



Fernando Aínsa

△ ▽

△ ▽

La novela del 45; Los lúcidos partes de un naufragio colectivo

*A José Pedro Díaz y Alejandro Peñasco,
mis profesores del IAVA.*

La novelística del 45 surge algo tardíamente. Durante muchos años se manejó respecto de sus principales autores el esquema de una generación crítica o de una generación del cuento. Fue el propio Emir Rodríguez Monegal, portavoz crítico del 45, quien señaló en 1956 que la tradición literaria del Uruguay seguía siendo la del cuento. Inventariando el pasado, Rodríguez Monegal afirmaba que «no hay tradición novelesca en nuestra literatura, aunque hay (eso sí) algunos novelistas». Novelistas eran apenas Acevedo Díaz, Reyles y Amorim; después de éstos, sólo Onetti había levantado un mundo novelesco. Las razones eran muchas y las había literarias, históricas y hasta sociológicas.

La generación del 45 estaba inserta en un marco cultural donde sólo había revistas, solventadas por el propio esfuerzo de sus integrantes (*Número, Asir, Deslinde*), páginas literarias en diarios y semanarios y donde la palabra «editorial» se había disuelto unos años antes con el fin del esfuerzo de Claudio García (uno de los más importantes que ha habido en el país) y de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense. Editar una novela, no ya escribirla, suponía trabajar al costo del autor y combinar, a todo lo más, la distribución a través de una librería de la cual «Atenea», dirigida por Enrique González Ruiz, fue el más digno ejemplo: los primeros libros de Julio Da Rosa, Mario Benedetti y

Eliseo Salvador Porta llevaron ese sello. Además, la tradición del cuento se condecía mejor con el presente de esa generación. Amorim y Onetti editaban sus novelas en Buenos Aires y el -110- pasado novelesco del país se diluía en el olvido de la obra de Mateo Magariños Solsona, cierto menosprecio hacia las novelas de Reyles y una inserción de la narrativa de Acevedo Díaz en un contexto más histórico que literario.

Sin embargo, latente en las narraciones de Carlos Martínez Moreno se adivinaban los pujos de un novelista de largo aliento, como en las preocupaciones existenciales de Clara Silva se sospechaba la materia prima de una novelística inédita en Uruguay. Todo parecía dispuesto, alrededor de 1960, para una eclosión de la novela que la generación del 45 todavía no había descubierto, aunque los gérmenes se adivinaban en los breves relatos de Mario Benedetti o en los penetrantes ejercicios de José Pedro Díaz.

La conjura pudo desencadenarse merced a un doble fenómeno paralelo: el resurgimiento de las editoriales en el Uruguay (la aparición de Alfa en 1960 resultó decisiva y básicos los préstamos del Banco de la República) y la conexión directa del país con los nuevos «polos» editoriales del mundo, especialmente con España, cuyo concurso Biblioteca Breve de Seix Barral se convirtió en la obligada cita de los flamantes novelistas uruguayos, muchos de los cuales obtuvieron, sucesivamente, importantes consagraciones. La apertura de los puntos de vista y las preocupaciones de una literatura latinoamericana de características originales así como el «deshielo» del mundo embretado en la que había sido rígida postguerra, internacionalizaron a los escritores uruguayos. Pocos han sido los novelistas del 45 que no han recorrido buena parte del mundo y que no han abandonado los localismos de su origen. La relación entre los escritores y la literatura empieza a adquirir, merced a contactos e intercambios reiterados, una funcionalidad que deponen muchas de las solemnidades del pasado y especialmente se pierde gran parte de la actitud provincial de referencia ante el producto cultural de la metrópoli.

Si hay una madurez de los escritores también la hay en el público, capaz de reconocer buena literatura en la obra del novelista al que trata como ciudadano o amigo. También el público deponen el tono necesariamente admirativo con que -111- siempre desviaba las preferencias hacia los escritores extranjeros. La obra nacional puede ser algo más que el áspero texto obligadamente leído en el liceo o el despreciado libro editado por un autor al que no se veía nunca funcionalmente integrado a la sociedad, como profesional de algo y sí como un «raro» marginado. En este sentido hay un reencuentro de la literatura con la función social y pública del escritor, como no lo había habido desde el divorcio producido con el modernismo. Si así lo reconocen escritores y público, estimulados indudablemente por la gran apertura que supusieron las sucesivas Ferias del Libro, también acompañan el esfuerzo las editoriales multiplicadas en el correr de los años posteriores a 1960. Entrados todos, pues, en la madurez de la que no tenía ni noticia el país mismo, la propia circunstancia obligaba a que se encarara el género maduro por excelencia: la novela.

△ ▽

I. La novelística

La ropa que a muchos quedaba chica

La novela parecía indudablemente el género adulto al que había que llegar, casi naturalmente, y del cual se precisarían sus amplias posibilidades una vez que el Uruguay -afirmado en la apariencia del «aquí no pasa nada» en el que habían creído muchos de los integrantes de la generación del 45- empezara a resquebrajarse en forma acelerada. Poemas y cuentos empiezan a quedar «cortos». El rodaje tradicional de la literatura nacional parece no cubrir las nuevas necesidades. Mario Benedetti, pasando del cuento corto (muchas veces simple apunte de costumbres) a la novela ambiciosa que es *Gracias por el fuego*, representa, tal vez, el ejemplo más palmario de esta evolución en función de lo que son las mismas necesidades expresivas del autor. Sin embargo, la progresiva aparición de novelas no implica necesariamente la existencia de novelistas en el sentido estricto que tiene la palabra. Más allá del ejemplo de Carlos Martínez Moreno -112- no ha habido creadores de un mundo novelesco como el levantado por los recordados Acevedo Díaz, Reyles, Amorim y Onetti. Las novelas, por el contrario, han proliferado y la mayoría coexiste con los ejemplos aislados de los autores que venían trabajando tenazmente en la década anterior -Paulina Medeiros, Dionisio Trillo Pays, Marisa Viniars, Jesualdo, Ariel Méndez, Carlos Denis Molina y Alfredo Gravina- o aquellos otros, mucho más jóvenes, que empezarían a publicar casi simultáneamente con los autores del 45, encajados en el mismo entusiasmo que los guiaba y facilitaba a todos.

Así, lo que era punto de llegada y culminación para José Pedro Díaz, Mario Benedetti y el propio Martínez Moreno, era punto de arranque para los primerizos y la posibilidad de un público nuevo para los que habían trabajado aislados hasta entonces. Pero esa coexistencia de títulos y autores no implicó una identidad de corrientes. La novelística del 45 puede ser caracterizada con algunas notas esenciales y, en su aparente diversidad, revelar tendencias y fenómenos comunes.

Un realismo crítico y preocupado

1. *La visión de la novelística del 45 es intelectualizada:* Pese a la marcada influencia de las letras anglosajonas, especialmente la novela latinoamericana de la «generación perdida», la actitud de los escritores del 45 es netamente intelectualizada, al modo en que se había asimilado esa influencia en Francia. El mensaje original de un Hemingway o un Faulkner es traducido al francés antes que a un estilo nacional. Son Camus y Sartre (*Los caminos de la libertad* trazan ese rumbo recogiendo la obra de Dos Passos) quienes adaptan primero el mensaje de una novelística concebida en su origen al margen de

esquemas intelectualizados, como pura aventura literaria (generalmente respondiendo a la aventura vital de los escritores) y nunca como una elaboración de contenido ideológico.

Solamente Onetti había escapado a la traducción y versión que de Faulkner dio su pasaje por la cultura europea. -113- La huella de Hemingway en el primer Benedetti se diluye luego en aras de las preocupaciones políticas del novelista uruguayo, así como el esquema del vasto fresco de una sociedad de un Dos Passos se mezcla en Alfredo Gravina con sus preocupaciones sociales y su postura ideológica.

2. *La dominante de la novelística del 45 es el realismo*, aunque la prosa es cuidadosamente atendida y se supera el esquema latinoamericano de un realismo desmañado, entendido como sinónimo de verismo y eficacia impactante.

Aun el más realista de los narradores -Mario Benedetti- maneja una pulcra prosa. Martínez Moreno, que imbrica sus obras en una realidad generalmente comprometida, reviste su estilo de una cuidada atención, casi flaubertiana, y admite su deuda con un creador nada realista como Jorge Luis Borges. Un autor como José Pedro Díaz, ampliando los límites del realismo a la confluencia con el más allá en *El habitante*, asume en *Los fuegos de San Telmo* el tono de una prosa clásica, ceñida a los límites sensoriales de la realidad. Juan J. Lacoste sabe igualmente convertir las peripecias de una campaña teatral, en *Los veranos y los inviernos*, en una mágica alucinación donde el realismo original, merced al tenso estilo, se trasciende.

3. *El estilo dominante de la novelística del 45 es descarnado, conflictivo y sus protagonistas poco inclinados al lirismo*. Hay una inclinación manifiesta hacia el destierro del ridículo o del sentimentalismo, incluso en aquellos argumentos predisuestos a ello -*La tregua*, de Benedetti, por ejemplo- y un rigor científico y crítico de notas demistificadoras y desacralizadoras. Las novelas, aun aquéllas de tema básicamente amoroso, tienden a la racionalización y al análisis frío de los hechos (por ejemplo *Quién de nosotros* de Benedetti y *La otra mitad* de Martínez Moreno) y el pleito entre razón y pasión siempre se falla -con la excepción de Clara Silva- a favor de la primera.

Ese estilo descarnado rehuye estereotipos previos, pese a que la obra de Benedetti ha sido capaz de crear otros estereotipos con tendencia a la facilidad y al maniqueísmo, auténticos comodines con que se ha juzgado muchas veces a toda la -114- generación del 45. La lucidez acompaña absurdamente incluso a los mismos suicidas, como ocurre a Ramón Budiño en *Gracias por el fuego* o a Cora Sáez en *La otra mitad*, invalidando muchas veces el equilibrio del autor, el presunto (y necesario) satanismo del protagonista.

En unas notas confidenciales que publicara la revista *Número*, Carlos Martínez Moreno confirmaba este carácter: «La equívoca pobreza mental de nuestra literatura se ha disfrazado por demasiado tiempo de estremecimiento, de confesionalismo; de fervor sensible», a lo que agregaba que «necesitamos, también en literatura, un poco de asepsia antidemagógica; en literatura, lo demagógico es la indiscriminada sensibilidad». Sin embargo, pese a esas notas, todas las novelas son conflictivas; plantean una relación tirante, cuando no de ruptura, con el medio y sus valores.

No hay conformismo en las novelas del 45, aun en las obras testimoniales y llenas de bonhomía personal como *La ventana interior* de Asdrúbal Salsamendi, o el relato amable y tierno *Lloverá siempre* de Carlos Denis Molina.

4. *Las respuestas que los novelistas dan en sus obras son netamente individualistas y subjetivas.* La relación de tensión personal, de básico inconformismo subyacente, directa o indirectamente se traduce, en todas las novelas del 45, en fórmulas propias del novelista y nunca en la aceptación de cánones colectivos o dogmáticos. Cada autor, pese a las tensiones sociales o políticas, tiende a la creación de su propio mundo, cerrado en sí mismo y con sus propias claves interpretativas. El ejemplo generacional pionero de Juan Carlos Onetti es apenas desmentido, aun por autores como Mario Benedetti, afectivamente sacudido por el drama político latinoamericano. El esfuerzo totalizador y de participación en la problemática universal, que lleva adelante Martínez Moreno, parte del conflicto individual y convierte la problemática personal de Julio Calodoro en *El Paredón* o la de Primitivo Cortés en *Los aborígenes* en significativa de la idea general propuesta y no ésta en esquema apriorístico de aquélla.

5. Todas estas notas anteriores -visión intelectualizada, prosa formalmente cuidada, racionalismo analítico, subjetividad -115- y esfuerzo para dar una respuesta individual a la difícil relación con la realidad- hacen de *la mayoría de las novelas del 45 obras complejas, emocional y estilísticamente, y nada convencionales.* Es evidente que hasta hace unos años había una tendencia en las letras nacionales a destacar las virtudes inherentes al ser primitivo, a resbalar hacia lo simple de los simples, en desmedro de las reales problemáticas de los seres más complejos. Un personaje de Morosoli parecía más auténtico que un torturado existencial o, por lo menos, parecía más uruguayo. *La sobreviviente*, de Clara Silva, tiene el mérito de anunciar la posibilidad de lo contrario, aunque la carga de importación que arrastra no autorice a desmentirlo totalmente. A partir de Martínez Moreno, la simpleza de seres, pueblos y paisajes dejan de ser virtud para resultar mera facilidad.

6. *El tema amoroso aparece en general en su faz de descomposición y no con el ímpetu y la frescura de sus inicios.* Tratan temas de adulterio Mario Benedetti en *Quién de nosotros* y Carlos Martínez Moreno en *La otra mitad*. Incursionan en las fases gastadas y caducas del amor conyugal, nunca envueltos en la pasión o el sentimiento puro, en *Gracias por el fuego* y en *Los aborígenes*, así como lo hace Clara Silva en *El alma y los perros*.

Sin embargo, tanto Benedetti como Martínez Moreno tienden hacia la sublimación de los sentimientos y una posible frescura, aun en las páginas agrisadas y de cierta consciente sordidez de *La Tregua*, en el primer caso, o en las relaciones culpables adúlteras de *La otra mitad* en el segundo. Hay un afán de ruptura entre medio, amor, y sexo, pero ningún autor se atreve a correr el riesgo de intentar la aventura amorosa pura. Todos temen la rechazada cursilería.

7. *El género novelesco deja de ser privativo de los hombres y es una poetisa la encargada de romper una tradición literaria hecha únicamente de mujeres poetisas.* Clara Silva es la primera novelista que tiene el Uruguay; aunque Juana de Ibarbourou había adelantado en *Chico Carlo* (1939) la posibilidad de un digno ingreso en la narrativa por parte de una poetisa consagrada. Tras *La sobreviviente* (1951) de Clara Silva será habitual la publicación de narraciones escritas por -116- mujeres, aunque

generalmente lo harán como cuentistas (Clotilde Luisi, Rolina Ipuche Riva, María Inés Silva Vila, Armonía Somers, Silvia Guerrico, Giselda Zani y María de Montserrat en esa generación) o constituirán ejemplos raros de una novelística original sin rastro crítico, como es el caso de la desconocida Siegrud Tesdorff.

Toda novelística está llena de extrañas «islas», aparentemente no ligadas al esfuerzo de continuidad de la mayoría. *Confidencias a una botella* de Siegrud Tesdorff es una de ellas, apenas recordada y, sin embargo, de una significación literaria indudable. Mientras algunos novelistas del 45 empezaban tímidamente a colonizar Montevideo, sus temas y tremendas posibilidades novelescas, algunas novelas desconocidas como ésta ya lo habían probado, aun en su carácter excepcional y no general. En esta novela, una solterona de origen alemán radicada en Montevideo se va emborrachando solitariamente en un cuarto de pensión y cuenta su vida a la botella.

El estilo de la novela es ágil y brinda un buen contrapunto entre el presente inmóvil -la noche de fin de año en que se está emborrachando- y el pasado que corre hacia él.

8. *Las memorias noveladas abundan y traen testimonios intelectuales complejos a una tradición literaria hecha de personajes simples.* En este período aparecen memorias noveladas en forma directa de autores tan diversos como Asdrúbal Salsamendi (*La ventana interior*, 1963) y Jesualdo (*El tiempo oscuro*, 1966). Ambos, desde puntos de vista ideológicos distintos, recorren una misma época: la década del treinta, tan importante para la formación ideológica del Uruguay.

Lo que es infancia para Salsamendi es juventud para Jesualdo y en ellos se puede rastrear la incidencia que tiene en el país el esquema de ideas que fue agrietándose hasta la Guerra Mundial.

En estas obras es posible descubrir el *substractum* de una buena parte del pensamiento nacional, hoy tan puesto en tela de juicio: el liberalismo humano y progresista, algo anárquico y paternalista, pero básicamente cooperativo y generoso, aun en su falta de previsión. Tanto Salsamendi como Jesualdo han vivido intensamente la gran polarización ideológica que tuvo -117- su capítulo nacional -golpe de estado del 33- o internacional -Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial.

Pero Salsamendi escribe además desde la perspectiva de una gran experiencia como funcionario de las Naciones Unidas. Ha conocido el mundo; puede volver sus ojos hacia la comarca de su origen y hacerlo lleno de nostalgia por un tiempo definitivamente perdido, pero dueño también de la presunta objetividad que da la distancia. Esta nostalgia del pasado se convierte en ácido diagnóstico del presente en *Todos sumamos cero* (1972). El mundo de los organismos internacionales, con su cerrado sistema de absurda lógica interna, es ahora el protagonista de la obra de Salsamendi. En una atmósfera kafkiana, pero con mucho más humor y con un diálogo ágil esta novela nos devuelve al niño extraviado y de ojos azules de los años treinta de un Montevideo patriarcal, transformado y con los rasgos de un hombre marcado dramáticamente por la vida y con la desesperada comprobación de no tener más bajo sus pies la tierra uruguaya donde hundir las raíces.

Otros autores también practican el estilo de memorias, aunque lo integran a un mundo novelístico propio y más literariamente elaborado: Benedetti en *La tregua*, que

asume forma de diario íntimo, y en *Quién de nosotros*, donde se mezclan pasajes de un diario íntimo con una carta.

Ese tono memorioso puede a veces concentrarse en la reconstrucción tenaz de los episodios más significativos de la infancia, a fin de proyectarlos hacia el presente, donde adquieren una eficaz funcionalidad novelesca (casi toda la obra de Martínez Moreno realiza esa integración del pasado en el presente), o sirven para dar una calidez inesperada al protagonista (Alfredo Gravina en *Brindis por el húngaro*). Sin embargo, a veces no basta con la infancia propia y hay que recurrir a los orígenes, una fuente que no tiene por qué ser nacional en los escritores hijos de una reciente inmigración. Ángel Rama en *Tierra sin mapa* y José Pedro Díaz en *Los fuegos de San Telmo* cumplen esa peregrinación a los orígenes.

-118-

△ ▽

De lo individual hacia lo colectivo

Muchos novelistas parten del terreno individual hacia el más abierto de lo social. Diversos acontecimientos latinoamericanos contribuyeron a esta apertura del espectro, originalmente reducido a la inserción de una problemática personal en un contexto muy diluido del país. Tanto Clara Silva como Benedetti han partido de temas particulares para asumir visiones generales del país, pero mientras la primera, tras *Aviso a la población* y su inventario de las condiciones socio-económicas que gravitan sobre los infanto-juveniles, volvió al reducto de sus mujeres conflictuales, el segundo se fue entregando a los temas que su práctica del realismo crítico le fue descubriendo. Un autor como Martínez Moreno, notoriamente insertado en el Uruguay con una forma de compromiso realista y aun agudamente crítico, después de *El Paredón*, donde su participación en lo colectivo asume proporciones latinoamericanas (como ya lo había intentado exitosamente en *Los aborígenes*) vuelve a los temas de su primera literatura. Intuyó, muy probablemente, los peligros que lo podían acechar como escritor en la estereotipación maniquea que todo compromiso inmediato implica al traducirse en literatura. Tanto *La otra mitad* como *Con las primeras luces*, sus novelas posteriores, suponen que el autor ha vuelto a tomar la debida distancia ante el tema narrado. Sin embargo, su cabal conocimiento de la realidad circundante le permitió, especialmente en la última, construir un escenario decadente y representativo de la mentalidad de toda una clase social, adecuadamente reflejada en el drama del protagonista. Lo universal se hace particular sin perder su nota original, la temática social asume la proporción de un conflicto individual representativo.

△ ▽

Salvador Porta, también la historia

La novela histórica, al modo como la practicara Acevedo Díaz en su ciclo, también ha sido intentada por autores del 45, especialmente en el esfuerzo por novelar épicamente el período -119- artiguista a la luz de las nuevas corrientes historicistas. Eliseo Salvador Porta, autor de varias novelas de tema norteño (*Bella Unión, Tomás Gomensoro*, donde vive el autor) como *Ruta 3* (1955) y *Con la raíz al sol* (1953), una novela que trata la sequía del 43, ha derivado hacia las novelas de reconstrucción histórica.

Una original y cautivante tesis sobre Artigas -*Artigas; valoración psicológica* (1958)- había adelantado gran parte de sus preocupaciones, reflejadas directamente en *Intemperie* (1963) y en *Sabina* (1966), donde temas agrarios e históricos se encarnan vitalmente en una reconstrucción épica del período artiguista. Ha tenido sus seguidores, en autores como José Pedro Amaro (*El hombre de la tierra*, 1967).

△ ▽

II. Los novelistas

△ ▽

Los adelantados

Todo cintillo de fechas alrededor de una generación provoca en sus márgenes el error. Una serie de autores publican sus novelas antes que el movimiento generacional pueda ser caracterizado como tal y otros lo hacen más tardíamente, cuando autores más jóvenes empiezan a editar sus obras. Así, del conjunto de autores analizados en este capítulo han quedado fuera de la caracterización general algunos que, sin embargo, deben inscribirse en los círculos más amplios de la novelística del 45. Dionisio Trillo Pays con sus primeros atisbos de una nueva visión ciudadana, que surge de la cauta exploración suburbana de un hombre del interior que recoge los primeros rechazos de la capital, publica *Pompeyo amargo* en 1942 y *Esas hojas no caen en otoño* en 1946. Paulina Medeiros, activa novelista que se multiplica en obras editadas en ambos márgenes del Plata, es una de las pioneras en la novelística femenina uruguaya. En 1940 publica *Los que llegaron después*. Su actividad prosigue hasta *El faetón de los Almeida* (1966), pasando por exploraciones del mundo juvenil en *Otros*

iracundos (1962) y novelas como *Un jardín para la muerte* -120- (1963), que conociera una segunda edición en Chile. Con un estilo ágil y desmañado, Paulina Medeiros es una de las cronistas más preocupadas que ha tenido el período del golpe de estado del 33 que ella misma vivió activamente como dirigente estudiantil.

En el otro extremo están los escritores que inscribiéndose por su edad en la generación del 45, empiezan a publicar sus obras tardíamente. El ejemplo más notorio es el de Roberto Fabregat Cúneo (nacido en 1906) solitario explorador de un mundo sutil que bordea lo real y lo fantasmagórico. Sus dos novelas *La casa de los cincuenta mil hermanos* (1964) y *El Inca de La Florida* (1967) se inscriben en un mundo de ironías veladas y determinado por signos fatales. Especialmente en la última, una novela que podría transitar por los esquemas clásicos del realismo nativista, explora las inmensas posibilidades que ofrece una realidad poblada de mitos, signos deterministas, la brujería de los conjuros camperos.

Aunque conocido como autor teatral y poeta, es sólo en 1953 cuando Carlos Denis Molina decidió rastrear su infancia en forma novelesca. Lo hizo impregnando sus recuerdos de una fresca poesía. Serie de cuadros nostálgicos y tristes, donde la lluvia juega su papel de pertinaz hilo conductor. *Lloverá siempre*, supone un nuevo ejemplo de una caracterización generacional: la infancia es la fuente más rica de experimentación vital para el novelista y a ella se acude desde la grisura de una madurez a la búsqueda de las raíces más expresivas. El episodio culminante de este relato tierno y sencillo es la muerte de la madre del protagonista. Sin embargo, Denis Molina la escamotea y lleva la dramática tensión que la rodea a un acto, aparentemente irracional y brutal, pero significativo de la descarga de tensiones del protagonista: Dionisio ahoga a su perro más querido. Después de esta novela, Denis Molina no ha vuelto al relato y ha continuado trabajando en piezas teatrales.

△ ▽

Un puente de referencias y temas nuevos

Otros autores como Juan José Lacoste, como Ariel Méndez, -121- parecen cabalgar entre el período de la novelística del 45 y el de la generación posterior, lo que les ha valido cierta marginación por parte de los críticos.

Lacoste ha filiado el estilo de sus novelas *Bosque al mediodía* (1962) y *Los veranos y los inviernos* (1964) a las grandes posibilidades abiertas por Juan Carlos Onetti en el ámbito novelesco rioplatense; Méndez ha conquistado una nueva temática que asumieron luego las primeras novelas de los autores más jóvenes. Retomando una tradición novelesca nacional que había tenido en Mateo Magariños Solsona su mejor portavoz incursiona en la vida de las clases pudientes y exhibe su vaciedad. En *La otra aventura*, como lo había hecho en *La encrucijada* y *La ciudad contra los muros*, Ariel Méndez conjugó varios de los elementos que serían tema de la narrativa joven de los años 60.

Sus novelas transcurren en escenarios inéditos del paisaje literario uruguayo: balnearios, barrios de clase alta, donde el ocio y el dinero abundan. Sus personajes buscan inútilmente llenar el vacío de sus vidas con relaciones amorosas variadas y en esa inestabilidad afectiva se anuncian ya las notas más agrias de un proceso nacional y literario que terminaría estallando con violencia en la década siguiente.

Juan José Lacoste trabaja con personajes y escenarios ya reconocibles y, sin embargo, en cualquiera de sus obras demuestra una madurez como novelista que debería haber llamado la atención de la crítica.

△ ▽

José Pedro Díaz: la alegoría de un espíritu clásico frente al naufragio

La obra narrativa de José Pedro Díaz se ha dado muy espaciada en el tiempo y entre sus hitos -*El habitante* (1949), *Los fuegos de San Telmo* (1964), *Partes de naufragio* (1969)- una tensa y pausada tarea de crítico e investigador literario han probado que Díaz no hacía sino acumular un cuidadoso y culto bagaje que la extraña veta de sus relatos cortos (*Tratado de la llama*, *Ejercicios antropológicos* -122- y *Tratados y ejercicios*) se han encargado de destilar decantadamente. En el profundo juego de significaciones que ha manejado Díaz, han privado generalmente aquéllas que obedecen a un juego de resortes intelectuales y referidas básicamente a implicancias literarias y culturales. Sin embargo, en su primera novela, *El habitante*, el relato aparecía redondamente cerrado sobre sí mismo, sin referencias laterales, constituyendo una muestra de lo que en 1949 era la dosificada asimilación de nuevas técnicas narrativas.

José Pedro Díaz narra allí en primera persona la historia de un extraño «habitante» de una casa de balneario -El Médano- situada sobre las playas de Punta Negra. La narración es objetiva, indirecta y va desentrañando pausadamente el amor que suscita en «el habitante» una niña (que ya no es niña) que va todos los veranos al chalet. Con una dosificada ambigüedad, Díaz va introduciendo al habitante en el seno de esa familia que lo ignora. Promediando el relato se sospecha que el protagonista no existe, que es, a lo sumo, un alma en pena, un fantasma. Sin la ironía de Oscar Wilde y sin que el clásico «espíritu burlón» inglés logre atenuar su penosa incomunicación, este «habitante» se resigna a no ser escuchado (aunque grite), a sobrellevar su amor escribiendo este relato en las noches solitarias del invierno. Díaz juega allí con muchas claves literarias de importante eficacia: la dosificación de la sorpresa, el punto de vista, la limpieza del trazo que abre y cierra el relato. En 1949 esta novela resultó muy original para el Uruguay; José Pedro Díaz tenía 28 años.

En su segunda novela, *Los fuegos de San Telmo*, Díaz va más lejos. Mientras las evocaciones de un Martínez Moreno, de un Jesualdo o de un Asdrúbal Salsamendi se detienen en los umbrales de la infancia propia, las de Díaz se remontan al mundo de los antepasados; ese mundo está en Italia. Pero su descubrimiento, anticipado en los relatos

escuchados en su infancia de boca del tío Doménico, tendrá un triple significado. Por un lado la verificación de que ese mundo (que es propio por la herencia de la sangre, la dinastía -123- de los D'Onofrio y aun de muchas costumbres olvidadas en Montevideo) le es ajeno en su íntima esencia. Las raíces, tenazmente rastreadas, están rotas, y el protagonista de *Los fuegos de San Telmo*, ese José Pedro sin *alter ego*, cierra su inútil retorno a las fuentes con el recuerdo del día en que enterraron al tío Doménico, que suscitó su impulso de recobrar el perdido pueblo del sur de Nápoles, Marina di Camerota.

José Pedro Díaz, como tantos ilustres antecesores de formación literaria germánica, siente su alma deslumbrada cuando descubre la luz y la serenidad del Mediterráneo. En ese proceso, perfectamente perceptible en esta obra si se la confronta con las anteriores (especialmente con sus «ejercicios» y «tratados») hay también algo más que siente todo latinoamericano culto al recorrer Italia. Cada rincón, cada piedra, cada caleta o cabo constituyen escenarios de un paisaje ya recorrido literariamente y cargado de poderosos significados. La tarea de reconocimiento de esos escenarios, de la adjudicación memoriosa de cada uno de ellos al verso que los cantó o al capítulo que los detalla es tarea apasionante y Díaz, sin temer al intelectualismo que se le pudiera imputar, la emprende gozoso, lápiz en mano, Virgilio y Nerval a cuestas. Las realidades son paradójicamente literarias: es como si el autor llegara tarde a ellas.

Pero es en *Partes de un naufragio* donde José Pedro Díaz aborda con ambición la visión totalizadora de un Uruguay que proyecta desde un pasado apacible y con valores no cuestionados al presente -1969- donde todo está en tela de juicio. El Montevideo de los años treinta y cuarenta es, una vez más, evocado para decretar que la finalidad que creían vivir sus habitantes está definitivamente clausurada. En los pequeños detalles cotidianos de la vida de sus héroes de los años treinta está la prueba de esa felicidad y de una cierta prosperidad manifestada en los artículos que «ahora no existen más», y en el ejercicio natural de una democracia política directa: las discusiones con «el viejo» Don Pepe en el Royal.

Los polos de esa distancia y esa paz arcádica sobre la -124- cual vuelan las primeras sombras a partir de marzo del 33, se miden en términos de una simple topografía urbana: el centro de Julio Herrera y Obes y Paysandú, con sus «casas que crecen para adentro», y el Malvín de los ranchos de techos de zinc. Sobre ese mundo aparecen al final de la obra «las noticias de rabia», simbólico mal del que son portadores los murciélagos. Pero José Pedro Díaz no apuesta a otra cosa que a la verificación del naufragio del mundo de sus personajes, que es el suyo y que es el nuestro. Como al final de *Paradiso*, cuando el héroe de Lezama Lima aparece solo en el centro de su casa (el hogar, el reducto, el templo familiar) completamente iluminada en un mundo oscuro, el héroe de Díaz enciende todas las luces, abre las ventanas y desafía desde ese reducto amenazando el resto de la ciudad, ya oscura y ya definitivamente clausurada. Su gesto será un inútil desafío, pero también un anuncio del alerta que no han percibido todavía los demás.

Armonía Somers y los lobos esteparios

Armonía Somers (seudónimo que esconde a una reconocida maestra) es apreciada más por sus cuentos que por sus novelas (*La mujer desnuda*, 1950; *De miedo en miedo*, 1965), aunque por la primera su nombre saltó del anonimato a una polémica arrastrada hasta nuestros días: un escándalo literario, un modo insospechado de narrar el apacible Uruguay del 50, las bocanadas de desprejuicio y la lírica sinceridad de una mujer que al escribir se despojaba de una tradición de pacatería naturalista. Es evidente que la historia de Rebeca Linke puede parecer hoy grandilocuente, falsificada en sus tonos elegíacos. Sin embargo, sigue siendo un texto de ruptura, una arriesgada aventura de satanismo y destrucción. *La mujer desnuda* que se pasea sin ropas al día siguiente de su cumpleaños y escandaliza a todos y muere inmolada finalmente como una bruja medieval desafiante, es el centro de una obra (locura simbólica o tentativa de poesía infernal) que por primera vez penetró en un área no explorada de la literatura uruguaya.

-125-

De muy diferente contextura son «los manuscritos del río» que integran *De miedo en miedo* (1965) y que Armonía escribiera durante una estadía en París en 1964. Allí mucho más caóticamente, se intenta remontar el río de la memoria de un protagonista, ayudado por una mujer a la que ama, pero no posee. Minuciosamente anotará su fracaso con precisión científica y la mujer desaparece cuando su inventario concluye.

Más famosa por sus cuentos, Armonía Somers, sin embargo, acredita en sus novelas una cierta vocación de «lobo estepario» de las letras nacionales: en una extraña veta personalísima y sin escuela, ha logrado ser, como anota José Carlos Álvarez, «en definitiva, un jalón ineludible ante toda consideración del futuro».

△ ▽

Clara Silva: el cuerpo, Dios y la sombra de Satanás

Con la excepción de *Aviso a la población* (1964), las tres restantes novelas de Clara Silva -*La sobreviviente* (1951), *El alma y los perros* (1962) y *Habitación testigo* (1967)- pueden ser, perfectamente, integradas en una trilogía. Tanto Laura Medina, como Elvira Olmos, como Carmen Quartara, protagonistas respectivas de las tres novelas, son las diferentes facetas de un mismo tipo de mujer existencialmente angustiada y con tremendas dificultades de relación con el mundo que la rodea. Dos solteras (Laura y Carmen), polarizadas en la juventud (Laura) y en la vejez (Carmen), una casada frustrada (Elvira), pero todas ellas constituyendo un mismo universo de nombres apenas intercambiados y con claves secretas que unen, bajo cuerda, a tres novelas de presentación en apariencia diferente.

En efecto, tanto Laura como Carmen han sido seducidas y luego abandonadas por un amor que no pueden olvidar. La clave que une a Laura con Elvira es literaria: Elvira Olmos en *Habitación testigo* lee *La sobreviviente* y se refiere directamente al conflicto de Laura, aunque le imputa cierto intelectualismo que no forma parte de su problemática personal. -126- Sin embargo, la secreta trabazón entre las tres existe con un hábito existencial, torturado, de angustiada relación con el medio circundante (tanto hogareño para Elvira, como laboral para Laura, como hecho de retorcidas frustraciones para Carmen) y en el cual Clara Silva vuelca un acento muy particular y muy propio de una tradición literaria de la que forma parte: esos *outsider*, femeninos en este caso, que recorren buena parte del siglo empapados de existencialismo filosófico y desembocados finalmente en un Camus, el primero que fue capaz de objetivarlos y colocarlos tras el espeso vidrio del que no han salido de *El extranjero* hasta nuestros días.

En *La sobreviviente* el conflicto es básicamente intelectual. Laura no logra superar un egocéntrico «me quiero a mí misma», aun en la entrega amorosa que busca como fórmula de superar su yo angustiado. El mundo la golpea con la vulgaridad que desprecia o con las noticias de política internacional que la impresionan. Busca un lugar en que centrar su básica libertad y trata de que ese lugar esté conectado generosamente con los demás. Finalmente, tras una experiencia traumática, asume un modo de compromiso con el mundo y con los otros: «Descenderé o ascenderé a los otros seres... desapareceré entre todos ellos».

En *El alma y los perros* hay menos grandilocuencia y el posible anacronismo de la posición filosófica que embargaba a Laura (demasiado condicionada por preocupaciones leídas y no sentidas) se supera en un conflicto más real. Elvira, tan religiosa y preocupada por Dios como Laura, refiere su angustia a una situación personal insostenible: está casada con un hombre hostil y vulgar que desprecia y tiene un amante que la transporta a su verdadera y poética región. Simple y compleja a la vez, un tema eterno, revestido en esta novela de unos ingredientes que Clara Silva maneja y dosifica en todas sus obras (aun en *Aviso a la población*): los estados de ánimo, las sensaciones, la adhesión y el rechazo del sexo, Dios y una religiosidad cargada de desazones.

-«Acostate en la arena. Todavía está tibia de sol»- con esta frase que recuerda Laura Medina en *La sobreviviente* -127- (página 23) y que repite Carmen Quartara en *Habitación testigo* (página 44), Clara Silva tiende un puente sutil -casi una clave para los atentos iniciados de su novelística- entre estas novelas, que en los extremos de su actividad creadora como prosista se rozan, se explican y redondean lo mejor de su obra.

De este recuerdo común -una seducción en una playa, la piedra arrojada en la vida de una mujer- Clara Silva va extrayendo en *Habitación testigo* los sucesivos círculos concéntricos de las personalidades femeninas que constituyen la magnífica ejemplificación del abierto desafío a la sociedad y sus valores instaurados que ha hecho la mujer en nuestro país. Clara Silva, como los más grandes autores uruguayos de la década del veinte (Bellán, Salterain y su importante antecedente en Magariños Solsona) narra el enfrentamiento femenino al medio, la aspiración a romper los esquemas que impiden una vida más natural, menos convencional; menos hipócrita en el tapujo apenas cubierto por la moralina y la sutil cáscara que rompen imperiosamente en los *twenties* Bellán y Magariños. Pero mientras éstos concluían algo cínicamente y en un terreno costumbrista por hacer triunfar una carne apasionada y apenas sofocada,

sobre el medio ambiente clerical y tartufo, Clara Silva hunde seriamente a sus mujeres en una divagación metafísica de la que siempre saldrán derrotadas como cuarentonas y, abandonadas y solitarias: con un grito claro lanzado al medio, pero esterilizado en el tiempo, inútilmente angustiado.

Pero lo que en *La sobreviviente* Clara Silva narra como un proceso casi inmediato al descentramiento que esa seducción provocaba en Laura Medina, en *Habitación testigo* es apenas un recuerdo sin rastros emotivos, sin el desequilibrio inmediato que acuciaba allí a Laura. Carmen Quartara ya no tiene remedio y ese recuerdo apenas forma el *sustratum* de una personalidad que Clara Silva redondea con habilidad demoníaca. Carmen es una solterona que vive suciamente abandonada en una habitación presidida por el retrato ovalado de la madre y la sola compañía de una gata. Necesitada económicamente acude al expediente de ofrecerse -128- para hacer costuras finas a domicilio por medio de un aviso clavado en el tablón de anuncios de un supermercado. Así conoce a una mujer de fortuna, Carlota del Villar y Cuencas, solterona como ella y dedicada a la caridad y con una organizada distribución de oraciones, ropas viejas y alimentos entre los pobres.

El planteo de esa relación permite a Clara Silva un valioso regodeo en el complejo recorrido de los vericuetos del alma de su protagonista. Así, narrando en primera persona, urde una temible psicología de mujer donde se mezclan el resentimiento, manías persecutorias y las más fatídicas transformaciones de una vida frustrada en una morbosa simbología que encarna su gata, siempre parturienta, ronroneante y sanguinolenta sobre su cama. Carmen ensucia sin saberlo, como su gata, un mundo autolimitado voluntariamente y así ve a Carlota y su caridad egoísta, desde una perspectiva deformante que Clara Silva va satánicamente logrando, hasta crear una relación entre las mujeres, ambigua y preñada de alusiones indirectas que nunca se plasman y mueren en el punto final de la novela, dejando un regusto desagradable en la misma medida en que logran comunicar exitosamente sus pautas más complejas.

Atmósfera enrarecida, comunicación de su pringosidad enfermiza lograda, alusiones a una caridad católica hecha para satisfacer egoístamente la ambición de salvación individual, la adecuada pintura de ambientes de viejas casonas donde cristos mórbidos presiden las relaciones humanas, la transformación de la esterilidad y frustración femenina en manías, tics y complejos, todo ello hacen de *Habitación testigo* los excelentes elementos con que Clara Silva logra redondear su novela. Y ello, aunque a veces se repite más allá de la recurrente y obsesiva forma como la protagonista unce todo lo que va ocurriendo a los dos o tres hitos que marcan su vida -aquel día en la playa, su gata parturienta, el rostro de su madre, un orinal lleno de orines y una cama sucia y deshecha- pero que fuera de este detalle, se logra, plasma el íntimo sentir de un alma femenina atormentada, en pugna con el resto del mundo.

-129-

Para quienes han podido seguir la evolución como novelista de Clara Silva, ese retorno a sus primeros temas constituyó en 1967 un éxito. En primer lugar, un éxito de su verdadera condición que la hace volver instintivamente a lo que mejor conoce: ese mundo de subsuelo, esos abismos y recovecos del alma satánica de la mujer, dejando los posibles equívocos de *Aviso a la población* (1964) de lado.

En este ciclo que el tiempo ha cerrado sobre sí mismo, la novela *Aviso a la población* puede parecer un extraño islote: los episodios fragmentados de la vida de un infante-juvenil, tras el cual no era nada difícil reconocer al famoso «Mincho», permitieron a Clara Silva construir una exitosa novela con mucho de superado naturalismo. Pero allí, curiosamente, Clara Silva pudo desembarazarse de la primera persona de sus obras anteriores y ganó en el esfuerzo de penetración en la realidad objetiva. Su esfuerzo hizo posible que, al volver al tema y al universo cerrado que conocía mejor, fuera menos directamente personal y en definitiva más novelesca, como lo prueba *Habitación testigo*, sin duda su mejor novela.

En segundo lugar, es un triunfo de lo que le importa realmente como artista, más allá de los compromisos socio-políticos que creyó un deber imponerse cuando escribió la vida del «Mincho». Si allí chirriaba en su esfuerzo por descender al mundo de la delincuencia y sólo un lirismo volátil y una escritura desenvuelta y hábilmente puesta al servicio de la trama, la salvaban del naufragio; aquí hace y deshace los complejos nudos de esta relación apasionante entre dos solteronas frustradas (frígida, autoritaria y masculinizada una; reseca, resentida y sucubizada la otra) con gran maestría, al punto de contagiar al lector con los más enrarecidos aires de un mundo que no por extraño deja de ser posible y cierto.

Y el mejor nudo que ata es trayendo a la memoria una novela incomprendida y escandalosa en su tiempo, hoy rehabilitada y puesta en el lugar que le corresponde: junto a *Habitación testigo* está *La sobreviviente* y ello no sólo por la clave subterránea de una frase que arroja como una piedra -130- en el alma sosegada de sus mujeres atribuladas por el recuerdo del amor sensual: «Acostate en la arena. Todavía está tibia de sol», sino por el hálito apasionante del misterio que rozan ambas con la envidiable sombra de Satanás.

△ ▽

María de Montserrat: los fracasos del tiempo optimista

Es ésta una curiosa paradoja -la novela de un fracaso transcurriendo en un momento de optimismo-, pero también es uno de los más eficientes resortes con que María de Montserrat proyecta el hábil ensamblaje de su novela *Los Habitantes* (Alfa, 1968). Así también la ejecuta: de un presente histórico fijado en 1945 se retrocede a un pasado indefinido en la década del treinta y de allí todo revierte sobre el único presente cierto, el del lector. A partir de este juego sutil de los varios planos temporales en que se mueve la obra, la frustración de Corina Rocca de Arcos, con sus escasos 28 años, se convierte en la frustración de toda una generación que empezó a forjarse con un solidario optimismo en el futuro, manejó conceptos nuevos con una soltura lindante con la irresponsabilidad y sembró ya en 1945 la semilla del fracaso que se recoge hoy.

Para trazar todo el diagrama de esa época, María de Montserrat parte de una deducción silogística elemental: las casas (esos «lugares» cargados de objetos que

operan con una carga de significaciones, con una fuerza disgregante de acotación lateral, de complemento indirecto) tienen «habitantes» y uno de esos habitantes, uno más en la vasta corte de personajes que desfilan por la obra, es Corina. La protagonista es apenas el pretexto desencadenante, el hilo conductor de una historia que podría ser una infinita saga, llena de argumentos laterales, de posibilidades apenas anotadas en duros brochazos unas veces o en suaves pinceladas otras. Pero es también, la palmaria demostración de que María de Montserrat, tras los logros de sus dos anteriores libros *Con motivo de vivir* (1962) y especialmente *Los Lugares* (1965) asume -131- integralmente una condición de novelista que expresa en una obra tan compleja en su estructura como simple en su trama.

△ ▽

Tres generaciones y un mismo barrio

La novela cubre básicamente un año de la vida de Corina -de un 6 de agosto de 1944 a un 8 de agosto de 1945- aunque gravitan sobre él, los recuerdos de un pasado que suele hacerse borrascoso y tenazmente obsesivo. En ese año, la protagonista que emerge casi de la muerte, intenta proseguir un diálogo interrumpido con su esposo Roberto, trata de sobreponerse a una familia que la ahoga y mediatiza y a un barrio pretencioso y ya condenado en su falsa dignidad: un barrio que ha nacido «viejo». La clase de pequeños propietarios que lo habita es rápidamente sustituida por mediocres inquilinos. Para ello evoluciona de una pasiva condición, capaz de contemporizar con los demás (sus dos hijos, su esposo, su madre y su suegra) alargada en toda la primera parte de la novela, a un intento de participación activa en el medio en que vive, donde instalará un club infantil y tratará de desenvolver las actividades de una experiencia ateneísta de difusión cultural.

Pero Corina es apenas un centro del que irradian numerosos personajes. Su marido Roberto, un funcionario municipal consagrado a la tarea directiva de un club deportivo y poseído de un pobre afán de progreso social, siempre postergado y siempre esperanzado, es la causa de un divorcio no muy explicitado en los sentimientos de un matrimonio que se inauguró urgido por la pasión de un breve noviazgo. Tras él está planeando la sombra de un cuñado, Blas, que espera envilecer a Corina merced a la dependencia económica a que la somete. Un círculo de mediatizaciones, convenciones y dificultades monetarias (Roberto sólo gana como funcionario público y se niega a trabajar esperando su gran contacto social), se va ampliando hacia la madre de Roberto, resignada a ir entregando las prendas (esos objetos significativos de un rango social perdido) que constituyen su patrimonio para atenuar los problemas económicos del hogar, y hacia la madre de la propia -132- Corina, una mujer que creyó en el amor con mayúscula y en tantas otras palabras enfatizadas a las que el tiempo vació en todo sentido.

Finalmente está Dorothy, la amiga de la infancia que ha obtenido lo que constituye para un tipo de mentalidad un símbolo del triunfo en la vida: se casó «bien» y logró todo aquello a lo que aspira Corina. Detrás de todos ellos, como un coro procesional desfilan familias -las Casco, los Gómez, la Viuda- y una larga corte de «habitantes» que

van avanzando y ocupando la escena en la medida en que la novela se desenvuelve, hasta opacar y absorber a la protagonista.

Promediada la segunda parte de *Los Habitantes*, Corina apenas emerge de este vociferante coro donde mujeres de barrio como las Casco aúnan una eficiencia hogareña a una siniestra capacidad de manipulación, o historias como la de la Viuda, acaparan una atención inevitable. Toda la problemática de la primera parte ha sucumbido absorbida por las historias de una masa amorfa de seres mediocres que avanzan hasta ser los dueños de la novela. El desenlace final, que retoma a una Corina resignada y entregada, ya no sorprende: el medio, esos «habitantes», lo asordinan, lo convierten en uno más de sus conflictos.

△ ▽

Las mujeres que no pueden ser otra cosa

La habilidad más reconocible de María de Montserrat es no magnificar el problema de Corina, saber de las medias tintas a que la propia limitación original ha de conducirla. Corina llega a ser la resignada madre y esposa de las últimas páginas, porque no podía ser otra cosa. Paradojalmente no hace sino encontrarse a sí misma. Esta aparente contradicción tiene dos raíces confluyentes que María de Montserrat reconstruye tenazmente: la propia limitación del pasado de Corina y la endeble escala de los valores que la gobiernan. Para la primera, la novela juega un hábil contrapunto. Por un lado una línea argumental que maneja el presente histórico y es narrada en primera persona y jalonada de diálogos. Por el otro, el «tono» específico con que es encarnado el pasado, impersonal en el relato, pero cargado de una significación de objetos -133- a los cuales los seres parecen adscriptos. Las complejas ornamentaciones, los bronce, molduras, cornisas y patios de pesadas claraboyas, se integran a una atmósfera y a protagonistas de los que parecen ineludibles accesorios. Allí está la infancia de Corina y sus primeros intentos de superación condenados de antemano por la frágil estructura que los soporta: el estudio como fórmula para emerger de un medio pacato, mediatizado, chimentero, temeroso de nuevos valores conjugados en tiempo futuro como feminismo, solidaridad. Los jóvenes que estudian, con gran sacrificio de sus madres (como Corina), son el centro de una permanente ofensiva por parte del medio ante el que cederán (ella también pasará a la categoría de empleada), aunque Dorothy siga estudiando en la Universidad y se case, salvándose de la aparente mediocridad.

El error de Corina -y aquí María de Montserrat maneja un indudable símbolo- es creer que su amiga Dorothy se ha salvado. Sus valores, a los que revistiera en su etapa de estudiante de una ampulosa terminología que el momento parecía favorecer (luchas universitarias contra el gobierno de Terra), terminan siendo los de cualquier señora burguesa de clase media: una buena posición económica, casa propia, automóvil, hijos estudiando en buenos colegios, una hija que aprende «danzas clásicas» y se luce en la fiesta de fin de año. Sus aparentes evasiones idealistas no van más allá de la incapacidad

para organizar un centro cultural de barrio; su dignidad y honradez sólo pueden probarse en un enfrentamiento general al defender al único personaje mágico y fantasioso de la novela, Isaías, una mezcla de payaso y abuelo cuentero al que adoran los niños.

Cuando Dorothy se suicida, Corina sufre un golpe tremendo: no sólo su mejor amiga desaparece, sino que su orden de valores se derrumba como un precario sistema al que ya no tendrá más acceso. No hay nada que hacer: ni el prestigio social ni el dinero pueden dar la felicidad que ella buscaba ávida, por otras vías, pero con la misma meta que su marido. Sin dialogar, están hechos de una misma pasta de convenciones y pobres aspiraciones; pero mientras ella abandona antes -134- su esperanza, Roberto sigue creyendo hasta la última línea de la novela que ha de encontrar al político que lo lanzará a un futuro más próspero que la directiva de un club deportivo.

△ ▽

Tras los habitantes, el país

María de Montserrat, que había adelantado en *Los Lugares* su capacidad para descubrir desde adentro de un mundo carcomido y condenado, ahonda en *Los Habitantes* una visión tras la cual se adivina al país: un Uruguay que se equivoca frívolamente y es optimista en 1945, repitiendo consignas acuñadas veinte años antes. Si tras los lugares están los habitantes y tras estos el país entero, Montserrat no comete el error de tipificar excesivamente las situaciones. Esa realidad no es más que la realidad y no hay esquema que se le ajuste a esa fluidez. La realidad es fluida, no acepta andadores y aunque es inevitable el sentido que adquieren las historias, los personajes y sus considerables ramificaciones, cualquier atisbo de maniqueísmo es esfuminado hábilmente por la novelista. Porque, si el pasado «significado» en tantos objetos y arquitecturas que agravan el presente de Corina, está condenado a morir, si bien el optimismo del presente es ilusorio y mediocre, tampoco la carta del futuro es clara. María de Montserrat no tiene temor en condenar pasado y presente, pero no apuesta al futuro porque no puede: ella misma es parte de lo que narra, ella misma se desgarró cuando hace el inventario de las derrotas de las frágiles ilusiones del Uruguay y de su juventud.

En cierto modo su obra se inscribe en el lúcido inventario de la decadencia nacional, en el atisbo de la peor decrepitud posible: aquella que sorprende cuando todo aún podía ser joven. Corina es una vieja a los 29 años, está entregada apenas ha empezado a vivir; su país está cargado de decrepitud cuando es apenas un proyecto de nación. Sin embargo, este símil y este posible símbolo de la novela no es ostensible, ni directamente referenciado por María de Montserrat. Es apenas el saldo de una novela donde, primordialmente, se cuentan historias, se hilvana un mundo y donde la clave para sentir su precariedad, su inevitable caducidad está dada, pura y hábilmente, por el simple hecho de contar una historia de 1945 para lectores que la leen después de 1970.

Legido: una máquina de gorjear que sigue funcionando en París

Todos los años, Juan Carlos Legido volvía a Montevideo con la piel bronceada y el aire sonriente y recuperado. Venía de un punto no muy destacado de la costa rochense, un montón de libros leídos bajo el brazo y algún inédito que a lo largo del invierno descubrían sus fieles lectores o sus atentos espectadores. Pero el inédito, escrito generalmente a la sombra de los agrestes pinos o en la penumbra de una habitación en la que se filtraban las reverberaciones de un cálido mediodía, nada tenía que ver con el escenario en que había sido escrito. Nunca nadie había asociado la pasión secreta de Legido por el marco de La Paloma con su obra y no había motivo alguno para ello. *La Lámpara, Dos en el tejado, La piel de los otros, Veraneo, Los cuatro perros y El Tranvía*, esas obras que han ido jalonando una dinámica carrera dramática en Legido, aún empapadas de su nostálgica visión de un pasado habitado de seres generalmente buenos, habían esquinado sistemáticamente alguna vinculación con un mundo que ocupaba un lugar importante en la vida de Legido.

Pero en 1967, Legido descubrió que, secretamente, «La Paloma» funcionaba en su sensibilidad literaria. Y funcionaba del mejor modo: morosa y pausadamente. En efecto, la *Crónica de las cuatro estaciones* con que se presentó al público en la VIII Feria del Libro y del Grabado en 1967, con un paisaje adentrado en la sensibilidad del autor, protagonista esencial expresado en sus habitantes, vivido directamente de adentro, fue escrita lentamente a lo largo de seis años, numerosas veces retocada, comentada y leída entre amigos.

No hay urgencias en la trama, no las hubo en su confección y como aquellas pinturas sosegadas y sin drama de los mejores pintores flamencos, Legido no se sobrepasa en ningún momento, no sobreestima la emoción y, aun cuando describa la muerte violenta y despiadada de un naufragio, no imposta la voz. Está en un escenario que lo envuelve, que lo atrapa con fuerza, pero que lo llevan a hacer de su protagonista -136- -«Lobito»- el resignado, el hombre sin ambiciones, inadaptado, pero también el hombre feliz, por lo menos en aquella cuota de la felicidad que importa tanto: la que proporciona la paz interior, la armonía.

Legido lo ha dicho claramente: «esa paz interior y esa armonía la brindan a manos llenas el paisaje. No es el campo algo sórdido en sus implicancias de pueblo chico, murmurador y de seres frustrados. Son los pescadores peleando a mar abierto, los veraneantes, los habitantes permanentes de un pueblo que vive cada estación del año de un modo distinto». De estos seres y de estas vacaciones variadas del año está hecha la obra entera, funcionando a veces con una cierta envidiable puerilidad, haciendo de Legido un legatario eficaz de un modo de vida cada vez más marginado, pero cada vez

más recordado como el ideal, en novelas y ensayos, pero pocas veces vivido tan sinceramente desde adentro como lo vive, año a año, Juan Carlos Legido.

Pero ese mundo, si es parte del mundo, no es el que se vivió después de 1967 en Uruguay. Juan Carlos Legido, como escritor sensible, reaccionaría en 1972 con *La máquina de gorjear*, donde la realidad montevideana del momento es confrontada simultáneamente al pasado y a «la otra orilla de América», esa Meca del artista que es París. Si las ambiciones de Legido son mayores, porque al hurgar en el pasado lo hace encarándose con personajes históricos y literarios conocidos y, al mirar hacia París, lo hace con los mismos ojos críticos con que Matilde Legido dijera *Adiós a la sopa de cebolla*, el resultado es menos logrado que su novela anterior.

Una medida que está, sin embargo, referida a la dimensión del propósito: Legido ha construido en *La máquina de gorjear* un vasto fresco histórico, al modo de *Con las primeras luces* de Carlos Martínez Moreno o de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, al mismo tiempo que abordaba las nostalgias del «cielo» y el Paraíso posible que es París. Aquí Legido se inscribe en una tradición literaria rioplatense que han elaborado autores como Güiraldes y Cortázar, el viaje de «ida y vuelta» a París, la decepción y el desencuentro de una identidad latinoamericana que todavía no tiene sus raíces firmemente -137- hundidas en la propia realidad. Legido apuesta en 1972 a la permanencia de una realidad uruguaya que luego parece habersele escapado de las manos. El «adiós a la sopa de cebolla» no ha podido durar mucho: en 1977, París sigue siendo para muchos la única alternativa posible de vida.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo