invención, trasunta una inquietud especial, un no querer estos seres

[6] Denis de Rougemont, *El amor y Occidente* (Barcelona: Ediciones Kairos, 1979).

inasibles permanecer inadvertidos donde quiera que estén, un anhelo, casi con identidad real, de participar en la vida desde la cual fueron lanzados sus cuerpos. El ruido del mar o el de los árboles escamotea lo que quizás se podría escuchar. Y es curioso que uno tienda a cerrar la ventana que se golpea con el viento cuando lo que se estará haciendo sea enmudecer un lenguaje singular para el que nuestros oídos no son el receptor adecuado.

Pero los pájaros cantan por ahí sin aparentes problemas, aunque se opina que el que lo hace es el macho para delimitar su territorio frente a los demás del género. Y es hora, digo, de que algún cocinero vocacional decida qué se va a almorzar en esta casa. Si se necesita fuego puede quemarse todo menos las veintisiete plumas de ese vaso-trofeo, tienen significado oculto. Tampoco las otras tres, muy blancas, de gaviotín que lucen en el sombrero de niña encontrado en la playa y que pasó a llamarse el de Elvira Madigan, tan asociada a Wolfang Mozart por el creador de la película. O mejor no quemar nada, sólo los árboles que se van secando son una cuestión entre ellos y el hachero que me provee sin salir de mis límites. Creo que a través de un árbol seco transformado en llama se da también una consumación del Eros vegetal.

ENTREVISTA IMAGINARIA CON MARIO LEVRERO

POR

MARIO LEVRERO
Buenos Aires

A Lisa Block de Behar, quien maquinó esto
M.L.

Mario Levrero nació en Montevideo, el 23 de enero de 1940. Empezó a conservar lo que escribía en 1966, por consejo y aliento de Tola Invernizzi. Ha publicado algunos libros (fundamentalmente narrativa) y, con diversos seudónimos, artículos periodísticos, en su mayoría humorísticos, e historietas y juegos de ingenio. En 1985 se trasladó a Buenos Aires, donde actualmente tiene a su cargo la jefatura de redacción de una revista de crucigramas.

Nos recibe, con evidente malhumor, en su apartamento próximo al Congreso. Nos hace pasar a un amplio ambiente casi desprovisto de muebles y sin ningún adorno en las paredes, en el que se destacan un centro musical, un pequeño escritorio con una gran máquina de escribir eléctrica, y el sofá-cama, en estos momentos cumpliendo su función de sofá, donde nos invita a sentarnos mientras nos prepara un café.

Se le nota cansado. Representa unos diez años más de los casi 48 que declara tener. Preparamos nuestro grabador mientras él coloca un *cassette* en el suyo y regula el volumen para que la música —un excelente *jazz*— no perturbe la conversación. Comenzamos:

E: ¿Qué es, para vos, la literatura?

ML: Es el arte que se expresa por medio de la palabra escrita.

E: ¿Y qué, entonces, el arte?

ML: Es, a mi criterio, el intento de comunicar una experiencia espiritual.

E: Deberías explicar, entonces, a qué llamás "experiencia espiritual".

ML: A cualquier experiencia, en la medida que pueda advertir en ella la presencia del espíritu o, si lo preferís, de mi espíritu. Y antes de que vuelvas a intercalar una de tus preguntas, me apresuro a ampliar el concepto: el espíritu es algo viviente inefable, algo que forma parte de las dimensiones de la realidad que caen habitualmente fuera de la percepción de los sentidos y aun de los estados habituales de conciencia.

E: De modo que la literatura es una de las formas posibles de comunicar a otros seres una experiencia personal que cae fuera de las formas habituales de percepción.

ML: Yo diría que has captado exactamente lo que quise decir; casi con las mismas palabras.

E: Pero esta definición tuya, ¿no dejaría afuera de la literatura muchas obras que son consideradas como literatura?

ML: Posiblemente.

E: De modo que estarías negando la calidad literaria de obras tales como...

ML: De ninguna manera. Me preguntaste qué era *para mí* la literatura; no pensé en ningún momento en la literatura ajena. De todos modos, también hablé de *cualquier* experiencia. Creo que en las experiencias más triviales y cotidianas hay material artístico; la condición es que en ellas esté presente el espíritu del artista. Por ejemplo, yo puedo estar parado en una esquina mirando el semáforo, a la espera de que cambie la luz para cruzar la calle. De hecho estoy en esa situación varias veces al día. Y allí puede haber una experiencia espiritual; depende de qué pasa conmigo mientras estoy parado en esa esquina. O podría decírtelo de una manera completamente inversa, tal como recuerdo haberlo leído hace muchos años en Charle Baudouin, en un libro que da la impresión de haber sido injustamente desestimado, *Psicoanálisis del arte:* lo que se percibe en una obra de arte es el alma del artista, toda ella en su conjunto, por fenómeno de comunicación alma-alma entre el autor de la obra y quien la recibe. La obra de arte sería un mecanismo hipnótico, que libera momentáneamente el alma de quien la percibe y le permite captar el alma del autor. No importa cuál sea el asunto de la obra.

E: De modo que lo esencial del arte sería la comunicación.

ML: Sí.

E: Pero hay otras formas de comunicación, además del arte.

ML: Desde luego. El arte atiende a ciertos niveles de comunicación, a los más profundos. Sin embargo, esos niveles también pueden darse de otra forma; por ejemplo, en una conversación, en la medida que haya "hipnosis", es decir, cierto encantamiento (que no es el caso de esta conversación nuestra).

E: Ese sería el caso de la conversación.

ML: No se me había ocurrido. Supongo que sí.

E: ¿Te molesta la entrevista?

ML: No más que otras. Pero me estoy aburriendo un poco.

E: ¿Qué te preguntarías, si tuvieras que entrevistarte a vos mismo?

ML: Bueno ..., hay tres clases de entrevistadores: los de tipo periodístico, los del tipo académico, y los de un tipo que mezcla dos dos anteriores. Los primeros buscan la vuelta de lo novedoso, lo llamativo, algún detalle que, creen ellos, pudiera atraer la atención del lector común. Éstos son los que más insisten en el tema de "los raros" en la literatura: Por qué alguna vez la crítica me consideró un escritor "raro", etc. Sería mucho más interesante para ellos si, en vez de escribir, yo hubiera, por ejemplo, cometido algún asesinato. Los del segundo tipo tienen interés en que yo me sitúe exactamente en una especie de diagrama histórico sociológico, como si ése fuera un trabajo mío y no de ellos. Pero una vez, curiosamente, fui reporteado por un señor que había leído mis libros, y se interesó mucho por mi vida personal y por mis mecanismos creativos, y por la relación entre ambas cosas. Lamentablemente no vi todavía la revista donde salió publicado, de modo que ignoro cuál es el producto final; pero me pareció que la intención era buena y, por lo menos, original. Si yo tuviera que hacer una entrevista, creo que intentaría ajustarme a la fórmula de este señor quien, por otra parte, no entra en ninguna de las tres categorías que mencionaba antes.

E: Podríamos probar con eso de los mecanismos de la creación.

ML: Puede ser, aunque es una expresión bastante desafortunada. Tal vez debí decir "la alquimia" de la creación.

E: De acuerdo. ¿Cómo sería, pues, en tu caso, este proceso de alquimia?

ML: Bueno, por definición son procedimientos secretos, ocultos. En realidad yo no trato de ocultar nada, pero no tengo un acceso directo a ellos. Es como la digestión: yo "hago" la digestión de los alimentos. pero no sé cómo.

E: Supongo que, en primer lugar, elegís un tema ...

ML: No, el tema, o más bien el asunto, suele elegirme a mí. En determinado momento, sin que esté pensando necesariamente en términos de literatura, percibo que hay algo que me está molestando: una imagen, una serie de palabras, o simplemente un clima, una atmósfera, un ambiente. El ejemplo más claro sería el de la imagen o el clima de un sueño, al despertar por la mañana; a veces uno se queda un buen rato como enredado en ese fragmento de ensueño; a veces eso se disipa después de un rato y a veces no. Puede volver, espontáneamente, o evocado por algo, en otros momentos del día. Cuando esto se mantiene durante varios días, es para mí una señal de que allí hay algo que es imprescindible atender, y el modo de atenderlo es recrearlo. Por ejemplo: tengo un relato, "El crucificado", que nació de una perturbación de este tipo, aunque no provenía de un ensueño. Noté que desde hacía unos días tenía un crucificado en la mente, alguien que estaba permanentemente con los brazos abiertos. En realidad no descubrí que se trataba de un crucificado hasta que me detuve a examinar esa imagen perturbadora, porque era alguien que estaba vestido, se notaba claramente que tenía puesto un saco viejo. Examinándolo, descubrí que debajo del saco estaba clavado a restos de una cruz de madera, y en seguida me puse a trabajar en ese relato. Otro relato, "Las sombrillas", surgió de una frase escuchada en un sueño: "Nohaymar". En el sueño, una niña saltaba sobre una cama y decía algo así como "nohaymar", o más bien yo escuchaba "noaimar". Mientras me duchaba me vino esa imagen y esa frase, y concluí que quería decir "no hay mar" y al terminar de ducharme ya tenía un relato bastante estructurado. También la novela *Desplazamientos* surgió de la breve escena de un sueño: una mujer en ropas menores que lavaba platos en una

cocina. Me llevó como dos años sacar a la luz todo el mundito que encerraba esta imagen. Y por si te interesan los fenómenos parapsicológicos, te cuento una anécdota acerca de "no hay mar": días después de escrito el cuento, me encuentro con un amigo que me cuenta que, más o menos simultáneamente, él a su vez había estado escribiendo un cuento, y que se le había infiltrado un personaje con una fuerza obsesiva. Este personaje se llamaba Mariano. Como te habrás dado cuenta, "Mariano" es un perfecto anagrama de "no hay mar".

E: Cuando te referís a"examinar" una imagen, o lo que sea, ¿Qué querés decir exactamente?

ML: Prestarle atención, o permitirle que viva su vida. Y tratar de hacer conciencia de esa vida. Cuando, como ahora, no tengo tiempo de escribir, trato entonces de recrear el fragmento de un sueño o lo que sea cerrando los ojos, evocando esa imagen o clima y dejando la mente libre para que surjan asociaciones. Allí ocurre un desdoblamiento, un estado reflexivo, de modo que por un lado puedo asociar y por otro prestar atención consciente a esas asociaciones. Así es posible liberarse de lo que podría seguir molestando u obsediendo.

E: ¿De qué modo?

ML: Llegando a comprender el mensaje del llamado "inconsciente", por lo general se relaciona con hechos importantes en la vida de uno que uno ha dejado pasar sin ocuparse ellos, sin tomar conciencia de su verdadera importancia. Claro que ésta es una forma bastante superficial de autoterapia; pero me es útil.

E: ¿La literatura, sería para vos, entonces, una forma de terapia?

ML: No simplifiquemos las cosas. Yo estaba hablando de una forma particular de disipar una molestia que puede llegar a ser obsesión, que suelo aplicar cuando no puedo escribir. Cuando puedo escribir, el fenómeno se vuelve más complejo. La recreación del fragmento del sueño, de la imagen o del clima perturbador, cualquiera sea su origen (que de todos modos, siempre es el mismo: viene del llamado "inconsciente"), ya no es el intento de disipar la molestia atendiendo a un reclamo en lo que tiene de urgente e inmediato, sino de profundizar y extender ese clima para rescatar toda una historia, un pequeño mundo, algo que podríamos llamar "una experiencia completa"; sólo que ya no se trata del "inconsciente" actuando como en un sueño, libremente, sino que hay una interacción con la conciencia, la que tiene sus exigencias de una lógica vigil, de coherencia con la vigilia. Las asociaciones son, por así decirlo, perturbadas por la conveniencia, limitadas, controladas, hasta cierto punto dirigidas o estimuladas. El resultado final puede ser más o menos largo o breve, pero siempre es algo completo.

E: ¿Y eso resuelve el problema?

ML: ¿De la perturbación? Creo que sí, porque la perturbación desaparece. Pero probablemente crea otros problemas, y también probablemente resuelva otros problemas. A veces pasan años antes de que comprenda la relación entre un texto determinado y las cuestiones personales con las que está ligado, qué fue lo que resolví o lo que intenté resolver con ese texto. Muchas veces no descubro nada; el texto parece tener una vida propia, bastante ajena a la mía. Pero, de todos modos, no es ésa la intención literaria; no se trata, como decías, de una forma de terapia. Hace un rato hablábamos de comunicación. Ya no soy yo, a solas con la perturbación, buscando liberarme de ella, sino que soy yo tratando de comunicarme, creando un estructura que me represente ante otro ser.

E: ¿Te dirigís a alguien en particular, o pensás en un público en general?

ML: He descubierto que todos mis textos tienen un destinatario preciso, aunque no siempre sea consciente de ello. Siempre hay alguien a quien deseo contarle algo; cuando estoy escribiendo, estoy con la mente puesta en una persona determinada.

E: ¿Siempre es la misma?

ML: No, casi nunca, o nunca, dos veces la misma.

E: ¿Esto no condiciona en alguna medida tu lenguaje?

ML: Seguramente. Uno no se dirige del mismo modo a todo el mundo. Y probablemente no sólo el lenguaje, sino también las imágenes, todo.

E: Hablabas de cierta relación entre un texto y tu vida personal. ¿Esto debe entenderse como formas autobiográficas de narración?

ML: Eso depende de tu concepto de "autobiográfico". Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías.

E: ¿No es una forma un poco retorcida de calificar a tu literatura de "imaginaria"?

ML: La imaginación es un instrumento; un instrumento de conocimiento, a pesar de Sartre. Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o , si lo preferís, de mi "biografía". Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso.

E: Por ejemplo, ¿tus personajes son extraídos de la vida real?

ML: A veces, los tomo prestados de eso que llamás "la vida real" más bien en fragmentos, como en un *collage*. En general, mis personajes están compuestos de varias personas que conocí. Pero en los textos no son quienes son; no son más que imágenes, insisto. No pretendo que nadie los sienta como de carne y hueso; más bien parecen de cartón.

E: Hay quienes sienten tus textos como versiones de una realidad deformada, exagerada, cruel, absurda, pesadillesca, asfixiante ....

ML: Puedo aceptar todos esos calificativos menos uno: "deformada". Ese suele ser un recurso de la ciencia-ficción. Yo no hablaría de "deformación de la realidad" en mis textos, sino más bien de subjetivismo... Me hacés pensar en los zapatos que están en una vidriera y en los zapatos "deformados" por el uso. ¿Le llamarías "deformados" a los zapatos que usás? ¿Son más "reales" los de la vidriera?

E: Decías que actualmente no estás escribiendo. ¿Por qué?

ML: Sabés muy bien que estoy trabajando.

E: ¿Y el trabajo es incompatible con la creación literaria?

ML: En mi experiencia, al menos hasta ahora, sí. No soy un escritor de fines de semana. Escribir no es sentarse a escribir; ésa es la última etapa, tal vez prescindible. Lo imprescindible, no ya para escribir sino para estar realmente vivo, es el tiempo de ocio. Mediante el ocio es posible armonizarse con el propio espíritu, o al menos prestarle algo de la atención que merece. Yo no soy escritor profesional, no me propongo llenar tantas carillas, y no quiero ni puedo escribir sin la presencia del espíritu, sin inspiración. Aquí tengo un texto de Raymond Chandler, en realidad una carta de Chandler:

> leo constantemente cómo los autores dicen que jamás esperan que llegue la inspiración: lo que ellos hacen es sentarse a sus escritorios todas las mañanas a las ocho, con lluvia o sol, con los restos de una borrachera, un brazo roto, o lo que sea, y vomitan su pequeña cuota. No importa cuán en blanco estén sus mentes o cuán agarrotados sus cerebros, nada de absurda inspiración con ellos. A ellos entrego mi admiración y mi cuidado de evitar sus libros.

Mirá, yo soy muy haragán; me pongo a escribir cuando me resulta imperioso, o ineludible, del mismo modo que me pongo a hacer cualquier otra cosa cuando me resulta imperioso e ineludible. Vivo de *stress* en *stress*. Mi ideal de vida es el reposo absoluto. Para que me ponga a hacer algo hace falta un estímulo, y en el caso de la literatura es necesario un estímulo a dos puntas: la necesidad de sacar algo a la luz, y la necesidad de comunicarlo a alguien. En estos momentos, estos estímulos no están presentes o bien son muy débiles frente a otros, como puede serlo la necesidad imperiosa de sobrevivir en un medio muy difícil.

E: ¿Pero en este tiempo de vida bonaerense no has sentido necesidad de escribir?

ML: No en los comienzos, pero sí últimamente. Y cada vez con mayor fuerza. Por otra parte, tengo ganas de contar muchas cosas vividas; sin embargo, no sólo no puedo contarlas, sino que ni siquiera puedo pensarlas; vivo las cosas muy superficialmente, sin tiempo para asimilarlas, asentarlas. Por eso casi he perdido la medida del tiempo. El primer año pasado en Buenos Aires (y por ende en mi trabajo de oficina) me pareció no contener más que una o dos semanas. Era como un tiempo sin sustancia, de mala calidad. Ahora hay algo de eso, pero de algún modo misterioso me las he arreglado para sentir que el tiempo tiene más consistencia. Este último año ha sido bastante parecido a un año. De cualquier manera, al estar en cierto modo divorciado de mi "inconsciente", toda experiencia, aun la de apariencia más compleja y atractiva, la siento incompleta, como que me estoy perdiendo algo esencial Hubo una serie de experiencias notables, a las que por suerte pude rescatar, "darles consistencia", escribiendo o bien breves pasajes, tipo diario íntimo, o bien cartas a algunas amistades. Pero es todo muy fragmentario y muy "actual"; me está faltando la literatura.

E: Podríamos decir que es algo así como que "lo que no escribís, no lo vivís?

ML: Algo así; tal vez no tan extremo, pero algo así. Por lo menos, "lo que no pienso no lo vivo". Pero me consuelo pensando que podré pensarlo después, rescatarlo.

E: ¿Cómo situarías tu literatura en el panorama de la literatura uruguaya contemp...?

ML: Oh, oh. Tú también, Bruto.

E: Perdón. Sólo quería sacarte un momento de tu monólogo narcisista.

ML: ¿Por qué?

E: Bueno ..., yo ..., es decir ...

ML: Vos querés sacarme de mi punto de vista personal; y situarme en un punto de vista, digamos académico. Me extraña que caigas en el mismo error de otros reporteros; pensé que me conocías mejor.

E: En realidad te estaba provocando, para que confesaras nuevamente la endeblez de tu formación cultural.

ML: Eso no me molesta. Lo confieso. Podría además confesar la endeblez de mi formación en una cantidad enorme de materias. Pero es cierto: mi desconocimiento de la literatura es, o debería ser, vergonzoso. Creo que se debe a la falta de disciplina; soy, tal vez, demasiado hedonista, y tiendo a leer lo que tengo ganas de leer y no lo que debería leer; también prefiero leer a los que escriben y no a los que escriben sobre los que escriben. Aborrezco los catálogos, las enumeraciones, los análisis, las interpretaciones; por otra parte, siento que el punto de vista crítico me aleja de la obra de arte, en lugar de acercarme; que me obliga a leer un libro con un solo ojo, por así decirlo.

E: ¿Y con el otro?

ML: Con el otro voy leyendo entre líneas: aquí, donde dice lo que dice, el autor en realidad quiere decir ... Eso me impide caer en trance. Me impide recibir el alma del autor, para usar el lenguaje de Baudouin. Es más, creo que ésa es la verdadera función de la crítica: impedir que la locura contenida en una obra se contagie como una peste a toda la sociedad. Es una función represora, de tipo policial, y no quiero decir que eso esté mal; creo que es necesaria. Pero personalmente me fastidia, porque da la casualidad de que me están reprimiendo a mí, o por lo menos a lo que yo escribo. Están acotando, poniendo barreras entre el lector y el autor. Esto, desde luego, termina por favorecer incluso a la literatura, le permite crecer, buscar nuevas formas de decir lo suyo —del mismo modo que la función policial permite que evolucionen las formas del crimen.

E: Hay otras formas de terminar con la literatura ...

ML: Sí. El negocio editorial. Pero no me preocupa. No me preocupa el libro en si ni la literatura en sí. Me preocupa la comunicación, pero como es una necesidad vital estoy seguro de que siempre encontrará la forma de manifestarse.

E: Es que, en esencia, no sos un literato.

ML: No, no cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima, que son las vivencias. Pero hemos vuelto al "monólogo narcisista", aunque para mi gusto no es tal, sino más bien un "monólogo introvertido", que no es lo mismo. Cuando me meto dentro de mí mismo, lo que encuentro allí es también el mundo exterior, sólo que transmutado en un "lenguaje" que me permite percibirlo mejor.

E: Te propongo volver al tema de la literatura uruguaya, desde este nuevo ángulo" ¿Has leído algo, últimamente, de autores uruguayos?

ML: Estuve leyendo a Onetti y a Leo Maslíah. Los extremos, podríamos decir.

E: ¿Y?

ML: Bueno, Onetti siempre me exige un gran esfuerzo. Es uno de los autores que justamente no tienen "encanto", no te hipnotizan o no te permiten caer en trance; Onetti lleva a su propio crítico incorporado, sabe crear una distancia casi insalvable para el lector; te obliga a leerlo con un solo ojo.

E: Me extraña entonces que lo leas.

ML: Hay una razón: por algún motivo, cuando de tanto en tanto caigo en una "crisis literaria", tengo algún sueño en el cual aparece el "Escritor", una figura imponente, una especie de maestro, grande y oscuro, al cual me acerco; no nos hablamos, él simplemente está allí, en una actitud de contemplación o ensimismamiento, y yo me mantengo a una respetuosa distancia, lo observo. No sucede más nada, pero esos sueños tienen una carga tremenda y sé que en ellos resuelvo algo que me permite seguir andando. Bien, en el sueño no se dice de un modo explícito, pero al despertar sé que ese hombre es Onetti. Y hay otra razón: por más que habitualmente sea haragán para leer, no lo soy siempre. A veces tengo ganas de leer con esfuerzo, o atención. Y con Onetti vale la pena.

E: ¿Y Maslíah?

ML: Me represento a Leo como un violinista tocando en un violín con una sola cuerda. Me maravilla todo lo que puede hacer con una sola cuerda. Por otra parte, también me obliga a un esfuerzo, y voy leyendo y pensando que me gustaría que acá hiciera esto y más allá esto otro, pero supongo que eso es una especie de deformación profesional mía. Al mismo tiempo me divierte muchísimo, me entretiene tanto como una novela policial, o más. Algo parecido me pasa con Beckett. No sé, creo que Leo está tratando de reventar la literatura, y que eso es sano, que forma parte de un proceso renovador; pero después pienso que esa aceptación mía no es tan natural y espontánea, que me duele que reviente la literatura y que estoy demasiado viejo para sentirlo de otra manera.

E: ¿Y qué otra cosa has leído en los últimos tiempos?

ML: Novelas policiales. Toneladas de novelas policiales. Y bastante Henry Miller, aunque salteando muchas páginas; a veces sólo puedo rescatar un capítulo genial de todo un libro; a veces son fragmentos de capítulos sueltos. De todo lo que he leído de Miller, creo que sólo *Trópico de Cáncer* tiene el equilibrio perfecto. Claro que ya es mucho.

E: ¿Por qué las novelas policiales?

ML: Es lo que me resulta más eficaz como escape de la realidad. Y antes de que me preguntes por qué deseo escapar de la realidad, te recuerdo que estoy viviendo un tiempo de autosecuestro: me estoy obligando a trabajar para ganarme la vida, porque hace ya bastante tiempo que las condiciones de nuestro país no permiten la subsistencia marginal que, en su momento, me permitió escribir.

E: ¿Tus autores policiales favoritos?

ML: Chandler, a quien releo bastante seguido, lo mismo que a Simon Himes, Rex Stout, Anthony Gilbert, Dickson Carr y una larga lista, tanto en el género clásico inglés como en la novela negra.

E: ¿No te decepcionan las novelas policiales?

ML: Una a una, sí; prácticamente todas. Pero, curiosamente, como género, no. La decepción suele darse al final (si se da al principio, no sigo leyendo) cuando uno descubre que toda su atención fue captada y sostenida, a menudo en forma magistral, durante algunas horas, para quedarse con las manos vacías. Exactamente igual que con los crucigramas o los problemitas lógicos. Sin embargo, esa decepción debe encubrir sentimientos de culpa o algo así, porque en el transcurso de las novelas uno recibe muchas cosas disfrutables. El problema insoluble de la novela policial es que debe ser necesariamente una novela "cerrada"; los enigmas planteados deben quedar perfectamente resueltos, porque si no la novela fracasa y produce ira, o un sentimiento de estafa, o ambas cosas. Y una novela "cerrada" deja una sensación de vacío, porque no tiene la menor capacidad de movilizar al lector. Te angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modficar tu vida como sucede con la verdadera literatura.

E: ¿La novela policial ha influido en tu literatura?

ML: Para algunos críticos, sí. Yo también supongo que sí. Suelen citarse fuentes más o menos innobles de mi literatura, la novela policial entre ellas. También se ha citado la pornografía, aunque es un error: detesto la pornografía. Otro error es buscar fuentes exclusivamente literarias para la literatura, como si un fabricante de quesos tuviera que alimentarse exclusivamente de quesos. Antes de escribir traté de hacer cine, hasta que me di cuenta de que en Uruguay era imposible. Terminé escribiendo porque era mucho más barato, y porque me faltó disciplina para aprender música o pintura o para ser médico o psicólogo. Después que uno encuentra un modo de expresión, se le hace fácil y cuesta salirse de él, pero no quisiera descartar del todo la posibilidad de empezar de vuelta, con otro medio de expresión. Tampoco quisiera descartar del todo la posibilidad de no hacer nada. Pero me llama la atención esa miopía generalizada, ese afán de construir un mundo coherente pero falso donde todos los escritores están como pinchados con alfileres en un mapa, en una red de parentescos e influencias. Creo que el cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar, y etcétera, me han influido tanto o más que los libros.

E: A propósito de pornografía y de mujeres: independientemente de

opiniones ajenas, coincidirás conmigo que en tu literatura hay una fuerte carga sexual a menudo expresada de un modo bastante directo, por no decir bruto. ¿No hay una contradicción entre este hecho y tu declaración, al principio de la entrevista, acerca de la "experiencia espiritual" que debería transmitir la literatura?

ML: En absoluto. La contradicción está en ciertos dogmas religiosos que quieren separar, aislar, al espíritu. Yo creo que la experiencia erótica es esencialmente espiritual, y que por ese mismo motivo es algo prohibido. Es más, la actual "liberación sexual" no hace más que acentuar la contradicción del dogma y acentuar la prohibición de lo espiritual.

E: ¿No es exactamente al revés?

ML: No. Estamos en un momento de un extremo imperio del materialismo. Se permite el sexo en tanto se mantenga estrictamente en los límites del materialismo. El erotismo, o sea la comunicación, sigue prohibido. Por eso florece la pornografía, y el arte erótico sigue marginado. También el ocio se hace cada día menos posible y más sospechoso. Todo esto augura un próximo florecimiento espiritual; no hay, como decía Lao-Tsé, más que llegar a lo más alto para empezar a caer. Y ya que citamos, dejame recordar aquellos versos de Ezra Pound que fueron el lema de la efímera revista *Opium:* "Cantemos al amor y al ocio / que nada más merece ser habido".

ML: Volviendo a tu pregunta, no creo, por otra parte, que las referencias sexuales en mi literatura sean más directas o más brutas que el resto de las referencias; probablemente se noten más, pero te habrás dado cuenta de que no soy un estilista ni, en general, ando dando rodeos para decir las cosas.

E: ¿Qué opinás de la literatura comprometida?

ML: Como subgénero, no me atrae. Prefiero la novela policial.

E: ¿Porque la literatura comprometida te enfrenta justamente con esa realidad de la cual querés escapar?

ML: No, yo sólo quiero escapar de la realidad de mí mismo —en ciertas circunstancias, cuando no tengo oportunidad de trabajar con ella. No, lo que no me atrae de la literatura "comprometida" es que, por lo general, hay más "compromiso" que literatura. Participa de un mecanismo similar al de los *best sellers*: se escriben libros para que los compre determinado público, y no con intención de establecer esa comunicación que define al arte.

E: ¿Esta opinión no te sitúa políticamente a la derecha?

ML: Hay gente de izquierda que me ha dicho que conmigo no se puede hablar porque soy "demasiado rebelde". En realidad, mi posición política es variable; suele situarse habitualmente en el polo opuesto de la de mi interlocutor —cualquiera sea su posición, lo cierto es que no entiendo nada de política, y que cada vez entiendo menos. Y no sólo de política; cada vez entiendo menos, en general. No conozco ninguna verdad; creo que el mundo debería estarme agradecido por haber abandonado hace muchísimos años toda pretensión de mejorarlo.

No conozco las ideas fijas. Uno de mis grandes placeres es reconocer mis errores. No confío en las ideas; son como una jaula. Pero, volviendo a la literatura "comprometida", no hay excepciones, desde luego. Hay obras maestras "comprometidas", por lo general escritas por hombres realmente comprometidos y no por comerciantes o trepadores.

E: En más de una entrevista que te han hecho, has defendido la posición de que tu literatura es "realista". ¿Es parte del juego ése, de situarte en el polo opuesto al de tu interlocutor?

ML: Claro, me sitúo en el "realismo" cuando intentan ubicarme en la ciencia-ficción o en la fantasía.

E: ¿Dónde te ubicarías vos, entonces?

ML: ¿Por qué me querés encasillar?

E: ¿Cómo explicarías, sin recurrir a encasillamientos, cómo es tu obra, al lector de esta entrevista que no conozca tu obra?

ML: Creo que esta entrevista forma parte de eso que llamás mi "obra". Si se lee bien, aquí estoy yo, entero.

E: ¿Te gustan tus libros? ¿Cuál es tu autovaloración como escritor?

ML: Me gustan algunos de mis libros, a veces parte de mis libros, y a veces me gustan más y a veces menos. No me leo muy a menudo, y mientras no me estoy leyendo tiendo a valorarme muy bajo. Cuando leo a otros autores, quiero decir buenos autores, tiendo a valorarme todavía más bajo. Sin embargo, a veces agarro algo mío y me atrapa, me emociona, me asombra. Me parece mentira que eso haya pasado por mí, a través mío. Es que, fuera de los períodos de inspiración, soy totalmente incapaz de escribir, y en los períodos de inspiración no soy exactamente yo mismo. Cuando leo algo mío, salvo algunas cosas que me resultan sistemáticamente aborrecibles, me parece estar leyendo algo ajeno, y al tomar conciencia de que es "mío" (quiero decir que pasó por mí), suelo quedar maravillado. Pero incluso maravillado, no me engaño. Sé que mi literatura es un arte menor. Pero también sé que es un arte. La valoro como algo auténtico.

Hablando de estas cosas, un sacerdote amigo me dijo una vez: "Lo importante no es que tu copa sea más grande que las copas de otros, sino que tu copa esté llena". Hay construcciones de catedrales que admiro y reverencio; pero por mi parte cultivo un pequeño jardín o, si preferís, algunas plantas en macetas. Bueno, también en las plantas que crecen en macetas hay motivos para maravillarse.

E: ¿Volverás a escribir?

ML: Si depende mí, seguramente. Por ahora no depende de mí.

E: ¿Qué consejo darías a los escritores jóvenes?

ML: Mirá ....

En este punto, Levrero interrumpe violentamente la entrevista, tratando de arrojarme a la cabeza su pesada IBM 82C, que, por fortuna, no da en el blanco.

UNA ENTREVISTA MÁS, UNA ENTREVISTA MENOS

POR

MIGUEL ÁNGEL CAMPODÓNICO
Montevideo

Uruguayo (según los tradicionalistas fundamentales debería decirse *oriental*), nació y vive en la ciudad de Montevideo (la única del país). En una República sin nombre (apenas se la conoce por la referencia a su ubicación geográfica), dio a conocer su primer libro tardíamente (para él). Alguna vez dijo que una de las pocas culpas de la que nunca se responsabilizó a la dictadura de los años 70' fue, precisamente, que él se decidiera a publicar en ese período. Pero la culpa existe y la historia no la absolverá. Publicó *Blanco, inevitable rincón* (1974), *Donde llegue el Río Pardo* (1980), *Descubrimiento del cielo* (1986), *La piscina alfombrada* (1988), *Instrucciones para vivir* (1989) y *Hombre sin palabras* (Edición francesa, bilingüe, 1991). Cuentos suyos aparecieron en varias antologías uruguayas y en revistas de Estados Unidos, Argentina, Suecia y Francia. Premiado varias veces, se pregunta diariamente (generalmente por las mañanas) cómo pudo obtener tanto escribiendo lo que escribe.

Se asegura que algo anda mal en la literatura de su país.

Al contrario. Esos son comentarios resentidos. Nosotros hemos llegado al punto ideal: tenemos más escritores que lectores. En realidad, la literatura en el Uruguay se parece a un ómnibus a las siete de la tarde: está "completa". Escritores hay que hasta deben hacerse lo que nosotros llamamos la "coladera" para no quedar a pie. Pocos países —ni siquiera del mundo desarrollado— pueden jactarse de algo parecido.

Suena un poco exagerado.

Entiendo que a los extranjeros les parezca una exageración. Pero le aseguro que no conozco nada más emocionante que las colas de escritores frente a las editoriales esperando que les permitan pagar las ediciones de sus libros.

Tantos escritores, entonces, habrán dado lugar a una fuerte corriente crítica, de análisis serio, riguroso, en profundidad.

Efectivamente. La crítica uruguaya es rigurosa, profunda y analíticamente periodística. Hay páginas de seminarios y diarios que gozan de más prestigio que otras, pero todas encontraron el mismo camino para que los opinadores-periodistas expresen sus deseos sobre cómo les hubiera gustado a ellos que la obra reseñada hubiera sido escrita. Quienes intentan hacer crítica en medios

distintos (libros, por ejemplo) quedan en minoría. De este modo se logra que todo el público tenga acceso a las páginas periodísticas y conozca los deseos de los opinadores. Como usted comprenderá, creemos haber llegado a la socialización de la crítica. Basta de libros elitistas que con el cuento de la teoría confunden a los lectores. Además —y esto hay que subrayarlo— nadie se lava las manos. Cada opinador se arriesga y emite calificaciones, aun las más severas. El amplio espectro va, por ejemplo, desde "Rodríguez puede y debe rendir más" o "Fernández se distrae y deberá copiar cincuenta veces el final del tercer capítulo", hasta "Pérez deberá concurrir a la Redacción del seminario acompañado de sus padres".

¿Y cómo reaccionan los autores?

Los más impresionables se apresuran para esconder los diarios y los semanarios para evitar que sus padres los lean. Los atrevidos, en cambio, esos revoltosos que nadie aprueba, promueven paros de "máquinas de escribir caídas".

¿Para qué escribe?

Me resulta difícil decir algo original. Ya lo repetí sesenta y dos veces. Escribo para molestar, para despertar, para desacomodar, para agobiar, para gritar, para acosar, para hostigar, para impacientar, para jeringar. (¿Le parece que tantos verbos de la primera conjugación en infinitivo caerán bien?)

La realidad de su país seguramente aparecerá en su obra.

Sí y no. En realidad trato de elevarme sobre ella, pero no estoy muy seguro de lograrlo. De cualquier modo, me causa gracia los comentarios de quienes sostienen que alguien como yo no puede ser uruguayo (oriental) porque no tomo mate, no juego al truco y me aburre el tango.

¿Se considera un europeizado?

Tenemos mala conciencia, nos da vergüenza sentirnos más cerca de un español o de un italiano que de un guatemalteco o de un boliviano. Ése es nuestro pecado: no somos europeos ni latinoamericanos. Ahora estamos más cerca de los países del continente: cada día somos más pobres, vemos la miseria, conocemos la caída del tobogán. Quizás algunos se sientan contentos por esto.

¿Qué libros prefiere leer?

Todos los míos. Me entusiasma leerme a cualquier hora. Especialmente de noche. Es la única forma que encontré para no conciliar el sueño. También leo otros, de ciertos uruguayos que nadie conoce, de esos autores que no están en las librerías (porque ya no hay librerías), que no llegan al resto del país (la capital es el país), que no cruzan el Río de la Plata, que no recorren los países "hermanos" de Latinoamérica.

Todavía no hemos hablado sobre qué escribe.

Generalmente sobre una mesa.

Pero ¿qué escribe?

Tampoco ahora puedo ser original. Ve usted, también esto ya lo he dicho. Yo escribo lo que *puedo* y no lo que *quiero*. Y generalmente *puedo* escribir de una niña rubia violada, de la relación de una cura tuerto con su monaguillo pecoso o del amor que mi padre no me mostró. A veces me gustaría divertirme cuando hago literatura, pero no hay caso, no puedo. Por eso perturbo.

Si tuviera que llevarse un libro a una isla ¿cuál elegiría?

No elegiría ni un solo libro. Me inclinaría por los discursos de los políticos profesionales (orientales, muy orientales), por los diarios de sesiones de las Cámaras (orientalísimas) y por las versiones grabadas de dos o tres programas radiales y televisivos (uruguayísimos). Como no encuentro mejor literatura de humor en mi país, estoy seguro de que sería lo único que me permitiría combatir la tristeza y la depresión de la soledad.

¿Cómo pasó durante la dictadura? ¿Estuvo preso?

Fui destituido de mi cargo público y estuve preso tres días, pero no por escribir.

¿Eso es todo lo que puede decir?

Prefiero olvidar. Pero voy a hacerle una confesión que le demostrará por qué no puedo ir preso por escribir. Yo escribo en *estado de necesidad*. Hay una figura jurídica que así se llama, algo similar a lo que es la *legítima defensa*. Un padre de familia, por ejemplo, rompe una vidriera y roba todos los alimentos que en ella se exhiben para alimentar a sus hijos que padecen hambre. Ese hombre no irá preso, el delito de hurto desaparece si este extremo del estado de necesidad llega a probarse. Esto es lo que me pasa con la literatura. No es que tenga hambre (mi familia tampoco, por ahora, al menos), pero yo tengo que defenderme, responder a las agresiones, alimentarme para continuar respirando y conservar fuerzas para el grito.

¿De qué trata de defenderse?

Del hombre, del ser humano, de esto que somos usted y yo. De ese ser que nace al cabo de nueve meses (generalmente), del niñín que provoca risas, felicitaciones, lágrimas de alegría. De ese extraño ser que años después coloca una bomba en un avión para que en el acto mueran doscientas personas, humilla al prójimo, lo explota o se proclama amo y señor de veinte millones de habitantes de un país. De la estupidez, de la complicidad, de la venalidad, de la ramplonería, de la ignorancia supina, de la crueldad. De todo eso y de algo más.

Sin embargo, usted olvida todo lo positivo que ha logrado el hombre.

Si usted hubiera leído algo de lo que he escrito, no me obligaría a repetirme. En ese sentido se parece a los periodistas más típicos que he conocido. De todos modos, le digo que no olvido nada. Sólo que yo preferiría que la tragedia del nazismo, por ejemplo, no hubiera sucedido. Y esto aun en el caso de que para ello fuera necesario que el "Réquiem de Mozart" se borrara desde la primera hasta la última nota. O que el Líbano siguiera siendo un país y no un conjunto de escombros bien apilados. Aunque no se hubiera inventado el avión. No sé por qué diabólica razón siempre olvidamos que el único culpable es el hombre, el mismo que nació después de una relación de amor hirviente. ¿Cuántas veces oyó hablar del *hombre nuevo*? Lo anuncian permanentemente, hasta lo ubican en

algún país en especial. ¿De qué hombre nuevo hablan? Lean, por favor, los diarios de ayer, los de hoy, los de mañana. Verán qué terriblemente viejo es el hombre.

¿Considera que los concursos y los premios son necesarios?

Sí, especialmente cuando yo resulto premiado.

Pero ¿usted se ha presentado a concursos?

Pocas veces, otras me han premiado sin que lo hiciera. Voy a contarle algo. Hace poco tiempo, un integrante del jurado del premio Bartolomé Hidalgo, para el cual no hay que presentarse, gracias a los Santos Apóstoles (algo parecido a un Premio de la Crítica, sólo algo parecido), me dijo que no me habían dado el del año 1991 por *Instrucciones para vivir*, porque el año anterior yo había recibido por esa misma novela un premio muy importante (el Municipal). Y que dos premios importantes por un libro era demasiado. ¿Se da cuenta? Son argumentos incontestables.

Sin embargo, usted ha integrado jurados.

Únicamente si me pagan.

Todavía no ha mencionado ni un solo autor. ¿No tolera la competencia?

La única competencia que no tolero es la de los profesores puestos a escritores para demostrar opiniones profesorales. Por supuesto que hay escritores con los que tengo muchos puntos en común, pero siempre me molestaron los reportajes sembrados de nombres, algo así como una demostración impúdica de todo lo que se ha leído. Conozco a quienes utilizan a los muertos —y también a los vivos, agonizantes o no— para calafatear sus dichos. Prefiero equivocarme solo.

Algún escritor uruguayo habrá que lo entusiasme especialmente.

Y sí, claro, pero ya los nombré una vez y me parece suficiente. ¿A quién le importa lo que a mí me importa? No espere que le diga los nombres mágicos. No espere que le diga los nombres. No espere. No.

¿Usted cree en el papel del lector?

Es en lo único en lo que creo. Yo tuve (a pesar de todo) críticas que podrían ser calificadas de "excelentes". Sin embargo, nada me ha levantado más el espíritu que escuchar comentarios de lectores desconocidos que se me han acercado para hablar de un texto que al fin de cuentas construimos entre todos. Entonces, no tienen lugar los pontífices, los sacerdotes que se creen con el derecho a interrumpir el sagrado silencio de una lectura, ese diálogo inefable entre autor y lector.

¿Cuál es la condición esencial para escribir?

No ser analfabeto.

¿Solamente?

Enamorarse de lo que se hace, con la misma ternura que si se tuviera enfrente a una pequeña de pelo largo, piel blanca, ojos claros, cuerpo delgado como una ramita y aire de fragilidad propio de una flor recién nacida. Y con la misma tristeza. Uno sabe que ese amor, como lo que se escribe, está destinado a desaparecer. Más tarde o más temprano todo se habrá olvidado. El que escriba para vencer el olvido está loco.

¿Entonces?

Que le doy a la máquina de escribir cuando no puedo más. Antes me lleno de vida, me cargo de tristeza, me hincho de placer, me inflo de dolor. Y de todo eso me enamoro. En el momento exacto, ni un minuto antes ni uno después, en el segundo preciso, antes de estallar, largo todo sobre la máquina. Y punto.

Para muchos usted es un escritor conocido ¿o cree que no lo es?

Escritores *conocidos* tenemos cuatro: tres viven en el Uruguay (aunque viajan frecuentemente) y el otro reside en el extranjero. Y está bien que así sea. Los demás o son desconocidos o son algo conocidos (por un grupo, por profesores, por estudiantes, por lectores de pura raza). Eso es todo. La única vez que yo me sentí escritor desde que me levantaba hasta que me acostaba fue cuando estuve invitado en la ciudad de Saint-Nazaire. Realmente lo fui. De esa experiencia nació *Hombre sin palabras*, curiosamente un personaje que enloquece porque no puede escribir de otra cosa que no sea su país. Pero, claro, Saint-Nazaire es Francia. Y Francia es Europa. Y Europa para muchos de nosotros es una mala palabra.

¿Por qué dice que está bien que sea así?

La literatura tiene que tener la misma variedad de clases que, por ejemplo, las telas. ¿Usted vestiría siempre de organdí? ¿De casimir? Dejemos que cada cual se ponga el escritor que más le siente. El libro hace un camino, tal como el del Señor, absolutamente imprevisible. Las grandes editoriales tratan de competir con esos caminos del Señor y trazan los propios. A veces son callejones sin salida. Yo prefiero (sé que algunos compatriotas no querrán creerme) el paso lento, terco y porfiado de las publicaciones domésticas. Cada centímetro que se avanza es realmente una superficie ganada. A puro esfuerzo del texto, sin intermediarios que hoy venden libros y mañana pueden fabricar calcetines.

IV. RESEÑAS

NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN, *Maluco. La novela de los descubridores.* Barcelona: Seix Barral, 1989.

MALUCO: CRÓNICA DE LAS DESESPERANZAS Y LOCURAS DE UN BUFÓN

Maluco es la primera novela del narrador uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León que, utilizando un estilo epistolar, narra el viaje de Magallanes a través del bufón de la flota —uno de los 19 sobrevivientes— dirigiéndose al Rey muchos años después de concluida la travesía al nuevo mundo.

Basada en una rigurosa reconstrucción del lenguaje, de los hombres y de la sociedad marinera del siglo XVI, la novela le insumió al autor años de trabajo previo, que vió coronado no sólo por la publicación —fuera de Uruguay— de la obra, sino por la aceptación continental del público del continente y de España.

Compitió con más de 400 obras por el premio de novela de Casa de las Américas, obteniendo el máximo galardón de un jurado que reconoció en *Maluco*:

> el tratamiento de un tema universal resuelto con notable profesionalismo en el que se destaca la estilización del lenguaje de las crónicas del descubrimiento, el agudo sentido del humor, el alto vuelo imaginativo, con los que logra trascender la recreación de una época para convertirse en un texto de honda significación contemporánea.

En 1991 también *Maluco* compitió en el premio de novela "Rómulo Gallegos" en Venezuela, quedando en un honroso y prestigioso segundo lugar, detrás del octogenario y siempre vigente ensayista y nacional de ese país, Arturo Uslar Pietri.

El bufón, Juanillo Ponce, un guiño y humorada hacia el nombre del narrador, es el falso conde *Maluco*, mezcla de pícaro, tripulante y hombre que va desgranando en su larga carta al rey de España, la aventura humana, el sueño y el deseo de descubrir lo desconocido en la América.

La novela se estructura en nueve capítulos narrando desde la salida de Sevilla el 10 de agosto de 1519 hasta el regreso el 8 de setiembre de 1522, al puerto de partida en Sevilla.

Baccino ha reconocido que su pericia en el lenguaje del manejo de ese siglo 16, la minuciosa reconstrucción histórica, lo medular del universo del mundo naútico, se lo proporcionó la lectura atenta de la recopilación de Hernández de Navarrete, acerca de los viajes de los navegantes españoles y portugueses del siglo XVI. "Fui el primero en separar las hojas de ese volumen, en la biblioteca nacional." Hasta iniciar la investigación histórica en 1982, nadie había leído esa obra: ése fue el primer descubrimiento de un mundo, que luego bajo una estricta función lúdica y literaria, cobraría vida a través del bufón.

Algún comentarista de la obra de Baccino, ha arriesgado la teoría de que *Maluco* puede ser leída como una suerte de contra historia, como una parodia del lenguaje, similar y en el sentido que propone Jorge Luis Borges en su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote". Como que existe en cada época una literatura revisionista en clave de humor e ironía, que se propone reescribir los grandes libros y las versiones de la historia. Baccino Ponce de León deja de lado las historias oficiales y pone en boca de su bufón la reflexión, la crítica, el temor, la esperanza y los sueños de ese grupo de marineros al mando de Magallanes que quería llegar a la isla de la especiería. El navegador necesario, se va transformando, en una metáfora de la vida, en una búsqueda constante de lo desconocido a lo que se teme, pero que a la vez se anhela.

EL MAR ES PARA LOCOS

En un pasaje de la novela dice el bufón Juanillo a Don Hernando, "el mar es para locos, el lugar de los hombres sensatos está en la tierra echando raíces entre los huesos de los muertos y la piel de sus vivos", postura complementada con una reflexión fuera de la obra del autor Baccino, "escribo sobre el mar para vengarme de la vida en tierra". El mar como algo desconocido, como una suerte de invitación al abordaje de esos nuevos mundos que ya eran realidad desde el genovés que en 1492 había llegado a la isla de Guanahani en El Salvador. El bufón Juanillo dice, por su condición de marginal, verdades de los que lo rodean en la larga travesía marítima, es un enano judío y converso que recoge mucho de la picaresca española, que se dirige a Carlos V, a desenmascarar la historia oficial desde su "profesión bufón".

En relación estricta a la estructura que Baccino Ponce de León inserta en *Maluco*, se reconocen las historias dentro de las historias, la intercalación de la peripecia personal de cada navegante, retrospectiva de los tripulantes que viajan hacia su infancia, hacia sus recuerdos, como una forma de eludir un presente inquietante.

Quiebra la estructura epistolar con la inclusión de diálogos del bufón con don Hernando o con Carlos V.

MALUCO: NACIMIENTO SOFOCADO

Hablando de las circunstancias que dieron origen a su novela, al contexto social de un Uruguay dejado atrás, Baccino explica que "esta novela de

apariencia tan poco uruguaya nace de una circunstancia concreta de país. Nace en la dictadura. Y si hay tanto sol y tanto viento, y la libertad infinita del mar, y si está la aventura como modo de vida, y el soñar como filosofía de vida, esto es una respuesta a una sociedad en que todos (y no sólo los que padecieron cárcel y torturas) éramos prisioneros de nuestros propios miedos. Creo que incluso el recurso de hacer hablar al bufón refleja esa realidad. Frente a la mordaza y el miedo, el bufón es el único que no teme, o teme pero igualmente se atreve a decir verdades".

Y agrega:

> al escribir *Maluco* entre otras cosas busqué una respuesta distinta a ese país gris y a esa literatura que lo cubre como neblina. Aún la literatura fantástica que se ha desarrollado creo que trabaja sobre esa misma realidad. La estética de *Maluco* es la de la aventura. Creo que nos hace falta una buena dosis de espíritu aventurero.

De ahí que el bufón Juanillo encarna la voz de los vencidos, de los otros, es portavoz —en el siglo XVI y hoy— de un conjunto errante de hombres que desafía el mar, lo desconocido, el riesgo de la muerte en un mundo recién descubierto. Revela las historias no oficiales que la "oficial" suele usurpar, por eso frente al cádaver de Don Hernando, Juanillo Ponce dirá, "Creo que me lo he inventado".

La locura y el sueño, es la pareja simbólica que subyace en toda la novela, se entrelaza de formas diversas con todo lo ilusorio que los hombres al mando de Magallanes van descubriendo. Pero también están los obstáculos, los que impiden la navegabilidad de ese barco-vida, la naturaleza que se interpone y que deja a los hombres a la deriva casi; el viaje se paraliza porque nada se ve, y así lo relata Juanillo a Carlos V; aludiendo a la niebla.

> [...] la ceguera colectiva alteró por completo el orden natural de las cosas. Es un curioso efecto el de las nieblas prolongadas, Alteza. Muy pronto olvida el hombre sus puntos de referencia cotidianos y queda sumido en el caos. Hasta la sensación de tener el cielo por encima y el mar por debajo llega a alterarse. Nadie puede saber en verdad donde empieza uno y termina el otro y tampoco es posible saber dónde termina la nave y qué es lo que hay más allá, en el siguiente paso. La complicada geografía de maderos y cabos, que a los pocos días de navegación se vuelve tan familiar, por repetida, que uno anda a través de ella sin ver, casi inconscientemente recobra en estas condiciones toda la laberíntica esencia de la primera vez. Al cabo de un rato de estar sumergido en la niebla todo conocimiento previo se vuelve inútil [...] Todo es incierto, confuso, caótico, inseguro, en medio de esa nube, y sin embargo quizás a pocos pasos brilla el sol y todo es claro y luminoso como siempre.

LOS NIÑOS DE KNOSSOS

El bufón Juanillo y los niños tienen algo en común, ambos son transgresores de las normas impuestas y dicen la verdad. En el próximo trabajo novelístico

de Baccino asoman los niños. Aunque reticente a hablar sobre lo que está escribiendo, ofrece pistas, "aprendí que la aventura de escribir es como un viaje a lo desconocido y todo puede cambiar". El posible título de la nueva aventura literaria es "Los niños de Knossos". Historia de un grupo de niños que guiados por una pequeña muchacha de gran inteligencia deciden profundizar acerca del mundo de los adultos, para luego finamente decidir que no crecerán. En la novela ese mundo se cruza con el de los mitos de Creta, con el Minotauro y el laberinto, "compruebo ahora que el laberinto de Creta repite el de estrecho de Maluco", y también con Tutankamón, el rey niño que se mete en la historia de la protagonista a través de un egiptólogo amante de su tía. En la primera escena los científicos atisban por un agujero dentro de la cámara de la tumba de Tutankamón, y la observan llena de juguetes.

Ese juguete en boca del bufón Juanillo Ponce es el lenguaje, el sentimiento y la condición humana de un *Maluco* (un loco).

RUBÉN ACEVEDO

JOSÉ PEDRO DÍAZ, *Tratados y ejercicios*. Montevideo: Arca, 1989.

Esta publicación de 1989 reproduce sin modificaciones la edición mexicana de la Universidad Veracruzana (1967). Previa a esta nueva edición, José Pedro Díaz publica *Nuevos tratados y otros ejercicios* (Montevideo: Arca, 1982) que, con el mismo estilo y nuevos temas, complementa su propuesta experimental filosófico-literaria.

En estos singulares textos de prosa poética se confunden, en torno a la reflexión metafísica, la lógica poética y la inquisición ensayística.

En *Ejercicios antropológicos* hay una constante búsqueda ontológica que crea y se crea a partir de la invención. La evocación de un más allá presentido se revela en la confluencia de la teoría del sueño, contemplación y especulación de una geografía tan absurda como trascendente. La presencia siempre virtual de lugares esotéricos poblados por enigmáticos personajes resiste toda aproximación a la realidad. No hay "diálogo" ni "encuentro" pero todo es inminente. Deliberadamente no hay otra consistencia que la de la red metafórica que contiene lo inefable; la referencia dice a medias, a través de las grietas de una escritura que tiene estigmas románticos, "Está aquí, sin embargo. Pero no tengo dónde ponerlo ni forma que prestarle, y antes de que pueda dar noticia no estará más, si acaso no quedó algo, sin que yo mismo lo sepa, entre estas líneas" ("lugares"). Pero el rigor clásico domina esta prosa pulida que, con las palabras indispensables, construye imágenes imprecisas.

La realidad literaria o metafísica de la creación se presenta como experiencia vital dominada por la sugestión poética y la reflexión. El tránsito de lo intangible ("conocer", "arte poética", "geográfos" en *Nuevos tratados y otros ejercicios*) a la escritura ("práctica poética", "decir") es una constante en la obra

de José Pedro Díaz. En la novela *Los fuegos de San Telmo* (1964) el pueblo que ni hay ni hubo coexiste con las lecturas del protagonista y descubre al escritor. En *Partes de naufragios* (1969) se evoca un Uruguay del pasado a través de las palabras que "siguen buscando algún modo de estar donde no se puede estar, antes, después o de otro modo que como está".

Menos poético resulta el *Tratado de los lugares* donde primoriza la formulación de abstracciones intelectuales. Plantea la teoría de los lugares a partir del reconocimiento de la "topología" como geografía imaginaria en la que se descubre lo trascendente del ser.

Sin duda el punto más alto de esta obra lo constituye el *Tratado de la llama* (1957), donde el autor plantea las claves de su obra. La imagen de la llama sintetiza lo elemental contradictorio: es ceniza-fuego, hombre-ángel y la que provoca la ruptura espacio-temporal que supone toda evocación y toda imaginación. Pero, sobre todo, esta imagen resplandeciente define su prosa:

> Porque la llama es cambiante: en ella sólo permanecen la luz y el fuego, pero no la forma inapresable. Ondula en el tiempo que la consume plegándose a él y pereciendo en los cambios de su forma. Pero atraviesa el tiempo y se lo apropia en cuanto su ardor y su brillo no tienen que ver con él que son la manera de su permanencia. Sus formas son lo perecedero, pero su naturaleza es la eternidad, una eternidad hecha sitio brillante.

Estos relatos cortos descubren la extraña veta de una literatura poco común que marca una de las huellas más relevantes en la obra de José Pedro Díaz.

SUSANA BENÍTEZ

MARÍA DE MONTSERRAT, *El caballo azul* (Cuento para Nicolás). Dibujos y diagramación de Horacio Guerriero. Ediciones Galería Latina, 1990.

MARÍA MONTSERRAT HACE LITERATURA INFANTIL: *EL CABALLO AZUL*

El caballo azul de María de Montserrat no es lo que tradicionalmente se entiende como un cuento infantil. No se inscribe al menos dentro de ese amplio sector, generalmente de mujeres, que creen en el poder sonoro de ciertas palabras y en el valor anecdótico de ciertas situaciones para atrapar la atención de pequeños seres cuya inteligencia no se ha desarrollado. Y que practican una labor loable, pero al mismo tiempo descalificante. Tiene mucho más ver con la gran literatura clásica infantil, tan llena de simbolismos que al final es un palimpsesto de múltiples lecturas válidas. Sólo que la simbología se canalizaba ahí a través de hechos muy concretos, aunque también muy duales, y de narraciones que tenían el valor de una pequeña historia con una primera interpretación lineal, aunque después vinieran otras. Que venían.

El simbolismo de María de Montserrat es mucho más complejo y su anécdota muy abstracta. Y muy poética. Se aparta de la imaginería que entre gnomos y robots se mueve entre el Medioevo y la ciencia ficción, y también elude la cotidianeidad de las pequeñas cosas para hincarle diente a un planteo casi filosófico. Al contrario de muchas de sus colegas apuesta a la capacidad de percepción del pequeño lector. Y al mismo tiempo piensa en los lectores grandes. Logra un cuento con clima, magia y hermosamente escrito. Y al mismo tiempo mutante, en la medida que lo empieza desde una perspectiva de apertura que le posibilita ir transformando sus puntos de vista a medida que la escritura avanza y adquiere conciencia de que se ha ubicado en el plano de un pintor y su obra. Antes, casi en forma subliminal, esa idea aparece como trasfondo en el peso que le proporciona a los colores, las tonalidades y una estructura que tiene mucho de plástica. Que Galería Latina lo haya publicado con espléndidas ilustraciones de Horacio Guerriero y lo haya convertido en lo que ahora se conoce como el famoso "libro-objeto" es una forma de volverlo editorialmente más valioso, pero también de insertarlo de entrada en su verdadero contexto.

El caballo azul le puso broche a un año en que María de Montserrat recibió el Candelabro de Oro que hizo justicia cabal a una carrera literaria de demorado reconocimiento. Su lento camino hacia la debida proyección, se ha basado en distintas consideraciones. Es tímida, y celosa de su privacidad: ella es sólo lo que escribe. Ha hecho prosa en un país donde las mujeres optaron mayoritariamente por la poesía. Sus principales compañeras de generación, Ideal Vilarino, Ida Vitale y Amanda Berenguer han trabajado con brillo el verso. Antes que ellas lo habían hecho Sara de Ibáñez, Esther de Cáceres, Susana Soca y las hermanas Silva Belinzon, para no hablar sólo del célebre tríptico. La prosa era, casi, negocio de hombres. Y las prosistas más difundidas de la promoción de María de Montserrat (no todas, claro) resultaron conocidas por el desempeño de otras actividades antes de alcanzar una consagración literaria justa, pero ayudada por la publicidad. Giselda Zani fue crítica de cine y de arte, hasta que viene en su auxilio el premio de Emecé que cosecha "Por vínculos sutiles"; Armonía Somers fue una pedagoga destacada, hasta que la notoriedad la alcanza, con *La mujer desnuda*, al tratar un tema a estas alturas púdicamente escabroso.

María de Montserrat ha sido en realidad una especie de personaje *outsider*. Firma con su nombre y esconde su apellido. En el inicio de su trayectoria publica sólo tres libros en veinte años: *Tres relatos* en 1942; *Cuentos mínimos* en 1952; y *Con motivo de vivir* en 1962. Parece atraída por celebrar los decenios. Ha colaborado con el periodismo, e incluso la Comedia Nacional le estrenó en 1951, una pieza teatral que dirigió Margarita Xirgu. Pero el activismo local que anota cuidadosamente la discontinuidad de su obra, sin tomar en cuenta el rigor con que fue ejecutada, la visualiza parcialmente como una señora de su casa, que cada tanto se permite el capricho de escribir bien. Hasta ese momento la han rodeado los prejuicios; los propios, y los ajenos.

No es casual, entonces, que logre antes éxito en el extranjero y después capte la atención nacional. La traducirán al inglés y al alemán; la incluirán en antologías de relieve internacional; la exigente revista *Primera Plana* la catalogará en una oportunidad "como la mejor cuentista uruguaya"; y alcanzará en Venezuela una significativa repercusión crítica.

Para entonces ya ha encauzado su producción en la regularidad editora. Publica *Los lugares* en 1966; *Los habitantes* en 1968; *El país secreto* en 1977; *El sonido blanco* en 1979; *La casa quinta* y *Grandes sueños* en 1982, y finalmente *Los musicantes* en 1985. El vigor de sus planteos, la expresividad de su estilo y la perfilada presencia de un humor, que no todos notan, la proyectan a la primera fila de la narrativa uruguaya. Igual que sintetiza en *El caballo azul*, oscila entre la evasión espiritual hacia un mundo de ideales y el asimiento a una realidad cruda, como certeramente ha anotado Arturo Sergio Visca. Tiene un ojo realmente perspicaz para registrar el paisaje físico y humano que la rodea; el paso del tiempo, el cambio de costumbres, la transformación cultural. Y por encima del disfrute de sus historias, lo que valoriza más es el cálculo exacto de una palabra que siempre es más alusiva que descriptiva. A ella le gusta verse sólo como una profesional. Es una juiciosa forma de verse.

MIGUEL CARBAJAL

MAURICIO ROSENCOF, *Teatro escogido*, 2 ts. Montevideo: Tae, 1988 y 1990.

LA OBRA DRAMÁTICA DE MAURICIO ROSENCOF: APUNTES ÍNTIMOS[1]

Luego de la muerte de Florencio Sánchez (1875-1910), figura tutelar de la dramaturgia nacional, nuestro teatro debió esperar cerca de medio siglo para encontrar una escritura teatral que permitiera percibir una variación en el modo global de la dramatización, apartándose de los carriles del realismo naturalista que el maestro transitó y que fueron frecuentados, sin cambios más o menos importantes, hasta que varios escritores de lo que Ángel Rama llamó

[1] Aclaración: por razones de espacio, estos apuntes resultarán singularmente parciales y, muchas veces, no suficientemente fundados. En general, nos remitimos a nuestro trabajo "Mauricio Rosencof: denuncia, ruptura y creación de un mundo"*(I)* publicado a modo de prólogo en la edición montevideana del *Teatro escogido (I)* de M. Rosencof (Montevideo: Edición Tae, 1988). Ese breve ensayo fue preparado en 1986 para la edición del *Teatro escogido*, que figura en los proyectos de Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Aquí procuramos acercarnos mínimamente a la obra édita de este autor, excluyendo expresamente sus piezas para niños, así como su incursión en otros géneros. Todas las piezas mencionadas pueden hallarse en: Mauricio Rosencof, *Teatro Escogido*. 2 Vol. (Montevideo: Edición Tae, 1988 y 1990).

"la Generación Crítica"[2] fracturan esa concepción dramática y prestan particular atención al mundo onírico de sus personajes. Entre ellos, y ciñéndonos a la estatura demostrada a lo largo de toda su trayectoria, *Carlos Maggi* (1922) y *Mauricio Rosencof* (1933) son las figuras más relevantes de la segunda mitad del siglo.[3]

Una de las constantes más evidentes en las piezas de Rosencof es la permanente y definitoria interrelación "realidad/sueño-sueño/realidad", a tal extremo que en muchos casos es imposible pronunciarse sobre cuál es el soporte sustancial del entramado. Con predilección por los ambientes marginales, el escritor concentra sus mejores energías en los microcosmos inventados por sus criaturas como precario salvavidas en contextos opresivos. Un diestro manejo de la escritura permite que, a cierta altura del espectáculo (o la lectura, según el caso), los supuestos límites se confundan hasta borrarse. Objetos que ofician de fetiche, de símbolo de paraísos perdidos o deseados, historias imaginadas que terminan siendo creídas a fuerza de repetición y de necesidad de creer, ensoñaciones individuales que se vuelven colectivas: formas todas de evasión, de autoengaño que tiende celadas a la razón y a veces la vence, simulacros de victoria forzados por la urgencia de sobrevivir, aun al precio de la locura. Pero simulacros, nunca victoria absoluta, nunca tampoco derrota absoluta. Acaso porque en el universo dramático de Rosencof no hay victoria ni derrota; no las hay, al menos, como estados permanentes: son apenas contingencias de un camino más largo y más complejo.

Resulta tan cómodo como estéril tripartir la obra del autor en "un antes, durante y después" de su reclusión como preso político. Cierto es que no puede ignorarse la acentuación de ciertos elementos en su producción carcelaria y poscarcelaria. Pero cierto también que estos no significan, en modo alguno, una ruptura con sus trabajos anteriores, en los que el protagonismo de lo simbólico, lo imaginario y lo onírico se combinaban con una oportuna y medida dosis de realismo; realismo que casi siempre oficia como afirmación y negación simultáneas de cualquier aprehensión racional de "lo real".

Y en *Las ranas* (1961), pieza en las que algunas endebleces dramáticas podrían ser la explicación del doble y desparejo final, la pintura del

[2] Ángel Rama. *La Generación Crítica* (Montevideo: Edición Arca, 1974).

[3] Mauricio Rosencof nació en el departamento de Florida en 1933, trasladándose posteriormente a Montevideo, donde trabaja desde muy joven y estudia en el liceo nocturno. Fundador de la Unión de Juventudes Comunistas, comienza tempranamente su incursión en el periodismo y, en la década de los '50, se desempeñará como actor. En 1961 estrena su primera obra, abriéndose, en poco tiempo, camino en el terreno de la dramaturgia nacional con múltiples publicaciones y estrenos en Uruguay y el exterior. En 1972, en su calidad de jefe del guerrillero Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, es detenido y brutalmente torturado. En 1973, año del golpe de Estado, es declarado "rehén" de la dictadura, sufriendo un confinamiento de características inhumanas, hasta su liberación en 1985. Actualmente, reside la mayor parte del tiempo en Suecia.

comportamiento de criaturas marginales prototípicas, captadas en su medio, no es ajena a detalles que juegan un papel clave: el primus al que se aferra Indalecia, las botellas escondidas de Jacinto y su idealización de Estela, María y su ilusión del cine, la propia polisemia de las ranas. Otro tanto ocurre en *Los caballos* (1967) —seguramente su mejor pieza—, en la que los peones zafreros de los arrozales del departamento de Treinta y Tres materializan su alienación en esos caballos que, verdaderos y/o imaginados, invaden la obra y se convierten, según las necesidades de cada personaje, en su atajo hacia una felicidad imposible —pasada o futura—; imposible, al menos, en ese contexto donde las criaturas carecen de capacidad de rebelión y la única liberación posible (la de Ulpiano) llegará a través de la locura.

No obstante su distancia temporal, *La valija* (1965), *El saco de Antonio* (1985) y *El hijo que espera* (publicada en 1988) lucen singularmente emparentadas. No es ocioso aclarar la relatividad de la fecha de las dos últimas, ya que ambas datan del período carcelario. En esta suerte de trilogía, el autor apuesta más que nunca a la permanente ambigüedad, a la indefinición, a la neblinosa frontera entre verdad y mentira, al arte que reflexiona sobre sí mismo, moviéndose en ese terreno propenso al extravío que provoca la tensión entre el ser y el parecer, la realidad y la ficción, la pieza concéntrica y/o espiralada en que los personajes, más que personajes, son funciones, abstracciones en un juego de cajas chinas.

Editadas en 1985, *El combate del establo* e *Y nuestros caballos serán blancos*, pertenecen al período carcelario. Encontramos en ellas una reflexión sobre la resistencia, sobre la pareja vanidad de la victoria y la derrota, reflexión indudablemente ligada a la experiencia guerrillera y posterior confinamiento del autor. "El combate del establo" plantea la guerra interior del hombre ante la opción de resistir o limitarse a la mera sobrevivencia, confrontación que el texto elabora en términos simbólicos mediante dos personajes que, a primera vista, representarían las dos polarizadas posiciones. Sin embargo, la lucha se da en una sola conciencia: José y la Vaca son el mismo, son el hombre acosado por los contradictorios dictados de su instinto, sus sentimientos, su entereza moral. No hay héroe y antihéroe y se consigue —pese a ciertas deficiencias formales— ahondar en ambas posturas, al punto de arrancarnos una tristeza impregnada de comprensión; situación que Rosencof procura lograr aun con los personajes más antipáticos de sus piezas, en lo que constituye otra característica común a toda su producción. En *Y nuestros caballos serán blancos* apunta, como se dijo, a la accidentalidad de victorias o derrotas, apelando en este caso a un José Artigas solo y ya sin energías, en sus últimos años de exilio en Paraguay. El entramado histórico que se convoca funciona como escenografía móvil, necesaria pero no medular. Lo esencial está en los delirios del viejo libertador que dialoga con otro gran "derrotado": Jesús, en un mano a mano que termina por ser más verosímil que la puntualidad histórica a la que pocas veces se recurre. Ese aprendizaje no se convierte, sin embargo, en resignación sino, al

igual que en *El combate* ..., en esfuerzo de una comprensión más profunda, menos simplista de los procesos históricos y vitales, para elevarse a la calidad de instrumento remozado para nuevas, interminables batallas; seguramente menos épicas, sin héroes sacralizados por mármol y laureles, posiblemente también más valiosas e indudablemente más humanas.

Con variantes importantes, esa desacralización reaparece en *El regreso del Gran Tuleque* (1987), su primer trabajo escrito enteramente luego de su liberación. Sacucho y Tuleque (un ex boxeador y un ex murguista que fuera leyenda en el ambiente carnavalesco de antaño) se proponen rescatar a Margarita, una anciana prostituta. Para ello, hay que velarla primero (no hay resurrección posible sin muerte previa) y será en la búsqueda de coronas florales para la ocasión que se dé un alucinante diálogo con la estatua de Artigas. El espectáculo, que combinó conjuntos de carnaval, bailes, poemas y canciones, multiplicación de los espacios escénicos y de las virtuales lecturas, significó una de esas bienvenidas e infrecuentes osadías a las que nuestro medio teatral no está acostumbrado. Y tal vez no lo esté porque una metáfora del país con semejante carga expresiva y audacia estética, en el reino del autoengaño, puede compararse al desagrado de enfrentarse inesperadamente a un espejo que nos devuelve una imagen distinta de la que creemos o queremos creer que tenemos. Un espejo que expone la fragilidad de las historias que nos inventamos, que nos sacude el cálido sopor de presuntos pasados gloriosos y nos pone ante un presente inaceptable, que desnuda la precariedad de los pilares de nuestro imaginario colectivo y, como si no alcanzara con ello, nos desafía. Una pregunta queda fastidiándonos ante esta pieza, como ante una atenta y descarnada entrada en la dramaturgia de Rosencof, una pregunta que su escritura no responde y, mucho menos, la precariedad de estos ínfimos apuntes: ¿levantaremos el guante o seguiremos siendo esclavos de un pasado mítico, espectadores de un presente ingrato, príncipes de un futuro archidudoso?

JOSÉ CASTRO VEGA

CRISTINA PERI ROSSI, *Cosmoagonías*. Barcelona: Editorial Laia, 1988.

Cosmoagonías instaura desde el título un rasgo predominante a través de toda la serie de relatos: se trata del protagonismo que adquiere en ellos el plano de los juegos de expresión. Veamos: una cosmogonía narra la *creación* de materia y formas, un establecimiento del orden en el caos. De igual modo, en la creación poética se establece un orden estético en la materia informe de la lengua. El Creador define un espacio: *la ciudad*, ámbito en donde sus personajes viven, *agonizan*.

La serie está integrada por diecisiete cuentos breves, en los cuales la situación, engendrada por la absurda y sorprendente existencia moderna, desplaza a la anécdota, elemento determinante del género hasta los comienzos del siglo XX.

1. EL ESPACIO DE LA FICCIÓN: LA CIUDAD

> ... En las ciudades modernas, que se construyen y se destruyen rápidamente, los lugares sacralizados por el amor (cines, cafeterías, hoteles, paseos), los santuarios de la memoria se derrumban vertiginosamente [...] de modo que sólo le quede pasear por la ciudad como un cementerio baldío ...[1]

El tema del primer cuento: "Rumores", es el de la ciudad como espacio inhabitable: "... grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo" (11). Frecuentemente, dicho tema se vincula a la idea de muerte. En "Suicidios S. A.": "... se han construido expresamente viaductos, puentes y acantilados a fin de que los hombres y mujeres decididos a suicidarse puedan ejecutar el acto con las mayores garantías de éxito" (21). La ciudad institucionaliza espacios para el suicidio y así confirma su carácter inhóspito.

En algunos relatos la ciudad aparece como un espacio que ejerce una fuerza a la vez seductora y rechazante sobre los personajes. En "La ciudad de Luzbel", el protagonista acepta el desafío que supone penetrar en la intimidad de Luzbel, pero sabe que el éxito depende de una clave, y es siempre efímero.

En "Te adoro", la ciudad es un ámbito que no se llega a conocer ni a dominar por completo. La adolescente a-prende y sor-prende a sus profesores universitarios con su entusiasmo desprejuiciado que se verbaliza en el *leitmotiv*: "La adoro".

La ciudad no es sólo un espacio sino también un orden establecido: "Escribo muchas cartas a la Administración [...] Mis cartas versan sobre el funcionamiento de los servicios públicos, que como es notorio dejan mucho que desear" (93), manifiesta el narrador protagonista de "Mis cartas", quien busca insistentemente una comunicación con ese orden regido por el azar. Tanto en el plano de la historia, así como en el de la estructura (circular) del cuento se sugiere la inutilidad de todo esfuerzo, y por consiguiente, la soledad y el aislamento que este fracaso genera.

En "Los aledaños", se busca la ciudad "centro del mundo": "... un proyecto esencial, definidor, que abarca toda la multiplicidad en un orden lanzado hacia el futuro" (112). Pero, los supuestos centros son: "frívolos, insolidarios, y egoístas" (113). La búsqueda de una suerte de unidad platoniana en una determinda ciudad se frustra reiteradamente, lo cual devuelve al personaje a "los aledaños", experiencia de marginalidad tan frecuente en las grandes ciudades modernas. La índole desplazada, huidiza de ese centro de amor lo convierte en un perpetuo "perseguidor".

En "Lovelys" el tema es πολιτιχοδ. La ciudad es gobernada por un orden aplastante y amenazador sostenido por el egoísmo y la indiferencia de cada uno

[1] Cristina Peri Rossi, "Libro de la memoria", en *Brecha* 14/12/90, 24.

de sus habitantes. El peligro, siempre inminente, es vivido por los personajes como una forma de "aledaño", no obstante lo cual, éstos se resignan y lo aceptan. Se decía más arriba que la ciudad confirmaba el proyecto individual de los suicidas; aquí los individuos confirman el proyecto devastador de la ciudad.

2. EL PLANO DE LOS JUEGOS DE EXPRESIÓN

La importancia acordada al lenguaje y a sus posibilidades comunicativas se formula como respuesta estética a una búsqueda de integración más humana a "la ciudad" moderna. Lisa Block de Behar ha señalado que "la tendencia metalingüística es muy fuerte en la semiosis artística contemporánea".[2] Cristina Peri Rossi ha manifestado esta tendencia en colecciones de relatos anteriores, como por ejemplo *La rebelión de los niños*[3] o *La tarde del dinosaurio*.[4]

La jerarquización del plano lingüístico se manifiesta a través de la reflexión del narrador o de los personajes sobre el lenguaje mismo y son esas referencias explícitas al lenguaje que configuran en su forma más típica la funcion que Jakobson denominó metalingüística.[5]

Así como los amnésicos: "Convencidos que la repetición anula, simplifica y reduce, [...] procuran que sus actos —aún cotidianos— se celebren como la primera vez" (17), el discurso literario se desautomatiza a través de una postura o bien lúdica o bien reflexiva con respecto al lenguaje. El juego comienza con el título, según se señalaba más arriba: cosmogonía-cosmoagonía, lo cual produce un vasto espectro de sugerencias semánticas. En "La ciudad de Luzbel", se juega con la bisemia: Luzbel-ciudad, Luzbel-mujer misteriosa. En "Los desarraigados", el sentido más frecuente, el metafórico, se sustituye por el sentido etimológico del término. Entonces, en el plano de la historia surgen seres "que flotan en el aire en un tiempo y espacio suspendidos" (141). En este caso el recurso empleado es la modificación del referente en función de la desautomatización del siglo.

En "La ciudad de Luzbel" se reflexiona sobre la actitud creadora. El viajero, quien *contó* la historia al narrador meditó: "En Luzbel muchas palabras tienen doble sentido, y él había cometido algunas ingenuidades por no saberlo" (48).

En "El club de los amnésicos", se evidencia la materialidad del plano lingüístico: la palabra se toca, se palpa entre los dedos, "y luego con alegría comienzan a emplearla ..." (17). La elección de los materiales es la primera fase del proceso creativo, el goce estético se inicia en la producción misma del discurso literario, y hay mucho en esto de la actitud del niño en pleno proceso de adquisición del lenguaje quien paladea, "palpa", cada nueva palabra.

[2] Lisa Block de Behar, "La comunicación cinematográfica", en *Maldoror* 15 (1980), 49.
[3] Cristina Peri Rossi, *La rebelión de los niños* (Montevideo: Ediciones Trilce), 1980.
[4] Cristina Peri Rossi, *La tarde del dinosaurio* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1985).
[5] Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1988).

A veces la función metalingüística puede constituirse en la dominante estructural.[6] En "La sintaxis" y "La índole del lenguaje" este rasgo se manifiesta explícitamente desde el título. En el primero de los relatos citados la historia gira en torno a la posibilidad del lenguaje como estructurador de las relaciones humanas: "la fórmula de relación entre dos, permanecía tan fija como la rigidez del lenguaje" (119). Similar planteo aparece en *La rebelión de los niños*: "... como todo oprimido debía aceptar el lenguaje de los vencedores".[7] En "La índole del lenguaje", se plantean una serie de preguntas: ¿Quién le puso nombre a las cosas? ¿Cómo dar la orden de llamar al sol, sol, sin antes llamar de alguna manera a las demás cosas (91) que cuestionan los orígenes y la naturaleza misma del lenguaje?. Curiosamente, en todos los casos, los personajes que manifiestan esta preocupación son niños.

La labor propuesta a la escritura en todos los relatos es relevante, y se asemeja a la de "El centinela", personaje que custodia los despojos del campo de batalla en medio de autopistas: su función es conservar la memoria de estas ciudades disueltas en presente: "No confía en la memoria de los vivos y sabe que los museos están vacíos" (146).

STELLA EMMI

JUAN CARLOS ONETTI, *Cuando entonces* (Madrid: Mondadori, 1987).

PESTAÑEAR EL CUENTO

A la infinita habitación contigua de Roberto Ignacio Díaz.

Toda lectura es un desocupado delito, una singular y desigual batalla, una empuñadura de voces que nos desquicia al pasar las páginas, esperar algunas, desechar otras, asociar todo con todo, distraer la vista por culpa de una araña, espiar aquel giro, silbar renglones enteros, o al no apartar la historia ni un solo punto de la verdad; de cualquier manera, se adivina que toda lectura es un diálogo de relámpagos que leemos al pestañear.[1] Dicho en un abrir y cerrar de ojos: pestañeo, entonces leo.

Del otro lado, una historia, cualquier historia, no puede menos que inscribir las inexactitudes de otro diálogo que suprime, mutila, adorna y refuerza un

[6] Roman Jakobson, *Questions de poétique* (París: Editorial du Seuil, 1973).
[7] Cristina Peri Rossi, *La rebelión de los niños* (Montevideo: Ediciones Trilce, 1980), 82.
[1] Según el diccionario de la Real Academia, *pestañear* significa: "1. mover los párpados; 2. figurativamente *tener vida*; 3. las frases figurativas *no pestañear* y *sin pestañear* denotan la suma atención con que se está mirando una cosa, o la serenidad con que se arrostra un peligro". Análogamente, *pestañear* denotaría la suma *tensión* con que se está mirando una cosa, o la alteración (¿inquietud?) con que se arrostra un peligro.

imaginario número de crímenes imaginarios. Ante tales evidencias y cicatrices, a los lectores no les queda otra estrategia que aceptar toda lectura como ese diálogo en el que se libera un texto innombrado e informe, cuya odisea (o pretexto) es la escritura que tienen delante.

Quienes están familiarizados con las novelas de Juan Carlos Onetti, ya saben que ellas son conscientes de aquel diálogo convocatorio entre las que podrían llamarse *fuerzas alternativas* de la escritura. Esta nota será una urgente referencia a estas fuerzas en *Cuando entonces*, (Madrid: Mondadori, 1987), la más reciente entrega del conocido escritor uruguayo.

Es posible que toda la obra de Onetti sea el desmontaje de un prodigioso diálogo entre la incertidumbre de lo histórico y la certidumbre de lo imaginario. Desde *El pozo* (1939) y hasta llegar a *Cuando entonces* recorremos no un linaje de historias que son historias, sino, se diría, un linaje de historias que están historias, un linaje de noticias que, con mil y un recursos, descree de cualquier historicista. En esta última, sabremos que la historia en cuestión ocurre en Lavanda (muy cerca de Santa María, la ciudad mítica del cosmos de Onetti), pero sin saber con certeza ni el nombre de su protagonista: "No juro que se llamara Magda. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho," se dice al principio. *Cuando entonces* es el título de una grande noticia que se divide a su vez en cuatro noticias: en las tres primeras se nombra, se ama, y se aparta a Magda; en la cuarta, la teletipo escribe el final. En la primera, un testigo llamado Lamas le cuenta al narrador su memoria de Magda, rodeado de significativas interrupciones y del ruido de las jarras y de la ausente presencia de "parásitos" en una cervecería alemana; en la segunda, Lamas narra directamente sus despegados recuerdos; en la tercera, Pastor de la Peña, testigo frente al comisario de Lavanda, nos cuenta la que habrá sido la última noche de Magda; y en la cuarta, Lamas, desde el diario donde trabaja, se refiere al modesto artículo en el que deberá reportar el fatal desenlace de una mujer cuyo nombre se sabe que es Petrona García, pero sabemos que es Magda, pero quién sabe. En esta última noticia se intenta reducir a su mínima escala, y tal vez a borrar por completo, el sentido contable de la historia, historia que es más desconocida cuantas más veces y voces la cuenten. En efecto, su lector se enfrenta al texto innombrado e informe de una vida recapitulada en resúmenes y glosas sobre una protagonista innombrada e informe, a un texto literalmente imaginario porque en todos sus casos se empeña en desarticular punto por punto su atención, porque en sus cuatro noticias se imponen climas de variadas e implacables vigilancias hacia lo que se cuenta, lo que también significa hacia lo que *no* se cuenta; y porque se encontrarán persecuciones de distintos géneros y extrañará que en una historia de carácter policial el juego consista en que no haya culpables, todos sean jueces, y en que, de cierto modo, el único acosado sea el lector mientras se deja contar el cuento: "Decir toda la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumerjen en la misma atmósfera de los sueños. Más profundamente, mientras pasa el tiempo. Además ¿cuándo empieza exactamente el recuerdo, siempre caprichoso y enemigo de cualquier obediencia?" Así habló Pastor de la Peña, "de profesión, contador". Un contador defiende ante el comisario de Lavanda diciéndole que no le queda otra estrategia que descontar el cuento.

Este aplomo transhistoricista es un pertrecho constitutivo de todo el corpus novelístico de Onetti. Baste recordar que casi cincuenta años antes, Eladio Linacero, el narrador de *El pozo*, se había defendido de lo que se dice en el sumario de su divorcio con otra variante de la misma picardía:

> Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del recipiente que los llene.

No es difícil comprobar que uno de los permanentes artificios de las novelas de Onetti reside en la casi infinita plurivalencia de los gestos, en las carnavalescas máscaras del lenguaje y de los rostros; en cualquier parpadeo que desconfiando el sentido se convierte en un acto inteligente de todo el cuerpo.

Por otra parte, en un laborioso y magnífico ensayo de Josefina Ludmer se afirma, refiriéndose a otra novela,[2] y también a toda la *producción* de Onetti que "el texto puede leerse como una suerte de gesto teórico que ilumina toda la producción de Onetti en la medida en que pone el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar los acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar".[3] Esta justa conclusión proviene de una lectura administrada según una milimétrica tabla de leyes de la escritura de Onetti se trata también de una lectura que advierte la anarquía de estar siendo leída, una escritura sobre fantasmas de papel con sus papeles en blanco. Vuelvo a decirlo: aquel artificio permanente de las novelas de Onetti no reside nada más que en lo que *produce* el texto del lado de allá, sino, y tal vez sobre todo, en lo que se *altera* del lado de acá. Más hechizo verbal que hechura verbal, su explosiva conciencia de ser lectura (de *estar* historia) nos desquicia haciendo estallar del todo aquella tabla de leyes, movilizando tanto las *fuerzas alterativas* como las *fuerzas productivas* del cuento.

De cualquier manera, es arriesgado suponer, y por eso vale la pena, que la entreverada esctritura de las lecturas de Onetti se constituye, como lo adivinan más o menos sus lectores, al principio, al medio y al final de la vecindad de un diálogo que se agita en textos que no se confiesan, en la contemplación inadvertida de lo que no se cuenta pero está ocurriendo, en la invocaciones simultáneas que no leemos mientras estamos leyendo.

---

[2] Se refiere a *Para una tumba sin nombre*.

[3] Ver *Contar el cuento* en *Juan Carlos Onetti: El escritor y la crítica*, edición de Hugo Verani (Madrid: Taurus, 1987), 304-305.

Por lo demás, se cuenta en cuento, todo el mundo lo sabe, para dormirnos, actividad, todo el mundo lo sabe, en que se nos olvida pestañear sin la más mínima vergüenza; mientras que se descuenta un cuento para acordarnos de pestañear, estemos durmientes o estemos despiertos.

No desmentiría a quienes crean que *cuando entonces* estuvieron en una ilimitada habitación de pestañeos contiguos (de palabras y gestos y silencios) que siguen dialogando por su cuenta y riesgo.

Georgetown University HÉCTOR FEBLES

FERNANDO AINSA, *Con acento extranjero*, Estocolmo: Editorial Nordan, 1984.

UNA VOZ EN BUSCA DE SU DISCURSO. ENSAYO Y FICCIÓN

El ensayo es la forma por excelencia para la transmisión de ideas, teorías, elucubraciones filosóficas, espiritualidad. Sus límites amplios y ambiguos permiten, al tener que ver con la subjetividad, hundir sus raíces más profundas en la estructura de la novela, de la poesía o del teatro. De esa forma, la anécdota, el diálogo, la explosión emotiva y de sentimientos encuentran en él un canal para su exteriorización estética al igual que el tratamiento científico de un tema.

No es infrecuente en la historia de la literatura encontrar autores que cultivan el ensayo y a la par la ficción. Ambos se contaminan frecuentemente. Es claro el caso, por ejemplo, de Eduardo Mallea cuyas novelas comparten el campo ficcional con el del ensayo. Importa por ejemplo que sus personajes sean objetivaciones de sus ideas, de su cosmovisión, de su presencia en el discurso generacional contemporáneo. El personaje inserta su discurso en el del narrador. A la manera de la revelación fotográfica ambas imágenes se superponen la actancial a la autorial para expresar de manera im- o expresionista su situación en el mundo.

Fernando Ainsa en *Con acento extranjero*[1] logra ficcionalizar su teoría, expuesta en *Identidad cultural en la narrativa iberoamericana*.[2]

El discurso es catártico, síntoma de los procesos espirituales del narrador. Es una forma de ratificar, con una mirada retrospectiva, el sincretismo cultural logrado en la búsqueda de su propia identidad.

De esa forma el discurso monológico natural en el discurso científico se transforma en la polifonía de la ficción.

[1] Fernando Ainsa, *Con acento extranjero*, Estocolmo: Editorial Nordan, 1984. En adelante se citara esta edición con el número de páginas entre parentesis, bajo la abreviatura CAE.
[2] Fernando Ainsa, *Identidad cultural en la narrativa iberoamericana*, Madrid: Gredos, 1986.

El sujeto emisor se dirige permanentemente a un sujeto receptor que es él mismo o, cuando cambia de sujeto enunciador, aparece un sujeto enunciativo en tercera persona que se dirige al lector para explicar al primer sujeto enunciador.

Entonces tenemos un sujeto emisor y un sujeto receptor que ordenan la ficción y un emisor no sujeto que a su vez relata para un receptor no sujeto (lector) y es lo que permite la visión polifónica del enunciado dialógico.

Su discurso es el del hijo del exilio, exiliado también en sí mismo, es el de la lucha, el de su propia búsqueda en un afán de rescatar todo aquello que subyace en las honduras espirituales y que no puede ser razonado o expuesto como mera teoría. Ambos textos forman así un solo discurso, uno es el anverso, el de la luz del razonamiento, de la filosofía y de la historia; el otro, el del reverso, el de las oscuras fuerzas interiores del hombre, el de sus solitarias inquisiciones, dudas, el del estar tironeado por el amor a la tradición aprehendida en el hogar y lo que la nueva tierra, su tierra le ofrece. Por ello, uno y otro se complementan: teoría y ficción conforman la imagen nítida del narrador y de su creación.

El discurso de Ainsa es el de un "hombre con abismo" "el abismo es la evidencia del estado eminente de culpa, lucidez del mal, lucidez del bien en su estado activo, dudoso de su estado de juicio, dudoso de su estado de redención. Cuantas veces en manos del novelista con abismo el aparente monstruo se revela angélico y el falso arcángel muestra su faz verdadera de medusa!. No sabe. Lo ve, lo recibe, lo rinde haciéndolo girar de su increada a su creada movilidad. No hay que pensar que lo ayuda: *es el personaje quien lo ayuda a él a manifestarse en su triunfal totalidad*".[3]

Con acento extranjero es la ficción, es la novela contada a partir de la teoría de la novela, y se transforma en camino de búsqueda por la horizontalidad de la escritura.

IDENTIDAD

La identidad se define y siempre en forma relativa por una serie de rasgos o características de orden psicológico, social, histórico. Es una forma de "ser" frente al mundo, de insertarse en él, de relacionarse y de valorarse. De esa forma, su característica incluye pequeños hechos cotidianos, costumbres, creaciones, modos de vida, en fin, todo aquello que consideramos cultura. En esta infraestructura cultural (*background*) colectiva se insertan los aspectos individuales y psicológicos, en una armónica interrelación.

En la creación literaria es fácil la transferencia de lo individual a lo colectivo; así estéticamente la búsqueda del padre puede transformarse en la búsqueda de las raíces como ser comunitario, social todo en un permanente fluir dinámico, vital, nunca acabado.

[3] Eduardo Mallea, *Poderío de la novela*, Buenos Aires: Aguilar, 1965, 151.

Este proceso es claro en los personajes de *Con acento extranjero*. Tanto Juan Carlos como su padre no representan sólo historias individuales son "personajes de una historia colectiva de españoles empujados durante los últimos 50 años de una península a un continente, y luego, de América a esta España"(CAE 12) de manera que el discurso amplía sus límites en los referentes histórico-culturales que lo abrazan y explican.

La novela se configura en base al distanciamiento temporal que el momento de la enunciación y del enunciado establece. Se instaura en el discurso del hijo que manifiesta la necesidad de fundar su propio código y de manera gradual va excluyendo el discurso paterno que lo origina, que va vaciándose de contenido porque es dejado de lado por el hijo.

La búsqueda de la identidad se da en Juan Carlos, no en el padre quien en América se siente extranjero y en realidad no hace nada por asimilarse; vive pendiente de la vuelta y en la primera oportunidad propicia realiza su sueño. No hay en el anciano ningún tipo de cuestionamiento o duda: "Papá pertenecía a esa clase de hombres definitivos que necesitó el mundo para comprobar a lo largo de varias décadas que todos sin excepción, estaban equivocados en 1936. Adjetivaba, definía, y nada se le escapaba a la predicción de su razón y apasionado silogismo" (CAE 15).

La versión del padre sobre la guerra se enfrenta a la del hijo, lo que sitúa al texto en el intento de apresar la totalidad, la verdad. La relación padre-hijo se instaura en la relación del portavoz de la versión por haber sido testigo presencial y del que escucha. De allí el poder que durante la infancia el padre ejerce sobre el hijo y que paulatinamente pierde cuando se pone en tela de juicio la veracidad de la versión paterna o si se quiere la parcialidad de la misma.

Por ello el texto es por un lado algo acabado, terminado y hacia el otro enunciado inconcluso pasible de incluir en sí mismo todas las otras versiones faltantes. La consecuencia es un cierto desorden expositivo que no revela sino para el narrador la imposibilidad de autocontemplarse fríamente, de mirarse en totalidad.

Sin embargo, podemos plantearnos por qué elige América para su exilio. El descubrimiento de América trae aparejado una nueva concepción del mundo y también una nueva utopía. Es la tierra virgen, nuevo espacio de refundación de lo español, espacio abierto, sin límites necesario para un nuevo comienzo, para la sociedad mejor. "Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva ...".[4]

Este proceso de búsqueda detenta diferentes etapas que se plantean claramente a partir de su juventud y que están marcadas en el texto que formalmente se divide en capítulos y a su vez cada uno de ellos en partes o

[4] Gustav Siebenmann, "Identidad y nueva novela" en *Identidad cultural en América Latina*, París: UNESCO, 1986, 61.

parágrafos presididos por una frase que a modo de título connota el sentido del mensaje.

Es decir que la escritura se construye mejor con lo dicho por una suma de fragmentos, trozos de vida que se intenta reconstruir y que el discurso histórico fundamenta. Detrás de la vida del padre se entreteje la historia de España y detrás de la de Juan Carlos, la de América a partir de la década del 70. Por ello necesita de la versión de Dardo Sánchez para dar la visión polifónica que la realidad requiere. El discurso mismo está encaminado en la búsqueda del origen, nada se gesta sin causa porque lo que algo engendra ya comenzó en otro lugar. El texto está comprometido consigo mismo.

Para la evolución espiritual del protagonista se hizo necesaria una etapa anterior, beber de las palabras paternas la historia de España y de su guerra; fue necesario que se empapara de la visión del mundo del padre para entrar paulatinamente en la comparación entre la realidad mental, espiritual del padre y la que lo rodea, a fin de comprender. De esa forma, la identificación con las acciones e ideas paternas es el primer nudo que se desata apenas en la adolescencia; el más débil y que lo aleja de la identificación filial pero profundiza su afincamiento en la realidad americana.

A partir de allí es evidente el resquebrajamiento en su psiquis de la imagen paterna; el alejamiento se torna necesario para encontrarse a sí mismo. Mirarse en el padre es contemplar la imagen invertida en el espejo. En esta primera etapa hasta el diálogo pierde sentido pues las palabras no abren canales hacia el otro sino hacia sí mismos. Cada uno encerrado en su propio mundo: "Cualquiera que los hubiera oído se hubiera dicho que representaban una obra de teatro, pero en realidad no hacían sino repetir citas de libros que se arrojaban con apasionamiento" (CAE 39).

El lector asiste al intento filial de fundación de su propio discurso.

Es interesante destacar que la realidad viva y pujante todavía no penetró en la interioridad de Juan Carlos sino a través de sus lecturas. Ello contribuye a la no aceptación de la versión paterna, al cuestionamiento propio de la adolescencia en el paso siguiente a la pasiva recepción infantil.

"Pero años después , ya se sabe, discutíamos. Yo sólo quería desmentirlo en el tiempo, pero comprendía que lo esencial, lo vital y lo auténtico había estado jugándose allí, en un momento de la vida de España" (CAE 47).

El viaje de Juan Carlos a España deviene, pues, una necesidad espiritual casi diríamos existencial: "Lo mejor sería que el chico se fuera a España y lo viera con sus propios ojos; que deje de leer tanto libro y viva un poco la realidad. Que se vaya al corazón de las cosas delas que tanto tanto ha oído hablar" (CAE 51).

El viaje es el periplo de búsqueda, intento recuperatorio del pasado que implica el doble valor de quiebre de una tradición,de lo aprendido y a la vez la continuidad ya que su propia identidad nunca podrá ser asumida sin la historia familiar. Es el afán de asumir el pasado para poder ubicarse en el presente

definitivamente, de encarar un futuro. El procedimiento lingüístico de la anáfora de una negación refleja ese desmoronamiento de las ilusiones juveniles. Lo que el exterior le impone es el anonimato, la pequeñez no heroica, la indiferencia. Esas anáforas acentúan la relación del individuo con el medio; nadie lo espera ni lo necesita; la relación válida y estrecha fue más mental que real. Es el "indiano" que vuelve pero a quien se le impone que el país siguió sin él:

> No fue heroico y debe saberse; apenas un sobrino, nieto o primo que en la madrugada de un día esponjoso de puro húmedo, cruzó solo ...
> No fue tampoco el pariente raro que se iba de Zaragoza sin aceptar ...
> No fue tampoco quien liquidó apuradamente todos los bienes del resto ... No fue tampoco el pariente que provocara grandes afectos ... (CAE 59).

Juan Carlos intenta ya en Pamplona y a la manera de un vía crucis, recuperar los últimos días de su madre. El resultado es una nueva frustración, la historia idealizada se pierde en la verdadera, anónima e indiferente a la pequeñez cotidiana.

La nueva realidad le es adversa, lo rechaza, le escamotea la información, el conocimiento de lo esencial. Por ello, se configura en adversario mediante las negaciones. Excluye la otra visión, da sólo la suya.

Es el viaje de desmitificación, el de la pérdida de las máscaras.

El viaje, pues, que en un principio es una liberación de la América inferior y no conocida, es de pronto la forma de la recuperación de su verdadera condición, de desmitificación de otra realidad (España-Europa), de aceptación de sí por diferenciación de cultura y de adaptación a sus referentes americanos. En este punto, el texto inicia una nueva etapa en la que el mito europeo quedó circunscripto a un baúl nunca abierto, olvidado en un rincón , símbolo de los orígenes a los que finalmente se acepta en su verdadera dimensión, sólo raíces; el crecimiento está en un nuevo contexto, con diferentes referentes.

Aceptación, rechazo, amor, indiferencia, atracción, repulsión son fuerzas entre las que fluctúa Juan Carlos hasta que logra afincarse en la nueva realidad; hasta que se hace carne en él que la "nacionalidad es algo más que el flexible pasaporte de tapas acartonadas y la cédula de identidad" (CAE 76).

América en su realidad le exige pasar del pensar al hacer. En esa situación el personaje siente la necesidad de insertarse en su cultura, de madurar. Es decir, sin despreciar los valores anteriormente aceptados, adaptarlos hasta que se fundan con los actuales.

Ahora bien, esta etapa de sincretismo de ambas se logra en el segundo viaje del protagonista a España, en la aceptación de un destino sin otro brillo que el de la paz espiritual, el de sus posibilidades y limitaciones, en el saber y "de una vez y para siempre" quién es.

La nueva etapa en Chile tiene como sello la neta diferencia que conscientemente realiza el personaje en lo que en esencia es y en lo que demuestra. Ello indica una reticencia a la entrega total a la realidad, una forma de desarraigo, de auto defensa:

> Había hecho de la regularidad de sus actos una forma de seguridad que necesitaba para enfrentar la vida que podía hervir tumultuosamente alrededor suyo, pero que él parecía ignorar, tal vez para protegerse mejor. Dejaba resbalar la mirada sobre los titulares de los periódicos que no leía, parecía sordo frente a las estridencias de la radio o de la televisión y mudo cuando hablaban con apasionamiento a su lado sobre temas de actualidad, formas todas ellas de sobrevivir sin hacerse notar (CAE 95).

Es que aún la aceptación total no se cumple, le falta el conocimiento de la realidad, enamorarse de ella; todavía siente sólo aceptación no exenta de menosprecio por su país.

El discurso histórico es el trasfondo que marca la evolución del personaje. Ambos siguen caminos paralelos en el reconocimiento y toma de conciencia de sus situaciones frente a sí mismos y frente a los otros. A la vez, lo individual deja de reflejar lo social para pasar a ser parte misma del proceso.

La barrera psicológica que lo separa lentamente se borra en la medida en que los acontecimientos sociales horadan su indiferencia, en que pasa de ser mero espectador a actor aunque, y aquí se repite la historia paterna, actor no héroe, o si se quiere héroe anónimo, propiciador de acciones, no protagonista de la acción misma. Sin embargo, su propia valoración cambia. Se autoafirma su personalidad, se llega a la autoestima y valoración.

Dos situaciones textuales marcan el cambio; una, pertenece al mundo que lo rodea y al cual trató de esquivar: es la muerte de una joven de manera violenta e injusta; la otra pertenece a su realidad interior, mejor dicho al inconsciente que aflora oníricamente y que muestra la profunda huella que la realidad le imprimió. A partir de allí desaparece su situación ambigua consigo mismo y con los que le rodean. Pasa a la acción enmascarada en indiferencia: "empezó, en efecto, a ser otro siendo él mismo" (CAE 123).

Esta nueva ubicación en la realidad le permite identificarse nuevamente con la imagen paterna pero ya no a modo de discurso reflejo sino con su propia imagen incluida, entiende su lucha, desde el punto de vista personal grande y heroica, pero desde lo social-colectivo anónima, casi desapercibida. Anónimo no es sinónimo aquí de anodino sino de formar parte de un discurso social, exterior, público. Se siente por primera vez protagonista, no espectador. Sólo necesitaba la oportunidad de probarse.

Esta etapa es breve y termina de manera análoga a la de su padre, con el exilio porque "a veces, la libertad puede ser ganada con una puerta que se cierra herméticamente sobre el exterior" (CAE 133).

Es una forma de cerrar el círculo, de volver a sus orígenes, de encontrar el camino aunque quede al lector el interrogante de si América pudo ser reemplazada en su espíritu. Lo que lo diferencia en España ¿ es sólo su acento extranjero? ¿Ésta es una presencia viva en su alma o es un mero exilio?

Secuencialmente, en el texto, ¿cuál es el camino recorrido?

infancia	adolesc	juventud	madurez
Chile	España	Chile	España
J.C.	J.C.	J.C.	J.C.
=	vs.	sin	=
padre	padre	padre	padre

y que en contextos mayores podemos leer como América colonial, América en su independencia, América en el centenario y el reencuentro América España en condiciones de diálogo de igual a igual.

El dualismo antinómico se amplía a: Europa-América; nostalgia-renovación; resistencia-entrega; hispanismo-indianismo; único-armonización de lo diverso.

Como vemos, J. Carlos y su padre o mejor dicho España-América son los dos polos entre los que fluctúa la enunciación, tejiendo a modo de lanzadera una trama en la que a medida que avanza la figura del hijo ésta se agranda mientras se oscurece la paterna, para terminar como al comienzo, uno reflejado en el otro, pero cada uno ya con su propia historia sobre sus espaldas, que no es otra cosa que la historia de las relaciones de España y América.

Formalmente el texto lo manifiesta en un "prólogo a modo de epílogo" y en un "epílogo a modo de prólogo" y en la focalización del discurso que implica un alejamiento del círculo inicial para asumir el papel del narrador fuera de sí mismo, sin que nada comprometa su enunciación. De esa forma, el narrador entra y sale de la interioridad del personaje en un afán de mostrarlo más que de describirlo. Es la forma en que el texto permite el diálogo autorial y el de sus personajes; el de sus personajes entre sí y en los que entra también el lector quien asume el texto como un interlocutor válido que le permite la continúa re-escritura, la lectura múltiple, la lectura de la ideología americana.

Interesa la evolución espiritual, el proceso en sí, no la minuciosa enumeración de sus acciones de ficción; la pone en la frontera de ambas formas literarias y permite descubrir la imagen autorial.

A medida que se profundiza la búsqueda protagónica, aquélla se perfila cada vez con mayor nitidez transformando el texto en el síntoma de su propia búsqueda. El texto se fue así gestando quizá cercado por los referentes sociales e históricos que mostraban una realidad que trataba de encontrar su camino y la escritura le posibilitó la transferencia del problema del campo existencial al estético. Por ello, catarsis; por ello, ensayo-ficción; por ello, búsqueda; por ello, arte.

El discurso de *Con acento extranjero* no es sino el discurso de la realidad de América, de una voz en busca de su propia expresión.

Universidad Nacional de Tucumán

NILDA MARÍA FLAWIA DE FERNÁNDEZ

MARIO LEVRERO, *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur, 1987.

MARIO LEVRERO Y SUS ESPACIOS LIBRES

Mario Levrero nació en Montevideo en 1940, y en 1968 publica *Gelatina*, su primera novela. En 1970 publica *La ciudad* (novela) y *La máquina de pensar en Gladys* (cuentos), en 1975, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (folletín humorístico), en 1979 *París* (novela), en 1982 *El lugar* (novela) y *Todo el tiempo* (cuentos), en 1983 *Aguas salobres* (cuentos), en 1985 *Los muertos* (cuentos), en 1986 *Caza de conejos* (cuentos) y en 1987 *Fauna* y *desplazamientos* (novela).

Su último libro, *Espacios libres* (1987), incluye dieciocho cuentos, de los cuales sólo dos son totalmente inéditos. Los restantes fueron escritos y publicados en distintos momentos de su carrera literaria. La variedad temática y el tratamiento de los temas no obedecen, sin embargo, a la época en que fue escrito cada cuento. Por lo tanto no puede hablarse de una evolución cronológica en la narrativa de Levrero, sino que debe verificarse en ella la coexistencia de diversos enfoques narrativos. Desde el absurdo hilarante, sólo a veces, de "Nuestro iglú en el Ártico" hasta la fantasía pesada, entre kafkiana y dantesca, de "Noveno piso", pasando por un relato con una gran carga erótica y maravillosa, como "Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes", o la tristeza del sinsentido que puebla el cuento que da título al volumen, "Espacios libres". Desde el relato apacible y ordenado de "El factor identidad" a la caótica indecisión del protagonista de "Los muertos".

Hay una serie de rasgos comunes a todas sus obras, que le da unidad a su narrativa y un perfil definido al narrador. En primer lugar, sus cuentos no se inscriben dentro de la narrativa realista, costumbrista o introspectiva dominante en los escritores uruguayos contemporáneos. Las historias contadas por Levrero no son planteadas en forma temporalmente lineal, con un encadenamiento lógico de hechos que conforman una acción central, con personajes que hacen su experiencia a lo largo de la obra, de la cual los lectores recibimos un testimonio más o menos directo y extenso. No. Nada de lo que puede caracterizar a esta narrativa acontece así en el mundo de Levrero. Tampoco es un típico ejemplar de la literatura del absurdo, ni de la literatura fantástica o maravillosa, que tanto trabajo sigue dando cuando se trata de definirla satisfactoriamente.

Sin embargo es sobre todo esta línea la que le es más afín. Su afinidad con Kafka ha sido ya abundantemente señalada, al igual que su lejano parentesco con Felisberto Hernández. Pero estas conexiones no impiden que la narrativa de Levrero nos siga quedando sin describir.

En sus cuentos, la trama argumental es a menudo tan débil que casi no se advierte. Esto no obedece a que no se ocupe de temas importantes, sino a que el desarrollo de dicha trama privilegia la mirada a cada pequeña circunstancia que la conforma, tanto que el lector llega a perder de vista el todo. Precisamente,

es en esa pérdida que siente muchas veces una especie de desintegración, y se pregunta qué es lo que une realmente todas esas situaciones entre sí. El encadenamiento casual es secundario, a menudo resulta inmediato y primitivo. De modo más tradicional, muchas veces la unidad la da un personaje principal que va protagonizando cada una de esas situaciones; otras veces esa unidad resulta de la unidad espacial, o de algún objetivo, generalmente mínimo, que reúne a los personajes para llevarla a cabo o, simplemente, mantenerla.

La ubicación histórica y geográfica de la acción en general no existe, y tampoco existe la descripción del entorno. Las circunstancias no importan mayormente. Los protagonistas son seres totalmente pasivos, que entre el peso de lo imprevisto y las fuerzas de los demás personajes que se encuentran en recíproca interacción, terminan encerrados en sí mismos, sin poder concretar nada, sin lograr realizar nada. Muchos de sus relatos están escritos en primera persona, pero el narrador no sólo no es omnisciente, sino que no llega a expresar ni siquiera sus propios pensamientos ni deseos. ¿Es que no los tiene? Aquí ya el terreno es el del lector, y con esa atribución, decide. Pero evidentemente no hay humanos no pensantes (¿no?), y nada en los personajes de Levrero nos lleva a suponer que no sean humanos. La realidad, lo cotidiano, lo práctico, tiene un peso paralizante para sus protagonistas, que no preguntan, no piden explicaciones, no protestan ni se rebelan: aceptan resignadamente, sin comentarios mayores, los hechos más anormales e infrecuentes. Los otros, los demás, no son nunca seres íntimamente ligados al protagonista; puede haber intimidad sexual, pero no mental ni afectiva. Por eso los personajes son seres solos, únicamente intercambian sexo, y, en muchas oportunidades, sólo deseo sexual.

Otro rasgo importante de la obra de Levrero es el humor. En general en forma de grotesco, ridículo, absurdo, parodia, distintas situaciones y personajes son objeto del humor, que oficia de válvula de drenaje de la angustia y el sinsentido. El mundo posee reglas que el protagonista desconoce, y este desajuste sirve para ridiculizarlos a todos. El héroe de Levrero no es la víctima angustiada de un mundo inhóspito, sólo porque también ese mundo es objeto de burlas. Por eso, sobre todo, ocurre que la visión de Levrero, si bien tiene vínculos fuertes con la de Kafka, no es sencillamente similar: en Levrero no existe la ética que fundamente el absurdo y la angustia kafkianos. La ética se desarma en un mundo que pierde dramatismo y gravedad por la vía del humor derivado de una visión actual, moderna, que no reconoce la importancia de un orden superior sagrado e indestructible que nos cobije, sino que sonríe frente a nuestra esencial incertidumbre, e intenta, al menos, divertir.

"Nuestro iglú en el Ártico", uno de los dos cuentos inéditos del libro en cuestión y el que abre el ejemplar, es un relato impecablemente construido sobre dos pilares que le dan unidad: una casa cuya estructura es claramente de laberinto, un personaje principal y su *alter ego*. En medio de estos dos personajes hay una cantidad más de personajes secundarios, con los cuales el protagonista se relaciona siempre según el mismo esquema: deseo/frustración. La causa de la frustración del deseo es siempre la misma: la presencia/ausencia del *alter ego*.

El personaje principal, que es a la vez el narrador del cuento, al comenzar su relato sale de la biblioteca, y comienza un itinerario de recorrido por toda su casa. Este recorrido lo lleva a través de habitaciones, corredores, baños, sótanos, escaleras, pozos de aire, túneles, caños, y todas las variantes que una complicada construcción arquitectónica cerrada puede ofrecer. No se explica para qué o por qué sale el personaje (no sabemos su nombre) pero tampoco esa salida es un hecho que merezca motivaciones trascendentes. El mundo con el que se encuentra fuera de la biblioteca le depara una sumatoria de insatisfacciones. En muchos de los lugares por los que pasa y vuelve a pasar se encuentra con otros personajes, y cada situación configura un nuevo tema para el personaje, a pesar de las similitudes que evidentemente hay entre ellas más allá de lo anecdótico. La continuidad está sostenida por el hecho inminente de que se producirá, unas horas más tarde, en su casa, una recepción en honor del Presidente de la República. Todos los demás personajes saben y se preparan para la ocasión. El narrador ignora el acontecimiento y no merece más que un casi indiferente: "¿El Presidente?, pregunté asombrado, pensando que sabía muy poco de lo que sucedía en mi propia casa. Pero no importa ..." Y su esposa, al verlo aparecer en la habitación en la que se "embellece" para la fiesta, le dice: "Yo pensé que no saldrías de la biblioteca". ¿El narrador es, como el Minotauro, el que está encerrado en lo más recóndito del laberinto, preso por venganza o por vergüenza? En "La casa de Asterión", Borges ubica el punto de vista del relato en el indeseable, que es el narrador: el propio Asterión. En "Nuestro iglú en el Ártico", el narrador parece ser también un indeseable, que nadie tiene en cuenta y del que todos se avergüenzan: no lo hacen partícipe de la fiesta, ni pueden atender sus demandas. El protagonista se encuentra, a lo largo del relato, con dos mujeres desconocidas (en su casa), con las que intenta hacer el amor: ambas lo esquivan porque "está por venir el Presidente". También su mujer, a quien le pide que le diga si lo ama, lo quita del medio con idéntico argumento. Otro tanto hace la cocinera, que no lo deja probar unos bocadillos porque son "para la fiesta" del Presidente. El Presidente (encarnación del poder arbitrario y de la insolente autoridad militar, tan frecuente entre los escritores latinoamericanos) sólo aparece al final y brevemente. Su ausencia se prolonga durante todo el cuento e impide que el deseo del narrador se concrete. Ese deseo es el que lo impulsa a recorrer el laberinto. Un laberinto supone siempre una salida difícil, un aprendizaje: la soledad genera el deseo de los otros: los otros lo rechazan pero no matan el deseo. Por eso el cuento termina con una huida: ya que no se puede matar a la verdadera bestia, que es la indiferencia y la soledad, el narrador huye con una de las desconocidas a algún lugar, "nuestro iglú en el Ártico ... ese lugar donde a nadie se le ocurra buscarnos".

Finalmente, digamos que el humor, en forma de parodia de muchas situaciones, es una clave fundamental de este cuento: una tortuga asesina, cuyo caparazón roto en dos es pegado con cemento para ofrendarle el animal al

Presidente ("que sólo acepta tortugas"), un gato/chivo expiatorio muerto, cuyo cadáver no pasa por el WC ni cabe en el placar del baño, tras el espejo, convirtiéndose en un problema para el protagonista, una revelación de paternidad hasta entonces escondida al estilo teleteatro de mala calidad, la esposa del narrador que se marca el cuerpo con los alambres de una cama como acicalamiento para la fiesta, son de las más notorias.

En síntesis, un relato que no contiene, como la narrativa de Levrero en general, una metáfora que nos deleite ni una frase memorable, sino que nos deleita y cautiva con su imaginación fascinante y su singular capacidad narrativa.

LAURA FLORES

MIGUEL ANGEL CAMPODÓNICO, *Instrucciones para vivir (monólogo del sobreviviente)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1989.

Campodónico pertenece a una generación de escritores que posee la extraña virtud de pasar inadvertida para la crítica de nuestro país. A salvo de cualquier nomenclatura o clasificación convencional, este núcleo heterogéneo de narradores padece, diría una escritora y crítica perteneciente a esa misma generación, de cierta *ahistoricidad*, la cual resulta no *imputable a la producción en sí, sino a una ausencia de fundamentación crítica paralela*.

Este caso particular de anonimia y ahistoricidad generacional no los exime, sin embargo, en el lapso de aproximadamente veinte años de densa actividad literaria, de compartir una peculiar imagen del mundo que podría ser definida quizá como inconsciente desazón existencial. Un sufrimiento común y una consecuente comunicación del sufrimiento se constituyen, en su virtual ajenidad, en el punto de encuentro que suspende, un instante, la diversidad. Todos sus integrantes, salvo excepciones, se unen en la desazón y la significan, instituyéndola en materia de su producción estética.

En la obviedad de la pluralidad expresiva, y en relación a esa especial desazón, se puede observar una transición, que teniendo una casi habitual y obligatoria afinidad al conflicto de carácter más social como punto de partida (y nos referimos a la generación de los años sesenta, tan proclive a expresarla con un tono más masificador), deviene en un tipo de conflicto más íntimo e individual, tal como si el campo visual cediera a reducciones progresivas hasta acabar en la plena interiorización. Y esta transición no justifica, al menos como prejuicio genérico, una ahistoricidad que implique desarraigo; la marginalidad es debida a otras causas que no es oportuno aquí profundizar.

Es en esta casi veintena de años en la que Campodónico ha desarrollado su actividad, no sólo como narrador, sino también como periodista e investigador.

Y ese espacio de intimidad y conflicto de carácter más personal se revela de distintas maneras desde una selección de cuentos editada en 1974 bajo el título *Blanco, inevitable rincón*, publicándose años después *Donde llegue el río pardo* y *Descubrimiento del cielo*, ambas novelas dadas a conocer al público en 1980 y 1986 respectivamente, hasta sus *Instrucciones para vivir*, su última novela impresa en 1989. Tres veces premiado como novelista, recibió el Premio Fraternidad en 1986, y en 1987 el segundo premio del Concurso Municipal por *Descubrimiento del cielo*, siendo galardonado también en esta última instancia, y en narrativa édita, en el primer lugar por su última novela, en 1990. Tal concurrencia de reconocimientos, sin pensarla como condición suficiente, claro está, localiza al autor en su madurez artística y en un escaño de importancia en el contexto literario de nuestro país.

El punto de partida de la última de sus creaturas es, precisamente, la huida de un hombre rendido por el agobio al dejar, muerta, a la mujer que quiso; a ella deja atrás en un pueblito indefinido y de descansada soledad para dirigirse a la capital del país con la ilusión de reiniciar su vida. Su candidez, su falta de malicia, harán de él un ser ajeno a ese mundo de dobleces, donde la desconfianza se erige ante sí abrumadora. La novela irá describiendo un periplo cuya unidad radica en la serie de oficios accidentales que constituyen, uno a uno, en torno a sí, una anécdota. Pero es un periplo no sólo por esa seriación de vivencias, sino por inscribirse a modo de circunvalación: las palabras finales del protagonista se identifican con las primeras, como cerrando un círculo, y en la imagen inicial y última la mujer, la despedida para siempre aunque devuelta a sí por su poder de reminiscencia. Ella estará, ubicua, en cada una de sus circunstancias:

> El que diga que yo me escapé de miedo es un injusto, me vine con ella, ya lo dije, la traje conmigo. Y caer en la capital, arrastrando el recuerdo, hubiera sido el final también para mí. Pero me sobrepuse, ella no me abandonó. Le hablé cada día, le pedí consejos, fue casi como si no hubiera quedado enterrada allá (27).

Y su soledad es tan notoria como su anonimato; lo es de tal forma que deberá esperar mucho para apropiarse de un nombre, para poder responder a un sonido particular (esto ocurrirá ya avanzado el relato, en el décimo capítulo del texto). El monólogo del protagonista nos marca esa insólita gravedad: "Desde que llegué a la capital perdí mi nombre" (147), confiesa; y si observamos con atención la novela confirmaremos, en este sentido, un aspecto interesante: casi no hay nombres, y cuando los hay no poseen, no más que en su escasez, una significación relevante. Ya avanzada la lectura comprenderemos que su nombre definitivo se nos planta delante, en principio, como mero nombre común, al reparar en el título: (*monólogo del sobreviviente*), dice el autor, anticipando un plan (el carácter monológico predomina a lo largo de la obra, introduciendo a veces la voz de un relator que habla de sus peripecias) y simuladamente un nombre que acabará deveniendo en nombre propio, *su* nombre, que será, precisamente, el de *Sobreviviente*. Este será y no otro, surgido como por necesidad, como si

innominalizado el hombre disminuyese su existencia, como un punto más en la infinitud de una recta.

Por aquella mujer, de algún modo, él sobrevive a tanta hostilidad, a la sordidez de una ciudad que el narrador acusa de infernal. Así dirá sentenciosamente, una y otra vez, que en "la capital están los demonios verdaderos" (12), que en ella es "donde vivir es parecido a morir" (81), donde "los vivos a uno lo ayudan poco, al contrario, lo hacen sentirse solo" (37). Es esta realidad, progresivamente más cruda, la que incrementará su desconfianza y desconsuelo, la que, ya al borde de la asfixia, estimulará su abandono del mundo de los *vivos* para dedicarse a velar a los idos, a los muertos olvidados: "... yo también quería limpiar lo que él llamaba la indignidad de los muertos ..." (148), dice ya casi al final el protagonista. Ésa será su última tarea, su más caro oficio: cuidar de los muertos bajo la luz tenue de su casa velatoria, guardándolos de aquellos demonios infinitos, brindándoles una paz que difícilmente han conocido.

Para terminar, una entre tantas anécdotas. En su encuentro *casual* con un escritor, el protagonista no recibirá otra cosa que un conjunto de palabras: "fueron el único regalo que recibí" (67). Y es aquel escritor el que, escéptico, sentenciará que "no hay risa que haga olvidar la insoportable transitoriedad de la vida" (70). Aunque imprudente, no dejaría de ser seductor confundir a ambos escritores: desazón por desazón, Campodónico nos brinda de igual modo sus palabras. Corresponde a la mirada indiscreta del lector perturbar la espera silenciosa de esta novela, como de todo lo que antes fuera escrito por él.

GABRIEL FRAGA PETINGI

MARIO DELGADO APARAIN, *La balada de Johnny Sosa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

LOS *BLUES* DE MOSQUITOS

"En una penca —carrera en la que compiten dos jinetes. Recién entonces, se inicia un torneo que termina en la recta de llegada, aunque los animales, impulsados por la inercia, avancen más de lo necesario. Siempre me resultó curioso que suceda algo similar en el proceso de escribir", sostiene Mario Delgado Aparain, uno de los principales narradores aparecidos en los 70, en una conversación mantenida recientemente, a propósito de la redacción de esta reseña.

La *nouvelle La balada de Johnny Sosa*, concuerda con la visión de la escritura que posee su autor. Mario Delgado tuvo que suprimir una decena y media de páginas iniciales, otras tantas al final, porque descubrió que el libro sólo debía registrar un tramo de la vida del personaje protagónico: el momento en que defiende el derecho de ser él mismo. Actitud que asume con una mezcla de amor propio y rebeldía, rayanos en *hybris*.

A su manera, Johnny Sosa es un héroe trágico que tuvo una infancia dura y que luego terminó en la cárcel. Pero pasado y presidio no caben en el libro, son apenas referencias distraídas en las primeras páginas. El relato es una historia de opresiones e insumisiones centrado en un hombre al que no le parece bueno "dejar su destino en manos de los sabios".

Sin embargo, resulta empobrecedor restringir la lectura de *La balada* a lo que hemos señalado. Esta pequeña novela incluye una serie de aspectos que invitan a una reiterada visita al pueblo de Mosquitos.

PINTAR UNA ALDEA

La vida de Johnny Sosa y su mujer transcurre en Mosquitos. Los orígenes reales de esta localidad ficticia son Solís de Mataojo, Sarandí y Soca, ciudad cercana a Montevideo, se llamaba Mosquitos hace años. Pero nada de esto tal vez importe. Lo que interesa es cómo Mario Delgado logra pintar un universo mientras bosqueja su microcosmos.

El pueblo es presentado a través de la mirada del protagonista. Una mañana, Johnny Sosa ve salir el sol en los alrededores de su localidad, con ojos en los que se confunden sueño y vigilia, fantasía y realidad. Mientras la radio AM local, otea los confines de Mosquitos a través de un agujero en la pared de adobe de su hogar. Divisa siluetas, aunque no logra percibir con claridad si se trata de "casas, sombras o camiones".

Precisamente, la mezcla de lo fantástico y lo veraz permite a su autor, junto con un cálido sentido del humor, modelar un mundo de ficción a golpes de una escritura "ingenua" que intenta recrear la oralidad del habitante del interior del país. Todo esto, sorteando tentaciones de naturalismo o simple costumbrismo.

A lo largo del relato, el autor va delineando la fisonomía de su pueblo. Para ser exactos, debemos indicar que Mario Delgado utilizó los tres capítulos iniciales, los más extensos, en trazar una pintura de ambientes y de personajes que fundamentaran la situación en la que se encuentra el protagonista. Desde el Cap. IV en adelante, la obra se entrega a desarrollar básicamente el resto de la historia.

En una apretada síntesis, se puede enumerar los puntos de encuentro del pueblito y de sus moradores: la plaza Fabini, el espacio público principal de la localidad, el cine D'Aguerrre, donde se exhibían matinées de 14 a 19 horas, el Chantecler, prostíbulo donde lugareñas y meretrices brasileñas hacen de auditorio para un Johnny Sosa que se entrega a su arte: cantar blues en una lengua personal que quiere ser inglés acompañado por una guitarra eléctrica Black Diamond y un "bongocito verde". Todo esto sin olvidar al Euskalduna, bar donde el protagonista anunciara que no iba a aceptar que lo convirtieran en cantor de boleros.

La creación de un microcosmos resulta vital para la obra del autor. Este es un recurso presente a lo largo de diferentes títulos, se traten de otras *nouvelles*

los dos músicos de ficción es que también recuerdan a otros de la realidad sin forzar mucho la imaginación.

LA ACULTURACIÓN

Toda reseña de *La balada* resultará incompleta si no se aborda una de las preocupaciones fundamentales que el autor vuelca en su *nouvelle*: la alienación. Los individuos viven una realidad construida a partir de los medios masivos. Sin ir muy lejos, el nexo entre Sosa y Barkley es una radio a transistores y la AM local.

Tal es el grado de exposición del protagonista a los medios masivos, que inventa un idioma que se asemeja al inglés aunque se construye sobre una base de fonemas de lengua hispana. Así por ejemplo, la novela se inicia con un acápite del blues *Melancolía sobre tus rodillas*, cuya representación escrita de la versión de Sosa, es: I nid tubí frí/ uit iú ander de tri/ Bat aiam an only blak man/an ... pur beiby."

La radio no es el único medio que está presente en la cotidianidad de Mosquitos, no hay que olvidar al D'Aguerre. A lo largo de la novela, la realidad será entendida a través de categorías mentales forjadas a través de años de matinée. Quizás haya ciertos puntos de contacto por este tema entre Mario Delgado y Manuel Puig.

Mario Delgado nació en Florida, 1949. Integró la antología *Los más jóvenes cuentan* (Arca, 1976) y luego publicó en Ediciones de la Banda Oriental, *Causa de buena muerte* (1982), *Estado de gracia* (1983), *El día de la cometa* (1985), *La balada de Johnny Sosa* (1987) y más recientemente, *La llave de Francia* (1991).

HÉCTOR GARCÍA

EDUARDO GALEANO, *Memoria del fuego*. México/Madrid: Siglo XXI Editores, S. A. *I- Los nacimientos*, 1ª Edición, 1982; *II - Las caras y las máscaras*, 1ª Edición, 1984; *III - El siglo del viento*, 1ª Edición, 1986.

HISTORIOLOGÍA POÉTICA:

Memoria del fuego cuenta el pasado de América en 1300 secuencias, a través de un lenguaje hondamente poético. El autor invierte la perspectiva desde la cual suele escribirse la historia. La historiografía tradicional presenta la evolución de las sociedades como una sucesión ajena, por cerrada e indiscutible, de mandatarios, períodos de crisis, revoluciones, guerras. Para ello usa un lenguaje "científico", pretendidamente objetivo, predominantemente abstracto. El lector americano debe aceptar con resignación la historia "oficial"[1] de su

[1] Eduardo Galeano, "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego", en *Brecha* (Montevideo, 20 de abril de 1990).

continente, en la cual poco o nada figuran los americanos que no descienden del conquistador europeo o sus sucedáneos americanos, o no pueden parecérsele: los indios, negros y mestizos, los pobres y casi todas las mujeres de todas las razas.

La trilogía demuestra que América es otra cosa y algo más que una prolongación de Europa, y en tanto ese hecho se silencie desde el poder político y económico, el continente seguirá desconociéndose, ignorándose, despreciándose, no siendo más que una mutilación dolorosa de sí mismo: "El elitismo, el racismo, el machismo y el militarismo impiden que América reconozca en el espejo su rostro múltiple y luminoso".[2]

La obra presenta toda la vida en suelo americano, desde la creación de la primera mujer y el primer hombre según la mitología de los makiritare, hasta las postrimerías de nuestro "siglo del viento". Como toda versión de la historia, opera selectivamente, interesadamente. ¿Acaso es posible escribir la historia "objetivamente"? ¿Acaso escribir no es necesariamente escribirse, leerse a sí mismo aquél que escribe, desde su propia circunstancia histórica?

Mdf no sólo es historia, también es poesía. El autor conmueve y convence no sólo gracias a su magistral manejo de la abundantísima información, sino a que argumenta sin tregua en el nivel estético de la recepción. Cada secuencia de *Mdf* constituye un texto independiente de prosa bella y vital. Toda creación artística es política porque toma partido frente a la realidad, y es proselitista porque busca conmover y convencer al receptor. También en *Mdf* Galeano practica la literatura para "ayudar a ver"[se] a sí mismo y a los demás, más allá de lo fácilmente visible en la era dominada por los medios de comunicación masivos; para "golpear" a los que se benefician de la ignorancia de las mayorías explotadas; y para "abrazar" a los que aman, como él, un futuro mejor, sin humillados.[3] América Latina, las injusticias y mentiras que sobre ella dominan, son el pretexto de las publicaciones de Galeano,[4] deseosas de una humanidad más feliz y menos enemiga de la naturaleza; sin "primer", "segundo" y "tercer" mundos, sino uno solo, habitable y digno para todos.

Mdf es un texto de historiología poética que se resiste a ser clasificada según los modelos usuales de géneros literarios. La trilogía reúne e interpreta los más variados documentos del pasado. Todo lo que se cuenta ha ocurrido en la realidad extraliteraria, aunque el autor lo cuenta a su "modo y manera",[5] a partir de más de mil fuentes escritas citadas, que son de toda naturaleza: desde los estudios de sociología, antropología, economía, historia y arte en que se basa también la historiografía tradicional, hasta otros documentos, como cartas de

[2] "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego".
[3] "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego", en *Brecha*, Montevideo, 20 de abril de 1990.
[4] Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (1971); *La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y de guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989), entre otros.
[5] Eduardo Galeano, "Umbral" o prólogo a *Los nacimientos*.

los dos músicos de ficción es que también recuerdan a otros de la realidad sin forzar mucho la imaginación.

LA ACULTURACIÓN

Toda reseña de *La balada* resultará incompleta si no se aborda una de las preocupaciones fundamentales que el autor vuelca en su *nouvelle*: la alienación. Los individuos viven una realidad construida a partir de los medios masivos. Sin ir muy lejos, el nexo entre Sosa y Barkley es una radio a transistores y la AM local.

Tal es el grado de exposición del protagonista a los medios masivos, que inventa un idioma que se asemeja al inglés aunque se construye sobre una base de fonemas de lengua hispana. Así por ejemplo, la novela se inicia con un acápite del blues *Melancolía sobre tus rodillas*, cuya representación escrita de la versión de Sosa, es: I nid tubí frí/ uit iú ander de tri/ Bat aiam an only blak man/an ... pur beiby."

La radio no es el único medio que está presente en la cotidianidad de Mosquitos, no hay que olvidar al D'Aguerre. A lo largo de la novela, la realidad será entendida a través de categorías mentales forjadas a través de años de matinée. Quizás haya ciertos puntos de contacto por este tema entre Mario Delgado y Manuel Puig.

Mario Delgado nació en Florida, 1949. Integró la antología *Los más jóvenes cuentan* (Arca, 1976) y luego publicó en Ediciones de la Banda Oriental, *Causa de buena muerte* (1982), *Estado de gracia* (1983), *El día de la cometa* (1985), *La balada de Johnny Sosa* (1987) y más recientemente, *La llave de Francia* (1991).

HÉCTOR GARCÍA

EDUARDO GALEANO, *Memoria del fuego*. México/Madrid: Siglo XXI Editores, S. A. *I- Los nacimientos*, 1ª Edición, 1982; *II - Las caras y las máscaras*, 1ª Edición, 1984; *III - El siglo del viento*, 1ª Edición, 1986.

HISTORIOLOGÍA POÉTICA:

Memoria del fuego cuenta el pasado de América en 1300 secuencias, a través de un lenguaje hondamente poético. El autor invierte la perspectiva desde la cual suele escribirse la historia. La historiografía tradicional presenta la evolución de las sociedades como una sucesión ajena, por cerrada e indiscutible, de mandatarios, períodos de crisis, revoluciones, guerras. Para ello usa un lenguaje "científico", pretendidamente objetivo, predominantemente abstracto. El lector americano debe aceptar con resignación la historia "oficial"[1] de su

[1] Eduardo Galeano, "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego", en *Brecha* (Montevideo, 20 de abril de 1990).

continente, en la cual poco o nada figuran los americanos que no descienden del conquistador europeo o sus sucedáneos americanos, o no pueden parecérsele: los indios, negros y mestizos, los pobres y casi todas las mujeres de todas las razas.

La trilogía demuestra que América es otra cosa y algo más que una prolongación de Europa, y en tanto ese hecho se silencie desde el poder político y económico, el continente seguirá desconociéndose, ignorándose, despreciándose, no siendo más que una mutilación dolorosa de sí mismo: "El elitismo, el racismo, el machismo y el militarismo impiden que América reconozca en el espejo su rostro múltiple y luminoso".[2]

La obra presenta toda la vida en suelo americano, desde la creación de la primera mujer y el primer hombre según la mitología de los makiritare, hasta las postrimerías de nuestro "siglo del viento". Como toda versión de la historia, opera selectivamente, interesadamente. ¿Acaso es posible escribir la historia "objetivamente"? ¿Acaso escribir no es necesariamente escribirse, leerse a sí mismo aquél que escribe, desde su propia circunstancia histórica?

Mdf no sólo es historia, también es poesía. El autor conmueve y convence no sólo gracias a su magistral manejo de la abundantísima información, sino a que argumenta sin tregua en el nivel estético de la recepción. Cada secuencia de *Mdf* constituye un texto independiente de prosa bella y vital. Toda creación artística es política porque toma partido frente a la realidad, y es proselitista porque busca conmover y convencer al receptor. También en *Mdf* Galeano practica la literatura para "ayudar a ver"[se] a sí mismo y a los demás, más allá de lo fácilmente visible en la era dominada por los medios de comunicación masivos; para "golpear" a los que se benefician de la ignorancia de las mayorías explotadas; y para "abrazar" a los que aman, como él, un futuro mejor, sin humillados.[3] América Latina, las injusticias y mentiras que sobre ella dominan, son el pretexto de las publicaciones de Galeano,[4] deseosas de una humanidad más feliz y menos enemiga de la naturaleza; sin "primer", "segundo" y "tercer" mundos, sino uno solo, habitable y digno para todos.

Mdf es un texto de historiología poética que se resiste a ser clasificada según los modelos usuales de géneros literarios. La trilogía reúne e interpreta los más variados documentos del pasado. Todo lo que se cuenta ha ocurrido en la realidad extraliteraria, aunque el autor lo cuenta a su "modo y manera",[5] a partir de más de mil fuentes escritas citadas, que son de toda naturaleza: desde los estudios de sociología, antropología, economía, historia y arte en que se basa también la historiografía tradicional, hasta otros documentos, como cartas de

[2] "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego".
[3] "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego", en *Brecha*, Montevideo, 20 de abril de 1990.
[4] Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (1971); *La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y de guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989), entre otros.
[5] Eduardo Galeano, "Umbral" o prólogo a *Los nacimientos*.

amor, manuales guerrilleros, libros y otras publicaciones sobre cualquier tema. Señalando la base documental de su texto, el autor busca asegurarse una recepción comprometida del mismo.

El narrador omnisciente de *Mdf* se desliza infatigable por el tiempo y el espacio con una cámara de video a cuestas, registrando cuán bella y terrible ha sido y es la vida en suelo americano, al norte y al sur. Nos asoma a observar "el universo a través del ojo de la cerradura",[6] y a percibir a los que vivieron antes que nosotros como nuestros prójimos. A verlos y a oír sus voces, sus júbilos y terrores. Ese narrador-camarógrafo calla a veces para que las otras voces hablen: hay secuencias que son citas íntegras de terceros—canciones populares, avisos de prensa, pasajes de cartas o de alocuciones públicas. Pero ese narrador nunca se ausenta del texto: guía sin lamentos y con soltura, humor e ironía al lector a través de los subtítulos, registro de su respectiva posición en el tiempo y el espacio desde la cual publica, casi siempre en tiempo presente, los hechos generalmente narrados y a veces dramatizados en cada secuencia.

En 1492, desde la llegada de los europeos al "nuevo mundo", arranca en *Mdf* la concepción del tiempo tal como lo conocemos, y las secuencias se ordenan así cronológicamente. Las secuencias que presentan la historia a partir del Siglo XVI penetran en la raíz de los malentendidos individuales y colectivos que determinan el mundo que hoy habitamos, y ese mundo es mostrado feroz y maravilloso. Contar el pasado del continente con anterioridad a esa fecha, y a partir de las voces de los propios sujetos de ese pasado, es una tarea imposible. El autor lo sabe, pero acomete la escritura de esas *Primeras voces* con los únicos, inadecuados instrumentos de que dispone: la lengua española, que es la suya y está impregnada de la visión eurocéntrica del conquistador. Y los escasos, indirectos documentos que registran la cosmovisión preponderante en las culturas precolombinas en América. Aquí las secuencias se ordenan según el plan ontológico de la creación: personas, tiempo, estrellas, animales y plantas según los mitos de culturas que se nos mantienen inaccesibles. La primera parte de *Los nacimientos*, traducción de traducciones, constituye sin embargo un homenaje bello y valiente a la América que fue arrasada por el hombre blanco desde el siglo XV, cuando trajo consigo la codicia y afianzó definitivamente el poder del miedo. *Memoria del fuego* ha sido escrita contra la amnesia y la soledad. Conoce numerosas ediciones en diversas lenguas desde su aparición y fue distinguida en 1988 con el Premio de Literatura del Ministerio de Cultura del Uruguay, y en 1989 con el American Book Award de la Universidad de Washington/Seattle, en la versión traducida por Cedric Balfrage, editorial Pantheon.

RAQUEL GARCÍA

---

[6] Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*.

MERCEDES REIN, *Blues de los domingos*. Montevideo: Editorial Arca, 1990.

OTRO *BLUES DE LOS DOMINGOS*. UNA LECTURA DEL LIBRO DE MERCEDES REIN

La contratapa de la edición de *Blues de los domingos* anuncia al lector predisponiéndolo suficientemente sobre una lectura inminente:

> Por un lado, los blues desgarrados que cierran este libro. Por otro, los juegos absurdos, a veces crueles, en que el delirio, la demencia, los límites surreales, de la ficción y el suicidio, rondan.
> Pero también la trama policial, en superficie, que brilla sobre un trasfondo de sentimientos complejos.
> Y aún, cuentos que son esbozos de dramas, palabras para ver, que Mercedes Rein trabaja con particular soltura. El mundo narrativo es sometido a un tratamiento múltiple buscando en el lector las distintas formas de una complicidad integra. Y la termina conquistando.

La diversidad que aparentemente excede la unidad que le confiere en el plano físico el hecho de formar parte del volumen podría estar justificada desde su título: *Blues de los domingos*.

Se sabe que *blues* es un tipo de *jazz* que "toma su nombre de un motivo más común, la depresión" [...], la melancolía es su característica predominante. También estos relatos se caracterizan por la melancolía e incluso por la tristeza que encierra toda decadencia. En la diversidad resultante de este volumen sólo la pesadumbre excede los límites de cada cuento; está en todas partes, abrumando al lector en cada una de las páginas, frenando la lectura.

II.

Los personajes que aparecen en este libro están signados por una decadencia que también impregna la atmósfera de cada uno de los cuentos. Quizás se podría decir que es la decrepitud el elemento vertebrador de estos relatos. Para citar solamente algunos, en "Un profesor" afirma el narrador:

> Y reencontrándose quizá con el destino heroico en la fealdad de su pieza, en el olor de su cuerpo envejecido, en sus dientes amarillos, en sus ganas de vivir.

Un "destino herico" que paradójicamente tiene más que ver con el reconocido antihéroe de nuestro siglo que con heroísmos más solemnes o convencionales. También en "El polvo, etc.", para esta edición o "El polvo, Paragüas, la Clavícula del esqueleto", para su edición en *Zoologismos* (1967) surge otro ejemplo:

> La voz de mezzosoprano engolada, un poco ronca, que parecía surgida del suntuoso decorado de una ópera italiana, rebotó en la claraboya y cayó sobre mí

> desfibrándose como una telaraña [...]. El pelo parecía una peluca apolillada, de un color rubio desvaído, tan falso como las inflexiones de la voz, como la estridente sonrisa y los collares de pesadas cuentas que se enroscaban como culebra en el pescuezo flácido.

Personajes cuya única virtud sería paradójicamente el vicio de la exhibición de una decadencia extrema, una decadencia vieja, que en ocasiones nos recuerda a algunos perosnajes de la narrativa realista y naturalista del siglo pasado. La influencia es válida pero excesiva; es el caso, por ejemplo, de la dueña de la pensión de la novela *Boca de tormenta*.

Pero, como dijimos antes, la decadencia se puede sentir también extendida viciosamente en los ambientes, tal es el caso de la descripción del calabozo en el cuento "El pozo":

> Las paredes amarillas, con la pintura descascarada chorreando hollín y grietas sucias de telaraña y tiempo. [...] No hay desagüe. Trata de empujar el vómito con el trapo hacia la puerta pero el agua lo desparrama por todo el piso del calabozo.

La decadencia, a veces el asco frente al deterioro, a la descomposición, no abandona en ningún momento la realidad que se desprende de estas páginas. Otro cuento que lo deja en evidencia es "Mediodía", o mejor habría que referirse a dos cuentos que comparten un título y un personaje: "Almirante", pero que al tener narradores diferentes funcionan como dos cuentos totalmente distintos. El narrador del cuento "Mediodía" que aparece en *Zoologismos* es un narrador en primera persona que mantiene su punto de vista invariable en todo el relato, dirigiendo la atención del lector hacia los sentimientos que lo mueven. Por otra parte en la versión de "Mediodía" que forma parte de *Blues de los domingos* un narrador en tercera persona, con gran precisión, enmarca el relato en una mediociridad que se ha degenerado permitiendo que la decadencia descomponga todo.

Cada uno de los elementos de esta narrativa están al servicio de esa decadencia que provoca en el lector la depresión que desde el título se prefigura y sólo con la lectura se consolida. Creo que podríamos decir que, en esta oportunidad más que en otras, Mercedes Rein se deja llevar por una larga tradición de personajes sombríos, "grises" que nace con Onetti y que ella, entre otros escritores, y a su manera se encarga de perpetuar.

III.

En 1969, en el fascículo de *Capítulo Oriental* 38, Mercedes Ramírez hacía referencia al especial apego que la promoción de los nuevos —conocida también como la promoción del sesenta— de la cual forma parte Mercedes Rein, siente por la realidad:

> Aún cuando con elemental prudencia tengamos presente la complejidad de los materiales literarios que se resisten a ser definidos y clasificados; aunque de antemano pensando en los imprecisos límites que en la invención artística tienen las palabras fantasía y realidad, podemos provisionalmente aceptar este criterio dualista para tratar de definir, en sus líneas generales, las características de la narrativa de este período. Hay en esta literatura un fuerte apego a lo real. Pocos escritores se han aventurado a transitar por la zona libre y fundamentalmente creadora del sueño y la imaginación.

Sin embargo, según Mercedes Ramírez, M. Rein ocupa un lugar privilegiado en esa promoción, forma parte del "grupo de los arriesgados". Creo que en 1969 esa podía ser la situación de esta escritora que buscaba "mecanismos originales para descomponer y transformar el mundo real".

IV.

Entre su primera y última publicación de cuentos han pasado veintitrés años que, a mi juicio, evidencian el gran cambio que se produjo en esta escritora. Se apartó de la búsqueda de esos "mecanismos originales para descomponer y transformar el mundo real" y se apegó, cada vez más, a un realismo que hace pocas concesiones. Basta detenerse un momento después de haber leído el libro, para darse cuenta de que los relatos que buscan con más desinhibición el absurdo son reediciones de *Zoologismos*, su primer libro. Hay otros intentos como "La llave" —un cuento en el que un hombre, por no encontrar la llave, enloquece al quedar encerrado en su propia casa—, busca un absurdo con la misma técnica que ya en 1969 Mercedes Ramírez definía como la deformación de "una situación habitual hasta conseguir la esencia de la insensatez mediante el simple recurso de llevar [...] el absurdo hasta sus últimas inconsecuencias": como vemos, la primacía de este libro se la lleva esa búsqueda de realismo que la aparta totalmente de esas incursiones en el absurdo que la caracterizaban y distinguían de sus congéneres que aparece en sus textos de 1969. En definitiva, en *Blues de los domingos* Mercedes Rein se deja ganar por un realismo que insiste en el afianzamiento de una decadencia conocida, utilizando todos los medios a su alcance para lograrlo.

Instituto de Profesores de Montevideo ADRIANA GARRIDO

MIGUEL ÁNGEL CAMPODÓNICO, *La piscina alfombrada*. Montevideo: TAE, serie Testimonios de las Letras 3, 1988.

Siguiendo la división de Todorov, que retoma la noción de narratología contemporánea, a partir de la conocida oposición entre historia y discurso, a nivel de la primera tenemos, en el texto de Campodónico: un matrimonio

(Héctor y Diana) que adquiere una costosa casa en un barrio residencial de Montevideo, y un vecino jubilado-Ricardo-solo y solitario, algo malhumorado. El matrimonio construye una colosal piscina cuyo volumen de agua excede el caudal del consumo posible y deja sin ella a todo el barrio, precisamente el día de la inauguración. Héctor solicita autorización a su vecino para cruzar tanques de agua a través de su amplio jardín, pero el anciano se opone. El nuevo rico decide entonces acudir a conocidos poderosos pero sin mayor éxito en su gestión, la única salida que surge como posible es alfombrarla y sentarse dentro.

Paralelamente, Ricardo está absorbido por la lectura de un ensayo[1] que tiene por tema la realidad socioeconómica ("Tristes datos mínimos sobre el Uruguay") en entretejido ceñido con la novela. Ricardo, personaje y lector, oficia de puente entre uno y otro género, contextualizados en la misma novela.

La iniciación está presidida por un epígrafe de Jonathan Swift (Carta a su amigo A. Pope 1725) que imprime, desde el principio, el espíritu satírico de la narración. El ensayo tiene detalles irónicos ("salud para enfermar") y presenta una realidad que aparece marcada por contradicciones "... trabajan como hormigas debido a que-precisamente-no tienen trabajo". Estas son una constante del autor, quien se vale habitualmente de juegos de palabras en sus obras.

Ricardo vive en el barrio residencial de Punta Carretas con el que soñaron durante años Héctor y Diana. Alterna su vida entre la casa y la lectura; de esta última lo sacan los ruidos de sus nuevos y advenedizos vecinos, procedentes del barrio obrero del Cerro, que han amasado una fortuna en el mismo tiempo en que otros uruguayos sufrían el exilio o la tortura.

La peripecia del estreno de la piscina es el detonante de toda la situación que devine absurda. El agua es el elemento fundamental y vital (=Héctor y Diana no pueden llenar de agua su piscina pero mojan a sus invitados que huyen encolerizados; Ricardo no puede *sumergirse* en la lectura porque los ruidos lo distraen). La palabra "agua" se repite continuamente, por lo menos 40 veces, y otras tantas las palabras que se relacionan con ella o la representan (gota, lágrima, lago, arroyo, piscina, río). Héctor cruza dos arroyos en el trayecto desde la pobre casa del Cerro que ha cambiado por su nueva y lujosa residencia, no puede lavarse la pintura porque lo interrumpe el timbre y esto hace que su vecino Ricardo lo confunda con un obrero (realidad de su origen que él quiere borrar, tal vez con ese agua que se le niega); el agua que tira "Blanca (la sirvienta negra)" destruye el clima ficticio de celebración el día de la inauguración de la piscina. Todo gira alrededor del agua. En este aspecto puede compararse con

[1] Para la caracterización del ensayo me guío por el concepto de C. Real de Azúa: "... el ensayo se sitúa en un tornasol entre "lo literario" y lo "no literario" que parece ser uno de los signos más fijos de su destino (...) de lo literario porta (...) la realización y explotación consciente del medio verbal, el sentido de la ambigüedad y connotatividad del lenguaje, el esporádico interés en el signo y por el signo mismo". *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo I, 17. Publicaciones de la Universidad, 1964.

el cuento de Felisberto Hernández "La casa inundada"[2] donde toda la situación es un absurdo continuo. En éste, una señora-Margarita-que profesa la religión del agua, compra una casa para inundarla. Se circula dentro de ella en bote, y la fuente del patio, llena de tierra y plantas, queda transformada en una isla. (En este cuento la palabra "agua" se menciona 108 veces). En ambos relatos hay dos objetos (piscina-fuente) que han sido desplazados de su uso habitual.

Los invitados de Héctor y Diana son introducidos en la gran piscina y allí soportan el calor del cemento a la vez que reciben una finísima llovizna que envía la sirvienta con una manguera.

La piscina alfombrada/La casa inundada: ambos títulos presentan igual estructura artículo sustantivo, participio pasivo en función adjetiva. La combinación provoca asombro; no conviene una piscina alfombrada de la misma manera que no conviene una casa inundada. Hay un trueque de lo natural por lo sorprendente.

A nivel del discurso encontramos dos narradores, uno es la primera persona testigo que presenta con un toque de ironía la dura realidad de sub-desarrollo, pero esa ironía provoca en el lector desconcierto, perplejidad, horror, compasión, rebeldía.

El otro narrador, narra la historia de Héctor y Diana. Entre ambos se muestran dos "realidades": la riqueza de la pareja/la pobreza del país.

Esta pareja está en un mundo (su mundo) planeado y ordenado, ha seguido paso a paso con lo que se ha propuesto desde el comienzo (ahorrar dinero, comprar una casa en un barrio residencial) y surge de pronto un imprevisto, un agente exterior contra el que no pueden luchar y que los vence. Ese agente es múltiple: Ricardo, el resto de los vecinos, un agente abstracto y superior: OSE (Obras Sanitarias del Estado), institución que no previó una piscina de tales dimensiones).

Se les niega el agua, símbolo de vida, elemento que representa el paso a una existencia nueva[3] sin preocupaciones, en un barrio "limpio", agua que oficiaría de bautismo para poder ingresar a esa vida con la que soñaron durante 13 años. Héctor recurre a diversos Apolos, personajes poderosos (coronel, diplomático) que no pueden quitarle el obstáculo, su destino ya ha sido pesado. Ricardo no acepta que pasen por su "territorio", celosamente defendido. Está preocupado por la "realidad" del ensayo sobre el Uruguay, no quiere morir solo y encerrado. Gasta todas sus energías en luchar contra los vecinos molestos e invasores, que ensucian sus dominios a la vez que impiden que se abandone a la lectura. Así es que la narración se va cortando para introducir el ensayo, lo ficticio deja paso a lo "real". Allí el Uruguay es visto como "una gran piscina sin agua donde algunos inconscientes se tiran" y el drama de Héctor es su gran piscina sin agua a la que quiere tirarse pero no puede.

[2] Felisberto Hernández, *La casa inundada*, Montevideo: Editorial Alfa, 1960.
[3] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Nueva Colección Labor, 3ª edición, 1979, 54.

El personaje narrador, testigo circunstancial que es el botero de "La asaiInundada" también está en una gran casa donde la mayor preocupación es el agua. Pero hay diferencias. Para la pareja el agua será objeto de orgullo y lucimiento, para la señora Margarita el agua es objeto de culto, veneración y respeto. Ella vive para el agua, Héctor y Diana quieren que el agua esté a su disposición y servicio.

Hay algo que no se puede (quiere) mirar: la realidad del Uruguay (cabeza de Medusa) que Ricardo mira atentamente a través del libro que lee que espía por el muro lindero. Identifica a la pareja con los culpables del desastre, por eso se opone a sus deseos. El narrador de "La piscina ..." es una tercera personal omnisciente que ve "a través"[4] de su personaje. La única excepción está en la página 43: "... en las oficinas de la aduana *me* dijeron ...", donde el narrador se coloca en el lugar de Héctor para volver inmediatamente al lugar de tercero omnisciente.

El narrador de "La casa inundada" es una primera persona, manifiesta una actitud que confiere veracidad. El autor que utiliza un narrador en 1ª persona simula asumir, por identificación pronominal deliberada, una responsabilidad del discurso que confunde los límites de la ficción, extendiéndola, desbordándola".[5]

La novela está construida en pretérito indefinido; detrás de él "se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es sólo circunstancial, y el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin".[6]

La piscina es una unidad de localización narrativa que tiene como correlato el momento en que habrá de disfrutarse (momento que no llega). Héctor y Diana están unidos de tal modo que pueden considerarse un único personaje. Fuera de ese mundo no existe amor, comunicación o ayuda. En toda la obra está presente en varias direcciones el rechazo: Ricardo rechaza a sus vecinos y viceversa. Héctor y Diana rechazan a sus parientes.

Los ejes del relato son los deseos (de tener dinero, de tener una buena casa, de tener piscina, de tener tranquilidad). La comunicación existe para Héctor en Diana y viceversa (confidentes) pero Ricardo recibe "ayuda" (=fuerza, valor) del ensayo que lee.

Los predicados para Héctor y Diana son: comprar, aparentar, tener:

---

[4] *Análisis estructural del relato*, R. Barthes y otros, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, 178.

[5] Lisa Block de Behar, "Los límites del narrador", *Studi di letteratura ispano-americana* 13-14, Milano: Cisalpino Goliardica, 1983.

[6] Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, 1986, 37.

césped, muebles a estrenar, casa comprada con abundancia de dinero, auto.

Los predicados para Ricardo son: dormir, comer, limpiar; tiene: yuyos, sofá roto de cuero, casa comprada con Ley Serrato, no auto.

VISIONES DIFERENTES DE UN MISMO HECHO

Ricardo cree que Héctor es obrero y que está cavando una tumba gigantesca; Héctor y Diana piensan que Ricardo está loco: los invitados piensan que han sido objeto de un agravio; la policía cree que es una orgía de drogados.

Campodónico muestra dos caras de una misma moneda: padecer/gozar, en cuyo canto está Ricardo, personaje que descubre la "realidad" algo tarde, aun así el mensaje es esperanzado: "... en la oscuridad del cuarto le pareció divisar un país con la forma de una piscina a la que algunos enajenados se tiraban aun sabiendo que estaba vacía ... se imaginó que él ayudaba a conseguir el agua , (...) igual pudo dormirse soñando que había empezado a nadar".

ADRIANA MASTALLI SOSA

TOMÁS DE MATTOS, *¡Bernabé! ¡Bernabé!* 1988.

¡BERNABÉ! ¡BERNABÉ! O LA NOVELA DEL DESCUBRIMIENTO

Publicada en diciembre de 1988, con nueve reimpresiones hasta la fecha, es el libro más leído actualmente en Uruguay. Es la primera novela del narrador uruguayo Tomás de Mattos, nacido en Montevideo en 1947, pero que vive desde su infancia en Tacuarembó. Su profesión de abogado se evidencia no sólo en la temática sino también en la estructura de sus cuentos anteriores, especialmente los del libro *Trampas de barro* de 1983. De los cuatro cuentos que incluye, tres recogen casos jurídicos y el narrador es el propio protagonista que relata lo sucedido a su abogado.

En la novela esta condición se manifiesta en ese reclamo del juicio de la historia que aparece en el falso prólogo: "estos tiempos todavía signados por las revelaciones de Nüremberg". "En todas las latitudes si no los asisten las inflexiones que sólo puede proporcionar la duda, hay caminos que desembocan rectamente en la atrocidad".

La historia que por pasada es aceptada sin revisión, las mentiras que por repetidas se convierten en verdades. Hay que querer *descubrir* los motivos, reconstruir los sucesos para juzgar el pasado y reconocernos en él.

De Mattos, que a los dieciocho años fue seleccionado por Ángel Rama para integrar un volumen antológico *Cien años de raros* de narradores uruguayos —entre otros Lautréamont, Felisberto Hernández, Marosa di Giorgio— elige

ahora la crónica, "novela histórica o historia novelada". Corroborando junto a otros autores americanos la afirmación de Alejo Carpentier: "No veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de Cronista mayor: 'Cronista de Indias'".

Esta expresión remite al Descubrimiento. El falso prólogo de la novela está fechado el 12 de octubre de 1946 y casual e insólitamente la esposa del autor a quien está dedicado el libro se llama América. La fecha resume quinientos años que provocan reflexiones sobre nuestra condición de americanos, nuestra identidad. Silvia Molloy habla de la obsesión del latinoamericano por conocer sus orígenes; "¿Cuándo empezamos? ¿Con lo precolombino, a partir de la Conquista, después de la Independencia? Esta confusión dificulta el acceso a su propia identidad y la convierte en obsesión.

No son arbitrarias entonces las referencias directas o indirectas al mito de Narciso que aparecen en la novela, al hacer referencia "o compadecerlo por una perpetua y fatal búsqueda de su propia imagen". La imagen del espejo, los reflejos, como alusiones más indirectas al mismo mito, confirman este sentimiento: la preocupación por la identidad.

La idealización del pasado "heroico" nos impide llegar a la verdad. "El esplendor de los versos de Homero nunca me ha enceguecido [...] Siempre los vi con los ojos de Andrómaca," hace decir de Mattos a la narradora principal. Andrómaca, la otra cara de la épica, las pérdidas. Es este punto de vista que elige el autor para recontar una historia por todos conocida, y quitar todo lo que la cubre, descubrirla.

Presentada en falso prólogo (por un enigmático M.M.R.) en forma exhaustiva, como en la novela tradicional de siglo XIX, Josefina Péguy (1833-1912), la narradora principal de esta novela, es una mujer. Creación de Tomás de Mattos, Josefina pertenece a una familia acomodada, ahijada de Bonpland que es quien elige su nombre en honor a la emperatriz y "fomentó mi curiosidad hasta condenarme a la dispersión". Se insiste en un rasgo: la memoria, requisito fundamental para su tarea, la crónica. Su obra: "En los escritos que dejó Josefina Péguy y que he podido leer (cartas, novelas, poemas, curiosos ensayos semidomésticos sobre literatura, historia y política)" juzga más adelante el prologuista:

> lo que escribió, extrañamente casi nunca guarda relación con ese entorno edénico pero inactivo. Sus historias evocan un mundo de acero, barro, sangre y moscas más propio de su admirado Maquiavelo que de una dama de hábitos tan apacibles. Pero pensándolo bien, así debía ser en esta inclaudicable balconeadora de la vida. Todo en ella es contradicción y paradoja.

Son estas características del personaje creado sobre las que el autor trabajará, no sólo en el aspecto psicológico de los personajes de la época sino también para estructurar su novela en base al juego de los contrarios.

El manuscrito de Josefina que el prologuista encuentra podría tener relación con un material solicitado por un personaje amigo de Josefina, éste

sí;histórico, Federico Silva, para su publicación de la época "El indiscreto" acerca de Bernabé Rivera. (Biografía que efectivamente fue publicada en 1885.) Este manuscrito es el *corpus* de la novela en sí. Surge la opinión del prologuista acerca de las relaciones del manuscrito con el material enviado a Federico y especula con posibilidades. Son notorias las identificaciones entre Mattos y Josefina en la referencia a la carta que Josefina remite a Herman Melville en relación a una versión antagónica oída por Humboldt y Bonpland en Lima, del motín de la fragata "Santo Domingo" que inspirara su "Benito Cereno", anticipando el asunto de la próxima novela de Tomás de Mattos, en preparación hasta la fecha.

De Mattos, desdoblado en este prologuista que estudia la obra de Josefina, y en ella también, aclara las fuentes históricas de este trabajo, el criterio de selección de los acontecimientos, ya que no es una biografía, "en parte es una carta; en parte es una crónica".

La ubicación temporal es el punto de partida y justificación para el juego de artificios literarios desplegados en la novela. Para cumplir con el pedido de su amigo Federico, Josefina que no conoció personalmente a Bernabé Rivera (aprox. 1798-1932), ya que éste muere un año antes de que ella naciera, tendrá que recurrir a los testimonios de más variada índole: documentos históricos falsos y verdaderos, testimonios directos de otros personajes ficticios e históricos. Como el prologuista, que tampoco conoció a Josefina (ella muere en 1912, él escribe en 1946), debe recurrir al testimonio de su tío Gustavo Péguy, tres años menor que ella, pero tan ficticio como ella, sus escritos y él mismo que es quien decide publicarlos.

El título *¡Bernabé! ¡Bernabé!* es un grito que recorre toda la novela con muy distintas interpretaciones, es el nombre del protagonsita Bernabé Rivera, personaje histórico, Coronel sobrino de Fructuoso Rivera presidente de la República, responsables ambos de la campaña de exterminio de los indios charrúas entre los años 1831-1832, en la que pierde la vida.

El cuerpo de la novela presenta una división del texto en diecisiete capítulos breves que siguen un determinado esquema: los primeros cinco capítulos se refieren a datos biográficos de Bernabé en dos períodos de su vida: 1811-1826 y 1831-1832; a partir del capítulo VI toma el tema central de la novela: el exterminio de los charrúas. En el capítulo XIII la introducción de otro personaje histórico: el último cacique charrúa Sepé y la hipótesis de su identidad, que da lugar al testimonio de la vida y costumbres de esta tribu.

TRATAMIENTO DE LA CRÓNICA

La posibilidad de manejar simultáneamente distintas líneas dentro de la narración, cambios de estilo, saltos en el tiempo; el nacimiento incipiente de personajes que se van delineando a lo largo de todo el relato mientras que otros son introducidos con sus caracteres permanentes. Los temas van surgiendo, en este caso a través de la investigación que hace Josefina, pero ya era un recurso

en el cuento "Los padres del pueblo" del libro *Trampas de barro*. Temas que parecen abandonarse porque surgen digresiones que se van sobredimensionando hasta transformarse en motivos que pueden alcanzar estatuto de tema; o ser retomados como recurso de largo alcance, pero que nunca se convierten en episodios aislados y autónomos sino que forman una trama por medio de un montaje. La narración gana en profundidad y el rigor de la verdad no le teme a mayores complejidades. La historicidad es manejada de forma sumamente atractiva para el lector que conoce las grandes líneas de esta historia "oficial", que disfruta de las contradicciones mostradas por este personaje de Josefina en una suerte de parejas o dobles testimonios que enriquece indirectamente el relato; en lo histórico, la profusión de documentos manejados con absoluta maestría en la dosificación, llegan para actualizar un relato en pasado. Y en lo narrativo, la recurrencia de un mismo motivo que es retomado por distintos personajes. Los personajes surgen como voces necesarias para este entramado, para esta recurrencia de otro modo imposible. Y lo que al principio es el rigor, la persuasión de Josefina en la búsqueda de respuestas para esa acción "el exterminio de los charrúas", luego es nuestra expectativa de la opinión de estos personajes que ya tiene su propia voz. El estilo descriptivo cinematográfico jerarquiza lo visual, el movimiento y el conjunto. Es muy ilustrativo el excelente fragmento en el que Josefina quiere integrar, formar parte de los sucesos que relata, el cambio de sexo como un viaje en el tiempo: "Por poco más de una página necesito ser un humilde soldado de Sarandí, uno de los primeros que regresamos al campamento, [...] Mis ojos van y vienen siguiendo las partidas que regresan y las que vuelven a salir en busca de armas y heridos. A mi derecha ensayan una obligada fila más de seiscientos soldados brasileros ya desarmados. [...] Con la pechera desabotonada y con manchas de sangre empapándole la manga derecha y ambos muslos del pantalón blanco, viene acercándose y lo veo cada vez mejor, más nítido y más grande, Bernabé cabalgando feliz en su rosillo".

El motivo del doble es una constante dentro de la novela. Surge como un reflejo de lo contradictorio de la época: la guerra fratricida luego de la Independencia, y de este personaje héroe-traidor, que traiciona a aquellos que antes pelearon junto a él, de los que justifican en su argumentación "civilización o barbarie" obediencia debida. Será utilizado también para lograr efectos en el manejo de los personajes. Los contrastes ayudan a delinear.

El juego de las parejas dialécticas: Josefina y su marido, personajes pertenecientes a distintas clases sociales, un aristócrata y un peón; o de opiniones políticas opuestas, entretiene al lector en los pormenores de la "historia", los intereses que surgen detrás de los hechos tal como se refieren.

Otras modalidades del doble aparecen en la pareja de los dos personajes Rivera que difunden el error de ser hermanos cuando son tío y sobrino; la doble identidad del cacique Sepé que muere poco después de confesarlo una noche de borrachera; en los personajes que se pasan de un bando a otro en la contienda. Pero también porque se parece a una ficción de Borges y no es otra cosa que verdad histórica; será su ahijado charrúa Bernabé quien provocará la muerte del Coronel Bernabé.

Persiguiendo a los caciques charrúas sobrevivientes de emboscadas anteriores, cuando se produce finalmente el encuentro, este perseguidor huye; va a ser su doble Bernabé, su ahijado charrúa el que lo baje del caballo de un certero tiro de boleadora en la espalda. Por medio de una sinécdo que, un momento de la vida, "cifra" un destino. El perseguidor perseguido. El espejo en el que se mira Bernabé Rivera será el del charco de barro mezclado de su propia sangre, una vez cautivo de los charrúas en su agonía. "Cumple una especie de anagnórisis, de reconocimiento de sí mismo," dijo de Mattos. Y será un idéntico charco de barro y sangre al que en el principio y hacia el final de la novela se refiera Josefina: "Tan sólo sé que me asedia un impulso idéntico al que una tarde me ató a un charco de sangre, en cuyo copioso espejo, sobrevolado por las moscas, entreveía confusamente el reflejo de mi cara y del cielo". El espejo de la historia.

CLARA PALADINO

CARLOS REAL DE AZÚA, *El poder*, Montevideo: CELADU (Centro de Estudios para la Democracia Uruguaya), 1989. Prólogo de Tulio Halperin Donghi.

LA PROBIDAD CONTRA NUEVAS PERSPECTIVAS: CARLOS REAL DE AZÚA COMO POLITÓLOGO

1. La obra de Real de Azúa (1916-1977) es actualmente objeto de difundida lectura (y relectura), de profundización y de integración a la decencia y el análisis; en Uruguay, el país donde nació y al que tantos vínculos lo unieron, pero también en Brasil y Argentina. Junto con aquélla, puesto que todas las circunstancias indican que estuvieron íntimamente asociadas, su propia personalidad, su inquieta búsqueda, merecen indagación y exégesis, que se comunican mediante artículos, libros, números especiales de revistas, seminarios. Existe en Uruguay un tangible retorno a Real de Azúa, un interés que nunca, mientras él vivió, fue tan intenso ni extenso. Más que retorno, sin embargo, se trata de un descubrimiento, que su país comparte con los vecinos y que repercutirá pronto, acaso, en otros puntos del área latinoamericana y quizás también de España y de Estados Unidos.

2. Múltiple es la índole de tal descubrimiento. La relectura revela nuevas significaciones y comprueba que los escritos del autor han salvado la prueba del paso del tiempo. La lectura por primera vez exhibe el resultado de un Real de Azúa que tiene mucho que decir a los jóvenes de hoy, mediante ensayos, artículos y versiones de cursos elaborados algunas décadas atrás. La edición de recopilaciones y antologías somete cuanto publicó en vida, de modo aparentemente ocasional y reactivo, a la prueba de la percepción de conjunto; y de ésta salen los ensayos aparecidos en *Marcha*, las reseñas de los libros de otros, las sinopsis de aspectos de la cultura del siglo dotados de acumulatividad

y organicidad sorprendentes. Por cierto, sus énfasis saltan de unas proposiciones a otras y su propia relación con las teorías de vasto alcance se modifica; pero sin autonegaciones drásticas ni sustituciones completas o repentinas. Un discurso vivo más constante nos llega, desde todas esas páginas; nada nos autoriza, en él, a tomarlo por partes, a dividirlo mediante frívolas *coupures* o cesuras, a desoírlo en cuanto espiral siempre insatisfecha.

Esa unidad en tensión estriba en los propios asuntos del pensador uruguayo, probablemente reducibles a uno solo, bien que inagotable: su país, el nudo socio-histórico por el que aquél entró al mundo. El Uruguay que Real indagó durante cuarenta años (desde un veinteañero ensayo sobre José Enrique Rodó) se le presentaba como frustración parcial y como desarrollo, ya por entonces detenido, pero también como acumulación hecha, como camino interiorizado, como particularidad firme y respetable. Supo indignarse con mezquindades de algunos o de todos; no se desalentó, sin embargo, nunca. Denunció la autocomplacencia de sus compatriotas; jamás insinuó, no obstante, pretender otro suelo para sus lucubraciones y sus aspiraciones. Desde su Montevideo, pensaba su Uruguay.

Su Uruguay, debe enfatizarse, no se cerraba en absoluto sobre sí mismo. Estaba en el mundo y no en el centro del mundo. Real de Azúa quiso crecer sobre sanas raíces, sin versatilidad fácil ni universalismo antojadizo. Se sentía, empero, un participante de muchos círculos, de numerosas dialécticas. No se concebía, precisamente, en tanto que oriental, sino como rioplatense e iberoamericano (poco hay en su obra de esa superficial *América Latina*, que prevalecía en su época). España le era inmediata, lo interpelaba y lo abrumaba en su postración y en su hondura. Se sintió americano (en el sentido de panamericano, en tiempos de Franklin Delano Roosevelt) para robustecer las convicciones democráticas que adquirió tras desengañarse de sus fervores falangistas. También reflexionaba, y reflexionar constituía su socialización radical acerca del idioma y del arte de la palabra. Y acerca de su religión católica y de las polémicas y búsquedas de la filosofía del siglo veinte. Y acerca de las sociedades y las reivindicaciones de los pobres, explotados y oprimidos. Y acerca del poder, el Estado y la ciudadanía.

3. Carlos Real de Azúa se interesó siempre por la política. A tal punto que si unas pocas veces abandonó su multifacética pero persistente función de pensamiento no lo hizo hacia la creación estética o literaria (que lo fascinaban) sino hacia la acción política, que quiso fáustica en su juventud y ponderada en su madurez. Y que fue, a la postre, frustránea, como para que retornara pronto a la concentración en la idea y en la sindéresis.

No dejó, pues, huella en la práctica partidaria, ni integró gobiernos o parlamentos. Ni siquiera se insertó como analista escuchado o como intelectual de consulta y consejo. Una sociedad que domina mediante la astuta asignación de rótulos, posiciones y papeles lo confinó a cierta marginalidad cercada por calificativos que iban del encomio al discreto menosprecio: "Carlitos" era brillante, indescifrable, erudito, excéntrico, ensayístico, contradictorio.

Había temor en esa actitud defensiva. Porque Real abordaba las cuestiones políticas de su *Uruguay en el mundo* en términos infrecuentes, y más aún, difíciles de asimilar por los conformismos, los intereses de los partidos, los supuestos de la historia oficial. Cabe mostrar esa singularidad de enfoque en dos características.

La primera radica en la inextricable unidad de política y sociedad en general. No era un *politicista*, no explicaba por sí mismos los fenómenos de esa naturaleza, ni los separaba del resto de la convivencia para erigirlos en el espacio de la libertad, o de la identidad; tampoco los creía el momento rector incondicionado. No menos ajeno estaba a la negación *economicista*, o geográfica o análoga, de lo político; entendía que los equilibrios y desequilibrios de riqueza, cultura o prestigio no se transmitían inexorablemente al debate entre partidos y en torno a tópicos de legislación y gobierno. Poseía, por lo contrario, un respeto clásico por el Estado y el poder; también, por la ciudadanía, aunque observaba, como veremos, más a las élites que al anónimo, porque estaba persuadido de que, más o menos según los regímenes, en todas partes y siempre han gobernado minorías.

Su segunda peculiaridad se vinculaba a la relación, en lo que a la política atañe, del pasado y el presente. No profesó Real ninguna variedad de historicismo; poseía, no obstante, una formidable imaginación para la reconstrucción histórica. Leía obras historiográficas y, sin llegar a convertirse nunca en un historiador, orilló a menudo la investigación de archivos y prensa. Oficiaba, entretanto, sistemáticamente, de esmerado interrogador a familias e individuos, en pos de la memoria sobre la que se empieza a levantar la historiografía. Porque captaba los viejos antagonismos cerniéndose sobre los enfrentamientos actuales e interpretaba la política corriente en el supuesto de que no se clausuran fácilmente los debates medulares.

4. Completa el descubrimiento del legado de Real de Azúa el acceso a sus inéditos, a lo mucho que jamás publicó en vida. Entre ellos, *El Poder*.

Entre 1965 y 1973, Real llevó ese constante interés por el Estado al área de la ciencia política. Sin repudiar sus compromisos con la historia (que en 1975 se renovarían en el formidable esfuerzo que representa otro de esos inéditos, que el pasado año dejó de serlo bajo el título de *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*) o con la teoría política, se puso al día con la producción politológica estadounidense, francesa, británica, alemana. Más todavía, se profesionalizó, como nunca, en la docencia y la investigación de esta disciplina. Se convirtió en el titular de la segunda cátedra de Ciencia Política en la Universidad Uruguaya (en el seno de la Facultad de Ciencias Económicas, desde 1967) y en Investigador Asociado del Instituto de Economía, de la misma Facultad, a partir de 1969, para cultivar la misma especialidad. Después de la intervención de la Universidad por el gobierno militar, se asoció como investigador del Centro de Información y Estudios del Uruguay (CIESU). Por aquellos años aceptó invitaciones para dictar cursos y participar de congresos en Estados Unidos, principal aunque no exclusivamente en relación al la Politología.

Ese ímpetu de concentración disciplinaria, enseñanza y profesionalización condujo a la propia fundación de la Ciencia Política en el Uruguay. Sin ser el único, el mérito de Real de Azúa en el surgimiento de una tradición politológica en el país fue el principal. Otros títulos, anteriormente publicados, como *Política, poder y partidos en el Uruguay de hoy* o *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, acreditan la sustancia del influjo de este pensador sobre aquella tradición. El libro que aquí se reseña prueba la ímproba labor de recepción de perspectivas, de adquisición de nociones y de información que Real puso al servicio de su docencia y su indagación politológicas. *El Poder* fue redactado, en 1970, con finalidades didácticas. Es la síntesis crítica de aproximadamente cincuenta títulos, algunos clásicos y otros nuevos y aún recientes, presentados con invariable respeto y sometidos también a esa asimilación exhaustiva, erudita, vivaz, a la que Real jamás renunciaba. De ella resulta una plétora de categorías e insinuaciones metodológicas que de inmediato redundan en el comienzo de la reflexión del mismo autor. Aunque la obra no va más allá, en atención a las funciones a las que se destinaba, muestra al investigador junto con el profesor, sin duda la modalidad más valiosa de la relación de aprendizaje. *El Poder* se torna, así, un documento de la complejidad de la tarea fundacional cumplida, de la riqueza del legado politológico que trasmitió Real y, en definitiva, una lectura atractiva aun fuera de la situación de introducción a la disciplina, de formación en Ciencia Política.

Si merece esta consideración independiente, *El Poder* resume a un mismo tiempo dos significaciones opuestas de dicho legado. El supuesto más firme que lo articula es el de la distinción de gobernantes y gobernados o, dicho de otro modo, el de la consistencia del poder. El poder se tiene o no se tiene y admite transferirse, circular, disputarse. Respecto de esta proposición, tan robusta en el autor que no merece discusión a lo largo y lo ancho de toda su producción (que sepamos), se establece aquella oposición. Resulta admirable, por una parte, la lucidez resonante de la vastedad y variedad de sus bien integrados conocimientos, con que Real elude los simplismos dependentistas o las teorías que proclamaban ordenamientos oligárquicos al menor signo de asimetría o estratificación socio-política. Para atenerse, en cambio, a una visión dinámica, procesual, no exenta del momento normativo o *hegemónico* de un poder que tiende a concentrarse sin exclusivismos, sin juegos de suma cero o de "todo para el ganador".

En la claridad que deriva de los veinte años que desde su redacción ha transcurrido, *El Poder* exhibe, por otra parte, los irrebasables límites que aquel supuesto impone al análisis politológico. Hoy en día, esclarecidos acaso por tantos errores de interpretación y pronóstico como hemos cometido, tenemos mayor conciencia de la dimensión de conjugación de divergencias mediante regulación del debate y acuerdos a partir del disenso que la política involucra. No hemos dejado de percibir la asimetría y las desigualdades en la sociedad, que se trasmiten al ámbito del Estado. Sabemos que, pergeñado el convenio, las últimas reticencias son eliminadas por diferentes grados de la presión, la amenaza y aun la efectiva coacción. Pero apreciamos en toda su trascendencia la racionalidad imaginativa del núcleo del pacto, sobre el cual recae auténtico consenso. Las tramas, los particularismos no perduran, sí deben operar como pautas de gobierno; pueden, a lo más y se trata por cierto de una frecuente contingencia, asociarse a propuestas generalizables, aptas para salvar la crítica de sujetos libres. Es una tesitura levemente distinta a la mejor versión del poder cosificado, aquella que Real asumía; pero la distinción está cargada de consecuencias y determina dos concepciones politológicas incompatibles: cuando los desiguales (en prestigio, riqueza, fuerza) hallan una fórmula de transacción, cabe atender a los beneficios no equivalentes y calificarlos de poder ratificado; pero cabe atender, alternativamente, a la racionalidad de todos los contratantes y a los proyectos que aun los que quedan en desventaja desenvuelven en la salvada convivencia.

ROMEO PÉREZ ANTÓN

CARLOS LISCANO, *El método y otros juguetes carcelarios*. Estocolmo, 1987; *Memorias de la guerra reciente*. Ediciones Salto Mortal, Estocolmo, 1988; *¿Estará nomás cargada de futuro?* (Poemas). Montevideo: Ediciones Vintén, 1989; *Agua estancada y otras historias*. Montevideo: Ediciones Arca, 1990.

UN NUEVO ESCRITOR URUGUAYO: CARLOS LISCANO

Desde 1987, a poco de ser liberado del Penal de Libertad en el que permaneció doce años, hasta ahora Carlos Liscano ha publicado cuatro libros.

La sola fecundidad de este escritor nacido en Montevideo en 1949 merecería la atención de la crítica. Pero es la revelación de un universo nuevo, desgarrado y cuestionante que depara la lectura, la que hace que el nombre de Liscano haya de ser tenido en cuenta de aquí en adelante, cuando se hable de la literatura uruguaya y de sus líneas temáticas en el período post-dictatorial.

El método y otros juguetes carcelarios, escrito en la clandestinidad de la prisión de Libertad, (valga la doble incongruencia que se da en este caso) sorprendió por su inédita, hasta entonces, trasposición de la vida carcelaria a otra clave: la de los problemas de la composición de la creación y del lenguaje.

No eran cuentos, no eran ficciones, no eran reflexiones. Era, nada menos, que la cosmogonía de una literatura anotada en hojillas de papel de fumar, requisadas y destruidas una vez y de nuevo reconstruidas por la memoria en el lejano autoexilio de Suecia.

Memorias de la guerra reciente desconcertó por su aparente inocencia y su equívoco final. Pocos lectores reconocieron en esa *nouvelle* una terrible metáfora alusiva no sólo a la vida militar, sino a toda institución autoritaria, o lo que es peor, a cualquier institución.

Memorias sobre la guerra reciente fue un sordo alegato en favor de la libertad y una doliente denuncia sobre la fragilidad de los mecanismos de

defensa del hombre. Hombre que, para Carlos Liscano, es más proclive a la generación de razones que lo adapten a la opresión que a hacerse fuerte para afrontar los riesgos de la libertad.

Agua estancada y otras historias obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Anual de la Intendencia de Montevideo en 1990. Está integrado por los cuentos "Pequeña historia policial" en el que vuelve a plantear los mecanismos del relato como antes lo había hecho en "El método"; "La otra lengua", en el que une el tema mítico-literario de la muerte con "la desesperante situación que es enfrentarse a un semejante con el idioma como infranqueable muro de por medio ..."; un relato que haría estremecer hasta al propio Kafka en materia de la incomunicación paterno-filial: "Últimos minutos con el padre".

Agua estancada, la *nouvelle* epónima, toma de la obra de Günter Grass, *Anestesia local* la situación (odontólogo-paciente) y la expresión "agua estancada", pero para emplearla con una función metafórica distinta. Aquí termina toda posible intertextualidad.

El relato de Liscano es lineal y obsesivamente cronólogico. Está diagramado sobre un fondo de acontecimientos reales, como el asesinato de Olaf Palme.

Sin embargo el apego respetuoso al ritmo temporal y a las precisiones realistas a propósito de las visitas al consultorio odontológico son la fachada trucada del asunto que es, en definitiva, una grotesca y desesperante versión de la tortura.

Los vínculos que según Günter Grass se generan entre el dentista y su cliente son de "contagio psíquico". En el universo de Carlos Liscano (doble paciente de torturadores y de odontólogos) las relaciones son infinitamente más perversas, delicadas, feroces e invasoras.

En "Pequeña historia policial" aparece el tema de "el doble". En *Agua estancada* el tópico de "el perseguido-perseguidor". En ambos relatos el lector está obligado a caminar sobre los pretiles de la locura.

La vida ha sido mirar la vida por una ventana, dice un personaje en una indudable alusión a doce años de la real vida del autor. Liscano se ha vuelto un contemplador de su propia intimidad, un analizador sutilísimo de las encrucijadas, de los ejes, de los puntos de enclave que arman la existencia. Y es por eso que en su obra el flujo narrativo se corta frecuentemente para dar lugar a consideraciones existenciales muy removedoras: "Uno está siempre solo en el momento de decidir"; "... las grandes desdichas y los grandes sufrimientos son pasajes, umbrales que debemos atravesar ..."; "Uno entiende que ha nacido para ese momento nomás"; "Mi vida era un mecanismo roto sin reparación posible".

Con el excelente libro que es *Agua estancada y otras historias*, la literatura uruguaya debe asumir una vez más, pero definitivamente, que la dictadura y el exilio han sido para ella fractura y enriquecimiento.

La producción carcelaria y la exiliaria han sajado hondo en el dolor y han encontrado temas inéditos y problemas de comunicación y de manejo del lenguaje nuevos.

Rota la dicotomía tradicional, narrativa de campo-narrativa ciudadana, en adelante alguien deberá decodificar los signos que componen mundos que, como el de Liscano y los de otros narradores nacionales de ultramar, están dotados de una atmósfera extraña pero reconocible, hecha con retazos de memoria, evidencias de cosas irrecuperables y de otras que la extranjería hará siempre inapresables.

Quedémonos con lo que tan bien dice Liscano en la contratapa de *Agua estancada*:

> Hace muchos años me empeñaba en no ser un raro. Ahora sé que ya no tiene sentido. Nada hay más raro que ser uruguayo y vivir en Suecia.

MERCEDES RAMÍREZ

CRISTINA PERI ROSSI, *Solitario de amor*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1988.

Una conciencia aislada, consumiéndose en un tiempo de cristal compacto, escindida del mundo de los otros —al que ya no podrá retornar— el sujeto del amor desespera de su objeto. Tal es el punto de partida de *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi. La novela nos propone un rompecabezas sensual e implacable: la de estos amantes es una pasión extrema vivida como una forma de egotismo salvaje y circular, cargada de neurosis y de envidias, es el amor entendido como una posesión maniática hasta la ilusión voraz; y en la contraparte las entregas son la concesión del abatido, las de la capitulación, las de la derrota como el sacrificio de una pasión sin esperanza. ¿Un solitario que se juega secretamente a perder?

Al protagonista anónimo, narrador monologante —pero que ha perdido la autoridad de su discurso— sólo le resta ir fluctuando en un itinerario erótico: develar el cuerpo amado y descubrir el nacimiento de la palabra. "Nos amamos en lenguas," admite, por citar el punto preciso donde su voz, la voz carnal de los amantes y la abstracta de la sociedad, convergen.

El tiempo que guarda a este personaje sin nombre carece de dimensión aparente; caótico, está detenido sin ayer pero incapaz de proyecto futuro. Si el tiempo es una forma de encantamiento, la conjura de una espera, el espacio, entonces, se hará indefinible; un espacio sin espacio que no comienza ni termina, veloz como la circunferencia, no varía. Los elementos de un mundo así deben ser excesivamente mentales y vastos. El paisaje, por lo tanto, tiende a una poética de lo vacuo o a lo sumo es de un lirismo casi cinematográfico: los ojos sólo conjugan formas y contenidos con un agregado a la afición. Lo mismo da un sueño: "El sexo de Aída es una casa. La ciudad es la de mi infancia" (63), que un paraje: "Las barcas están depositadas en la superficie aceitosa como si estuvieran ancladas (anclas tus costados Aída, los huesos de tu pelvis)" (75), que una lámina con un motivo cualquiera:

> La luz del paraíso: un cielo nacarado, con pátinas de cobre, el verde intenso de las hojas [...] de los muros, la soledad de Aída y yo de pronto solos ... (33).

En el entramado de este juego final, la mujer es la pieza clave, todas las conveniencias y las inconveniencias de la figura arquetípica de Aída como diosa fértil, gran madre dadora de placer, saciadora pero también "madre terrible", el aspecto cruel de la naturaleza indiferente al dolor humano, van estableciendo quién posee la llave del relato, quién mueve las mareas y los ciclos, la luna traicionera del amante.

Para el narrador, nada puede multiplicar esta ruleta, que más parece brújula, el azar es uno y está flechado, prendido de un corazón que no le pertenece.

Vista desde esta variante, es Aída la que arma un macabro solitario, como un collar de abalorios que atraparan, en sus reflejos curvos, la imagen desvirtuada del varón, precipitándolo hacia su propio abismo, hacia una orfandad temida y obligada.

Pero el título puede aludir también al solitario que juegan los otros, breves personajes de la obra, Raúl que reparte cartas sobre la mesa sola (36) o que intenta resolver un solitario de damas (40), Hugo que bebe abandonado en los bares (102), todos los amantes que Aída ha dejado tras de sí como un reguero de inútiles. Los extraños, ajenos al actuar de los amantes, van elaborando las engañosas trampas que el narrador no puede o no intenta hacerse, internos debates a su ley empedernida.

El lector, entregado a la identificación emotiva de estos resortes, entiende que también debe jugar un solitario —o que ya lo ha jugado— y se enfrenta a un ritual lúbrico que desnuda, sobre un cuerpo desleído en trozos, las condiciones imperativas del amor.

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo en 1941 y reside en España desde 1972. De su extensa narrativa distinguimos sus obras de cuentos y relatos *Los museos abandonados* (1968), *Indicios pánicos* (1970), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *Cosmoagonías* (1988) y *Fantasías eróticas* (1991). Ha destacado como poeta en *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1976), *Lingüística general* (1979) y en *Europa después de la lluvia* (1987). *Solitario de amor* es su tercer novela luego de *El libro de mis primos* (1969) y *La nave de los locos* (1984). La escritora también colabora regularmente en la prensa española y latinoamericana.

P. SANTIAGO ROCCA

ARMONÍA SOMERS, *La mujer desnuda*. Montevideo: Editorial Arca, 1990.

La mujer desnuda pertenece al conjunto de primeros escritos de Armonía Somers. Fue su primera obra conocida, aunque no lo primero que escribió (lo fue en cambio, el cuento "El derrumbamiento", junto con otros que guardan estrecha relación con su primera novela). En el ambiente cultural montevideano del año 1950, la audacia y la libertad de esta obra insólita suscitaron las más variadas polémicas y suposiciones acerca de la identidad secreta del autor. Detrás de aquel pseudónimo se escondía el deseo de "cambiar de identidad", como bien lo dice la propia escritora,[1] conservando significativamente el nombre que le pusiera su padre, de resonancia libertaria.

La novela se publicó por primera vez en el número 2-3 de la revista *Clima*, accediendo a ella una pequeña élite intelectual. Sus descubridores, el poeta Carlos Brandy y José Carlos Álvarez promovieron una segunda edición autónoma como separata de la revista. Ésta:

> fue luego comprada en casi todos sus ejemplares por la Biblioteca Nacional, cuyo director se había enamorado de la novela y se encargó de repartirla por el mundo. Es decir que *La mujer desnuda*, realmente, no se difundió en Montevideo [...] De tal manera, la novela siguió siendo un mito, porque se hablaba de ella pero muy pocos la conocían.[2]

Recién en 1967, cuando la escritora había publicado ya dos volúmenes de cuentos, *El derrumbamiento* (1953)[3] y *La calle del viento norte* (1963)[4] así como su segunda novela, *De miedo en miedo* (1965)[5], y otros relatos habían aparecido publicados en antologías, semanarios y revistas, la Editorial Tauro publica la tercera edición de *La mujer desnuda*.

Esta fue prácticamente una primera publicación a la que pudo acceder un público que, paradójicamente, ya conocía a Armonía Somers por sus cuentos. La autora la consideró su versión definitiva, por las modificaciones que presenta al texto original. Sin embargo, si bien Armonía Somers había sido redescubierta por Angel Rama, quien promovió su valoración literaria a través de artículos críticos[6] y por la edición de sus obras, antes y después de esta tercera edición, *La mujer desnuda* seguía virgen de críticas, intacta, mítica e inclasificable.

Creemos que esta novela encierra en sí las claves simbólicas del universo narrativo de Armonía Somers. Aparecen allí reunidos sus temas y obsesiones que retomará luego en sus cuentos, dándoles un desarrollo individual, y

---

[1] A. Risso, "Un retrato para Armonía. (Cronología y bibliografía)", en *Armonía Somers, Papeles críticos* (Montevideo: Editorial Linardi Risso, 1990), 253-254.
[2] A. Risso, *Op. cit.*, 255.
[3] Armonía Somers, *El derrumbamiento* (Cuentos) (Montevideo: Editorial Salamanca, 1953).
[4] Armonía Somers, *La calle del Viento Norte* (Cuentos) (Montevideo: Editorial Arca, 1963).
[5] Armonía Somers, *De miedo en miedo (los manuscritos del río)* (Novela) (Montevideo: Editorial Arca, 1965).
[6] Ángel Rama, "La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror", en *Marcha* 1118, Montevideo, 1963. "Encuesta: responde Armonía Somers. En la morgue con mis personajes" en *Marcha*, Montevideo, 1964.

también está ya presente esa peculiar fusión de lo real y lo imaginario que caracterizará toda su obra posterior. Es por esto que la consideramos fundamental y piedra fundacional de la literatura de Somers.

La mujer desnuda es una obra joven, en el sentido de que su escritura está a la vanguardia de la literatura latinoamericana. Es joven por lo actual y es actual no sólo por la problemática que plantea, sino por la complejidad y la riqueza que esconde, bajo una aparente simplicidad. Efectivamente, las más de las veces, el juego entre los distintos planos del discurso le confiere una dimensión fantástica y tras la anécdota aparentemente realista, se asoma otro contexto, no explícito, que es el contexto imaginario. Esta cohabitación de lo real y de lo imaginario es una característica que ha sido muchas veces señalada en la literatura latinoamericana de estos últimos cuarenta años. Armonía no hace entonces excepción a la regla, sino que al contrario, es pionera y lo es de una manera personalísma.

Pero *La mujer desnuda* es también una obra joven en el sentido de que es una obra de juventud. Y como tal, presenta ciertas características. Es una obra de ruptura, a la búsqueda de una identidad propia, femenina, con todo lo que ello implica en un contexto en que la palabra escrita, sobre todo en la narrativa, parecería ser patrimonio casi exclusivo de los hombres. La marcha de la protagonista es un caminar en pos de la autenticidad, no sólo personal, sino literaria. Y por eso resulta desconcertante: porque intenta, quizá sin proponérselo con total claridad, expresar el sobresalto ante la realidad vista con ojos de mujer, o con ojos femeninos. No se trata ya de pasear el espejo por el borde del camino ni de copiar estereotipos masculinos de escritura de manera mecánica. Por eso rompe doblemente con las convenciones sociales y literarias; pero no para destruirlas sino para formularlas de manera diferente. Así como en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, la búsqueda del padre no anula los efectos fantásticos, del mismo modo en *La mujer desnuda* la búsqueda de la identidad propia pasa a través de cuestionarse en términos fantásticos. De este modo podemos detectar los antagonistas que se enfrentan en el juego ambiguo de la razón y la sinrazón: hay una confrontación entre el ser y el no ser, la conceptuación y la percepción, la mística cristiana y el paganismo, la femineidad y la masculinidad, la libertad y la represión, la normativa y la creación. En este sentido, el tema central es el del individuo libre enfrentado a la elección entre los valores recibidos —lo aparentemente normal y su propio discernir.

En Armonía Somers la transgresión se da a través de figuras o situaciones paradojales y alcanza no sólo el aspecto semántico sino el sintáctico. Hemos podido constatar en *La mujer desnuda*,[7] la utilización de imágenes y metáforas que se repiten a lo largo de la narración y que se le imponen a la autora por la fuerza misma que emana de ellas, irrumpiendo en medio de un discurso realista, sin tener a veces un nexo directo con la acción. La atmósfera fantástica se crea

[7] Ana María Rodríguez-Villamil, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* (Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1990).

no sólo a nivel de los contenidos que evocan, sino también a nivel de la organización de estos contenidos, de la sintaxis narrativa en la cual aquellas cumplen una función fantástica. Podemos distinguir las redes de metáforas de las imágenes más estructuradas que encierran o irradian contenidos que podríamos llamar dramáticos, en el sentido en que emplea este término Charles Mauron.[8] El conflicto potencial que existe en una imagen como la de la Virgen María es un hito importante, por cierto, dentro de una coherencia imaginaria, en *La mujer desnuda*. Encuentra, en cambio, su desarrollo explícito y es el motor de la acción en "El derrumbamiento". Se pueden definir entonces a través del estudio de estas "redes", verdaderas estructuras imaginarias, o coherencias imaginarias, que condicionan y constituyen la estructura misma de la obra.

Se trata entonces de un *work in progress*, una obra que se va revelando a sí misma a medida que se va haciendo. Efectivamente, existe en *La mujer desnuda* un contenido oculto, que se manifiesta a través de las imágenes que van pautando, a lo largo de la obra, una coherencia imaginaria que se va revelando poco a poco y que va buscando su propio esclarecimiento. La novela responde, entonces, a una ley de composición racional, aunque esto no quiere decir que la autora sea totalmente consciente de ella. Por otro lado, el motor de la novela es el disgusto de sí, del rol pasivo adjudicado a la mujer, el aburrimiento de que no suceda nada. Rebeca Linke, curiosamente emparentada por este sentimiento con la Alicia de Lewis Carroll, que aburrida también, se lanza hacia una aventura en el país de las "maravillas", inicia su marcha a través de los campos y a lo largo de una realidad menos seductora, por cierto transposición imaginaria que se parece mucho a nuestra sociedad, pero que no lo es del todo.

Si las imágenes, con su doble juego, transmiten una visión subjetiva del mundo y al mismo tiempo su opacidad y ambigüedad fundamental, existe otro plano del discurso donde la visión se hace explícita y conscientemente satírica. En este sentido, *La mujer desnuda* ofrece varias lecturas posibles e integra, en un universo ficcional, el punto de vista sociológico, el satírico y el utópico. Si la utopía aquí está simbolizada en ese andar libre y desenvuelto de la Gradiva, bautizada así por el joven arqueólogo protagonista de la novela del mismo nombre, enamorado de su andar, el mensaje de libertad, implícito en esa marcha, parece no tener cabida en esta sociedad. En efecto, la mujer desnuda es condenada y su muerte cierra la novela. La plenitud creativa de la mujer, parece decirnos este final, seguirá siendo un sueño utópico, tan utópico como el andar libre y desenvuelto de una mujer en un bajorrelieve.

Sin embargo, la realidad en este caso ha desmentido a la ficción. Hoy, con una amplia producción literaria a la vista, sus relatos reunidos[9] en diversas

[8] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (París: Librairie José Corti, 1983).

[9] Estas son: *Todos los cuentos* (Montevideo: Editorial Arca, 1967) y *Muerte por alacrán* (Buenos Aires: Calicanto, 1979), así como *Tríptico darwiniano* (Montevideo: Editorial de la Torre, 1982), y *La rebelión de la flor* (Montevideo: Editorial Linardi Risso, 1988).

antologías, sus últimas tres novelas: *Un retrato para Dickens*[10] (1969), reeditada recientemente en España, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* y *Viaje al Corazón del día* (1986),[11] podemos decir que Armonía Somers consiguió transformar la utopía negativa de su primera novela en la realidad de un logrado y sostenido mundo creativo.

ANA MARÍA RODRÍGUEZ-VILLAMIL

FERNANDO LOUSTAUNAU, *Pot Pot*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1989.

Quien haya leído el libro anterior de Fernando Loustaunau, *14*, en *Pot Pot* podrá reconocer a los personajes que presenta el narrador. Esta nueva obra es una estilización de *14*, un desarrollo literario que no desconoce sus antecedentes, los continúa y transforma.

Ya desde el título, *Pot-Pote, Pot-Melting pot, Pot-Pot-au-feu, Pot-Pot-au-coin, Pot-Pot* convoca el origen y evolución de nuestro país, de su cultura, de una lengua que asimila diferencias sin marcarlas.

Este texto con profusión de voces extranjeras, neologismos, emblemas, consignas, hace referencia a las diferentes culturas que conformaron nuestra sociedad. El autor utiliza todo el poder que ofrece el translingüismo, recorriendo las distintas lenguas con gran fluidez: "Christo tapa puentes y Kristeva destapa puentes." "Esto es cosa de brujas." El paralelismo sería enigmático si no se interpretara a partir de una clave ajena; ni tradición teológica ni tradición semiótica sino la familiaridad con "brujas" que resuena como un germánico "puente". Puente como nexo. Infinidad de palabras juegan con la "intraducción":[1] "bar-bars"; "Kasse, o el queso que sé". Y es a partir de estas convergencias lingüísticas transidiomáticas que se da la transmisión hereditaria de una incipiente cultura donde en pequeña medida se mezclan grandes corrientes. El enlace temporal, pasado-presente, lo hace por medio de las voces desarticuladas que proceden de los muertos; primera emisión de una transmisión extraña. Pero también exalta el sabor que la multiplicidad de lenguas procedentes de regiones e inmigrantes heterogéneos aporta a la cultura de una nación. Lo importante, en este libro, es que no se quiere restaurar algo desaparecido, sino

[10] Editada respectivamente por Arca, Montevideo, 1969 y Barcelona: Península, 1990.

[11] La primera fue editada en Buenos Aires: Ediciones Legasa, 1986 y Barcelona: Península, 1988. La segunda en Montevideo: Editorial Arca, 1986.

[1] En "Jules Laforgue, una 'figura' uruguaya", Block de Behar denomina *intraducción* a una nueva figura retórica a la que Jules Laforge recurre con frecuencia y que consiste en contextualizar consecuentemente dos significantes pertenecientes a lenguas diferentes pero que significan lo mismo o se aproximan significativamente, por medio de una traducción interna (intra-) que no se adecúa a las formas de traducción tradicionales.

hacer crecer una cultura contemporánea de las viejas raíces que o no son tan viejas o, seguramente, no están secas.

En *Pot - Pot*, el narrador contempla, al final de su vida, casi diría complacido, el espectáculo de este mundo en total descomposición en el que sin embargo se origina algo nuevo. Parece situado en Nueva York, pero las referencias que hace muestran sus recorridos, reales o imaginarios, por diferentes ciudades y países. Una situación más literaria que geográfica; el personaje narrador se encuentra allí: "Porque la vida en Nueva York es de biógrafo", porque allí ocurren cosas; al ocurrir se puede crear, al crear hay vida, al vivir se representa, todo es una puesta en escena. Es, tal vez, el único lugar donde puede tener deseos: "Un dios, un mártir, una computadora, un abuelo y una María Kodama". Si tuviera todo esto no sería sólo un octogenario, volvería a ser un hombre, con sus deseos, con sus pulsiones.

La juventud del narrador transcurre en el Uruguay de los años '20; en sus recuerdos nos hace ver un país mimetizado con las matrices europeas. Loustaunau recurre constantemente a las analepsis para mostrar esas épocas, haciendo uso, inclusive, de las fotografías, a través de las cuales es posible observar lo que no se cuenta. Tal es el caso de la foto correspondiente a la inauguración del "Monumento al Gaucho"; una vez más, aquí se hace presente la gran parodia: el homenajeado está ausente, los presentes son europeos. Esta estrategia fotográfica poco utilizada, cumple no sólo una función literaria e icónica, sino que también verifica lo que el texto dice por medio de referentes que son imágenes pero que no se apartan de una verdad histórica. Introduce, de esta manera, pruebas en la ficción que no la disminuyen pero la cuestionan.

Se advierte una tendencia hacia el empleo de un lenguaje personal pero que busca, en sus excentricidades, una forma de objetividad, por lo menos en relación a los elementos que conforman esta sociedad. Su libro pone al descubierto la promiscuidad, la hipocresía, las convenciones de una sociedad que no se preocupa por reconocer sus fundamentos. Así nada queda en pie. Expresa, hasta una intensidad caricaturesca, la visión de un mundo encerrado en la angustia pero que ni siquiera se preocupa por atenderla. "Nos lleva de adolescentes a hombres, de hombres a viejos (los viejos no son hombres), y de viejos a carroñas". Los viejos no son aceptados como hombres en la medida en que no participan de la vida, los viejos no valen *per se*, en tanto no son generadores de pulsiones. Hay un disgusto con respecto a esa estructuración en que los viejos dominan y, al mismo tiempo, un disgusto por una vejez que no vale como antigüedad, sino sólo como la consecuencia inerte del olvido en que esa sociedad está sumida.

De la misma manera que transforma el nombre del país, es necesario reconocer en Jeanette d'Ibar a la Juana de América, una Juana que deja de ser "de Ibarbourou" para convertirse en símbolo oficial del Uruguay. En su homenaje y consagración el Palacio Legislativo aparece colmado de gente. Pero, como contrapartida, Loustaunau muestra la fotografía de un palacio vacío y esto

no es casual. Posteriormente, el pudor y la mezquindad de los uruguayos la esconden: "La acusan de Kitsch, me la acusan de escribir mal," dice el autor, le hacen el vacío, como vacío está el palacio.

Un poeta se consagra oficialmente y ahí queda, casi olvidado. Otro poeta, Lautréamont, ni siquiera es leído, lo consideramos "extranjero en el país de los extranjeros ... Nos quedó grande: no lo pudimos ver". Una acusación frente a la negligencia que ni siquiera sabe rescatar la figura de este gran poeta que no es nuestro sólo porque es universal. "Wir haben es Nicht Gewusst!", somos cómplices de una ignorancia y tampoco sabemos qué es lo que ignoramos.

Loustaunau, en este libro, no le teme al *kitsch*, no lo evade, muy por el contrario, lo enfrenta y lo utiliza. Para hacer su texto más *kitsch* y barroco lo culmina con un final feliz: "Por fin empezamos a arquitecturar nuestra propia cifra". Toda esta anarquía se junta en un gran viaje por tranvía, en la litera-dura de un tren que recorre sueños y vigilia, ciudades reales y cinematográficas, lenguas diferentes pero que coexisten en un título, como coexisten en una misma conciencia, mezcladas en una olla común, olla de brujas o de todos.

Con una visión profunda, el autor ofrece, tal vez sin proponérselo, un cuadro total que abarca las diferencias del Uruguay de esos años. La audacia de sus saltos narrativos, de sus juegos verbales, de sus recursos que a veces son palabras y a veces fotos, no sólo obedecen al intento de cercar la realidad desde todos sus ángulos sino que repiten, en la letra y la imagen, los recorridos de un mundo donde se entrecruzan todos los orígenes.

Desfilan por sus páginas clases, oficios, personas, personajes, convenciones y transgresiones. El autor recoge indistintamente ecos del mundo en las voces de una ciudad. Pero todo eso se mezcla en los recursos de un narrador, que recoge y registra.

Loustaunau escribe en busca de las voces del Uruguay, voces perdidas en una indiferencia contra la cual sus narraciones, sus estudios (entre otros ensayos, Loustaunau es autor de un análisis que explora los movimientos de los inmigrantes franceses del Uruguay), su propia biografía se defiende en un continuo debate.

Vive en Montevideo en el centro de la Plaza Independencia, o vive en la costa, lejos de la ciudad, o vive en Buenos Aires o en otras partes. Es difícil radicarlo en un lugar: ni ciudad ni no ciudad, ni el Uruguay ni la Argentina, puede ser Nueva York o París, puede ser el presente de sus ancestros o el pasado olvidado por todos, compartiendo la ficción de un viaje con la realidad de un cuento que sigue a propósito de otros cuentos.

ANA VÁZQUEZ DE QUIÑONES