



Fernando Aínsa

Tiempo reconquistado

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Fernando Aínsa

Tiempo reconquistado

Siete ensayos sobre literatura uruguaya

A mis hijos Inés y Rodrigo,
también uruguayos.

Prólogo a modo de salvataje por la memoria

Hace años que siento la necesidad de este libro que he terminado de escribir hoy, 12 de setiembre de 1977. Los culpables de esta necesidad han sido la distancia y, sobre todo, el paso del tiempo. Ambos me han sorprendido y hostigado cada vez que me he puesto a mirar y a leer los viejos recortes, algunos verdaderamente amarillentos, de diarios y periódicos que ya no existen, de revistas y libros de países diferentes, donde había ido publicando artículos críticos sobre literatura uruguaya. Al leer esas páginas tenía la sensación de que ese esfuerzo estaba de tal modo dispersado en el mundo que el total de esos trabajos podían perfectamente parecer inéditos. Algunas de esas revistas nunca fueron difundidas en Uruguay, otras están olvidadas o perdidas. Con una mezcla de nostalgia, una cierta frustración y, por qué no, un poco de orgullo, estos recortes de diarios y revistas me perseguían y volvían a mí de un modo u otro, como una obsesión de la memoria que reclama ser puesta en orden y salvada de la destrucción.

Pensé que el único modo de salvar ese tiempo era intentar reconquistarlo desde el presente con la fuerza que tiene el libro sobre el recorte de un periódico. Un libro que debía ser editado en Uruguay y no en ningún otro país, porque sus páginas, por sobre todo esfuerzo de uniformación actualización y ordenamiento, son tributarios del tiempo que intento reconquistar. Hay páginas que fueron escritas con la urgencia y la emoción de la vida periodística nacional en la que participé activamente entre 1958 y 1972. Otras eran fruto de una -10- más ordenada y exigente reflexión para una revista especializada o un homenaje internacional. Pero todas tenían el denominador común de estar referidas a una literatura nacional de la que también me siento protagonista.

Hoy por hoy creo personalmente necesario este libro. La distancia y el tiempo que me separan de su contenido me ayudaron a ser exigente. Mucho de lo escrito estaba definitivamente muerto, pero algo merecía salvarse y con la pluma utilizada no tanto como arma creadora, sino como bisturí que corta y amputa, para separar lo muerto de lo vivo, emprendí una tarea que ha durado un año.

Un año dedicado a reconquistar el tiempo que encierran muchos años de buena literatura uruguaya; un año en el que he creído saldar una deuda con la memoria que se hará efectiva cuando el libro se difunda en el país donde se gestó integralmente y al cual está dedicado con nostalgia.

París, setiembre 1977.

-11-

1. La naturalización de los símbolos universales: Los tres gauchos orientales de Antonio Lussich

A Gustavo Seija y su Martínez Estrada,
transfigurado en París.

El estudio de cómo los símbolos de la literatura universal se han naturalizado en la literatura latinoamericana es, tal vez, una de las apuestas críticas más interesantes que se pueden proponer al aproximarse a una corriente literaria como la gauchesca. El carácter distintivo nacional que ha hecho coherentes y unitarios a poemas de estructura y origen hispánico en países sin una tradición literaria muy intensa, como lo eran la Argentina y el Uruguay a mediados del siglo XIX, forma parte de un proceso de naturalización de símbolos de notas creativas muy particulares. Esta naturalización o «nacionalización», como gustara decir algún crítico, ha supuesto la incorporación vertebrada de una serie de motivos, preocupaciones y constantes temáticas universales a la literatura nacional, pero sobre todo la creación de una lengua capaz de expresar con vitalidad esa intención estética.

En este sentido, pocos momentos de la historia literaria del Uruguay ofrece un conjunto de obras más directas, nacionalizadas y de clara significación política y social, como las correspondientes al período de auge de la poesía gauchesca. Esta literatura ha tenido en Los tres gauchos orientales de Antonio Dionisio Lussich a una de sus obras más genuinas, representatividad que paga tributo a las coordenadas generales de la época y a lo que se convirtió luego en estereotipo y constante temática con pocas variantes imaginativas.

Los gauchos que desaparecen

En junio de 1872, un joven de veinticuatro años, sin antecedentes literarios conocidos, irrumpe en las letras rioplatenses con un exitoso alegato poético. Se llama Antonio Lussich y reclama del Gobierno más consideración y mejores condiciones de tratamiento para el gaucho, a los que dice deber «las expansiones más íntimas de sus veinte

años». Lussich acaba de pasar dieciocho meses enrolado en el ejército revolucionario del coronel Timoteo Aparicio y ha descubierto, apasionadamente, a lo largo de agitadas campañas militares, las injusticias, contradicciones y explotación de que era objeto el gaucho en la campaña oriental. Ha tenido una experiencia muy similar a la de Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo, Hilario Ascasubi y el propio José Hernández. Lussich habrá de reaccionar de una forma parecida a la de estos otros poetas-soldados: publicó en 1872 un largo poema gauchesco «haciendo únicamente justicia a esos desgraciados parias, víctimas del abandono en que viven, despojados de todas las garantías a que tienen derecho como ciudadanos de un pueblo libre». En la carta que dirigiera a su editor Antonio Barreiro y Ramos en oportunidad de la cuarta edición de *Los tres gauchos orientales* en 1833 y que pidiera se insertara en el libro. Lussich añadió que «la causa que defiende» está desprendida de «partidismo exaltado». El gaucho es no sólo su tema, sino también su motivación y así confiesa que «me creería feliz, si del conjunto hubiese, a lo menos, conseguido entresacar alguno de los rasgos más acentuados de la existencia agitada y semi-nómada del verdadero gaucho».

-13-

También en 1872, escribiría Ascasubi en el prólogo a la edición parisina de Paulino Lucero: «Mi ideal y mi tipo favorito es el gaucho más o menos como fue antes de perder mucho de su faz primitiva por el contacto con las ciudades». Más fríamente, José Hernández también en 1872, manifiesta su preocupación por «copiar sus reflexiones»; dibujar «el orden de sus impresiones y de sus defectos», en «retratar» las especialidades propias de «este tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo».

Sin embargo, el manifiesto propósito común a la literatura gauchesca de Ascasubi o Hernández, tiene en la obra de Antonio Lussich unas coordenadas de inmediatez y compromiso mucho mayores, porque justamente en el momento en que aparece publicado *Los tres gauchos orientales*, el Uruguay vive una gran politización a la que hace continua referencia su texto, y se van creando las condiciones que cuajarán en el período militarista que se abre en 1876 con el gobierno del coronel Latorre.

El gaucho tradicional que fuera espontáneo soldado de la independencia, la Guerra Grande y las revueltas revolucionarias de los años que van de 1852 a 1872, no tiene aparentemente lugar en la nueva sociedad emergente del Tratado de Paz del 6 de abril de 1872. La explotación ganadera se tecnifica, la propiedad rural se concentra y se alambran los campos terminando con un concepto de «estancia cimarrona» de la que fuera sinónimo el nomadismo y tradicional estilo de vida gauchesco, una perdida Arcadia que se va idealizando en forma abstracta y, muy probablemente, con bases poco reales.

-14-

La ruta abierta de los campos uruguayos se cierra para los jinetes y los gobiernos de la época, preocupados por afianzar el ideal del estado unitario y centralizado, estimulan una fuerte represión contra los últimos «hombres sueltos» de la campaña oriental. Llegan a escasear los caballos y el gaucho, cuando no se convierte en peón de estancia, se ve obligado a refugiarse en los rancheríos marginales o a lanzarse a una difícil existencia «matrera».

Paradójicamente, la literatura canta y glorifica al gaucho cuando su figura ya es crepuscular y está esencialmente derrotado. No puede olvidarse que hasta ese momento, la literatura oficial y administrativa había sido muy tajante con estos «disolutos que no queriendo volver al buen camino, huyen y se refugian entre los infieles para vivir a su capricho». Reivindicaciones poéticas como la de Lussich llegan tarde para quienes, justa o injustamente, se aparecían como integrantes de «partidas de desertores que hacen cuantos males les sugiere su perversidad», saquean, «hacen burla de la justicia» y son llamados «baqueanos de ladrones, malévolos, vagabundos, gauchos».

Los que iban de estancia en estancia «buscando juegos y camorras, sin respeto a la justicia» unos años antes, son ahora los «cantados» héroes de las «patriadas» revolucionarias. Heroicos, pero vencidos. El propósito de entresacar algunos de los rasgos más acentuados de la «existencia agitada y semi-nómada del verdadero gaucho», como anunciara en su prólogo, aparece continuamente ratificado en el texto de *Los tres gauchos orientales*. Ello le valió un gran éxito editorial momentáneo: cuatro ediciones en once años con un total de dieciséis mil ejemplares. Pero esa misma condición de alegato -15- circunstancial y el hecho de que el gaucho como prototipo tendía a desaparecer, llevó a que el poema fuera olvidado después de 1883, al punto de que Lussich en su madurez era conocido únicamente como regenteador de una empresa de salvataje marítimo, como autor de libros sobre naufragios célebres y como forestador de la zona costera de Punta Ballena, espléndido bosque donde fuera enterrado al morir en 1928. La importancia de su obra como forestador y su popularidad en el Uruguay eclipsaron su obra literaria, hasta que en 1945, merced a la tarea divulgadora de Jorge Luis Borges empezó una lenta revalorización del poeta Lussich que ha culminado en 1972 con festejos y reediciones de *Los tres gauchos orientales* en oportunidad del centenario de su primera edición.

I. Los datos reales y su formulación estética

El estudio de *Los tres gauchos orientales* y la obra que lo siguiera en la edición de 1873, El matrero Luciano Santos, en base a todos estos antecedentes, obliga a dos operaciones analíticas constitutivas y concurrentes. Por un lado es necesario tener en cuenta la realidad histórica de los hechos narrados, los personajes como prototipos reales y las características de circunstancia que llevaron a un conjunto de elementos diversos a componer una unidad poética. Al mismo tiempo, también es importante la realidad fijada en los poemas gauchescos precedentes y simultáneos, incluida la curiosa y confundida relación con el autor de *Martín Fierro*, ya -16- que la obra de Lussich se inscribe sin mayores distingos en un conjunto más general.

Esta primera operación analítica -a la que llamamos «los datos reales y su formulación estética»- tiene por objeto la identificación de los elementos que integran el contexto total del poema y su representatividad «externa», todo lo que informa pero no constituye su unidad compleja. En esta primera fase juega un papel importante el lenguaje, sobre cuya particular significación deben distinguirse, a su vez, dos aspectos, siguiendo en este punto algunas de las sugerencias metodológicas de Juan Ferraté.

Hay que distinguir -en primer lugar- lo que hay de colectivo y la tonalidad social que es propia de Los tres gauchos orientales, lo que no puede limitarse al nivel estilístico en que se coloca el poeta o la modalidad que adopta de acuerdo con las tradiciones literarias de la poesía gauchesca. Ello debe abarcar las convenciones de naturaleza extraliteraria que acepta y que son propias del habla de los gauchos que imita: al posible concepto de nivel estilístico literario de la expresión corresponde el concepto correlativo de la expresión lingüística real del grupo social «gaucho» elegido como tema, protagonista y «hablante».

En segundo lugar, es también importante lo que hay implícito en el poema, todo aquello que es tácito o circunstancial, pero que lo expreso evoca por asociación constituida mediante la experiencia conocida de la época. Gracias a ello es posible identificar por un lado la situación y la correspondiente -17- actitud «real», así como la relación de «interlocutores» formalizada por los tres gauchos dialogantes, José Centurión, Julián Giménez y Mauricio Bamente.

1. La representatividad externa del poema

En sus 2376 versos el poema de Los tres gauchos orientales plantea cuál debe ser la posición correcta que deben adoptar los revolucionarios «blancos» después del Tratado de Paz de 1872. Las opiniones varían y son expresadas en un circunstancial diálogo por tres gauchos reunidos alrededor de un fogón donde hay «un puchero y el churrasquito ensartao», se han efectuado los saludos de rigor y se han extendido las invitaciones para tomar mate y algún trago de ginebra. Un pretexto de escenificación casi teatral y repetida en muchos poemas gauchescos sirve para enhebrar el diálogo que quiere desarrollar el autor.

El gaucho José Centurión es enemigo de la guerra, y cree con firmeza en una paz duradera. Así puede decir,

Qué se saca con la guerra,
don Julián, digameló?
Ella si sigue, crealó
va a acabar con esta tierra;
desde la mar a la tierra
tuito el país quiere la paz;
-18-
basta de sangre, no más,
alcemos los campamentos,
se jueron los sufrimientos,
que ya no vuelvan jamás!

(vv. 1507-1516)

Enemigo de la guerra, Centurión creará que lo mejor es propiciar la fusión partidaria de blancos y colorados, utópica visión del partido único del cual se hablaba en la época.

En el otro extremo, Julián Giménez, predice que no se cumplirán las cláusulas del Tratado de Paz. Habla con amargada experiencia: ha vivido seis años exiliado de su patria, desde el triunfo de la Cruzada del general Flores, del Partido Colorado hasta la revolución de 1870. Sostiene que los blancos seguirán siendo perseguidos y humillados en los poblados de la campaña donde las autoridades locales sean del partido triunfante y que la paz firmada es una tradición de los políticos ciudadanos. Así se dirá,

Hoy de nuevo la Nación
vuelve a cerrarnos la puerta
que sólo se encontró abierta
por nuestra revolución;
otra vez es la ocasión
de emigrar al extranjero.

(vv. 61-66)

Aparentemente no hay más alternativa que

¡dirse... o andar de matrero!

(v. 70)

En una posición intermedia, el tercer gaucho dialogante, Mauricio Balcante, cree que deben aceptarse por disciplina partidaria las cláusulas del Tratado de Paz, excepto la que habla del desarme. Las condiciones del pacto firmado suponían, básicamente, la entrega de las armas, una retribución en metálico para los soldados intervinientes, el fin de persecuciones políticas, la entrega de cuatro jefaturas departamentales a los «blancos» y el sometimiento a las nuevas autoridades constituidas. Esconder las armas por si las demás cláusulas no se cumplen y es necesario salir nuevamente a pelear es la consigna tácita y así lo propone casi

proféticamente el poema, porque en 1875, «el año terrible», el gauchaje oriental estará levantado de nuevo en armas.

Tras el extenso dialogado, un cuarto gaucha aparece en escena. El «matrero» Luciano Santos, áter ego indisimulado del poeta Lussich, ha oído la conversación y será su fiel transmisor, pero al modo del «mensajero» clásico dirigirá sus palabras a una audiencia compuesta de gobierno, «gefes», «dotores», ministros, «chupadores» y el propio presidente de la República, don Tomás Gomensoro. Luciano Santos pide claramente que no se trate mal al gaucha, que se le permita trabajar, que se le dé educación («pongan de balde la escuela / en vez de comprar tanta arma»), haciendo su «suerte más liviana». «No lo curtan a macana / al que es paisano de ley, / ni lo traten como a güey / hincandolé la picana; / su suerte hagan más liviana / dejen que el pobre trabaje», recomienda a sus oyentes Luciano Santos en el verso 2316.

Menos de un año después de publicado Los tres gauchos orientales, en marzo de 1873, Lussich decide «descolgar nuevamente su guitarra» a instancia de algunos amigos y así publica la segunda edición del poema seguido de El matrero Luciano Santos, 4611 versos en su mayoría cuartetas. Ahora los interlocutores son cinco. Los tres gauchos más el propio Luciano Santos y el «rubio» Pichinango hablan y sus opiniones son mucho más uniformes. El paso del tiempo parece haber erosionado las diferencias y haber agotado los apasionados entusiasmos de la postguerra.

El encuentro de los viejos amigos marca con nitidez ese cansancio.

Sabe que se ha güelto viejo
tiene la barba y las motas
como esas nubes grandotas,
de un blanco medio azulejo

(vv. 17-20)

-20-

le dice Baliente a Centurión, pero éste también le observa como

Y usted ya parece suegro,
va doblando el espinazo

(vv. 22-23)

La conversación posterior será estrictamente rememorativa y, a diferencia de Los tres gauchos orientales, el futuro no tendrá función temática, será el pasado el que adquirirá el tono arcádico de la mítica Edad de Oro de tantos poemas gauchescos, aunque esté jalonado por tristes episodios guerreros que Luciano Santos hilvana. Pero también primará aquí la vocación política circunstancial, por lo cual la posible complejidad temática se adelgazará en aras de una simplificación de carácter e intención didáctica y con muy escasa progresión dramática.

Sin embargo, pese a este propósito limitado en su propio planteo, Los tres gauchos orientales sobresale con nitidez en la vasta producción de la poesía gauchesca uruguaya del período. Con seudónimos de autores más o menos conocidos habían aparecido durante los años posteriores a la paz de abril de 1872 varios libros y folletos con la misma temática reivindicativa del gaucho.

Una carta en verso, donde Albarao aconseja al paisanaje oriental, es publicada en 1872 con el título significativo de El gaucho oriental («Colección de poesías compuestas por el paisano Sinforiano Albarao contestando al gaucho Calisto Juentes»). La carta insiste sobre la inutilidad de las guerras civiles y en décimas poco imaginativas comenta el acuerdo de paz firmado. Más pobremente poética es la obra de Julio Figueroa; escudado bajo el seudónimo de Calisto Juentes, aunque la especulación temática sea más ambiciosa: el gaucho enfrentado a los políticos va a desaparecer marginado por las condiciones sociales instauradas por la paz.

Otros poemas con seudónimos aparecen en el mismo período. «Calisto el Ñato» (Alcides de María) dirige en Preludio de dos guitarras (1875) cartas versificadas a un interlocutor, Joaquín Rodajas, sobre la vida pasada en un campamento del ejército -21- al que fue llevado por la fuerza. No faltan humor y gracia en estos cuadros «de la guerra y de la paz». Tal como «Anastasio el Pollo» fuera el exitoso seudónimo de Estanislao del Campo en 1859, en ocasión de publicarse el popular Fausto, 1873 aparece «Aniceto Gallareta» escondiendo la no menos popular pluma de Isidoro de María.

No falta la defensa del «gaucho colorado» en este conjunto de folletos y así «Calixto Rojas» lanza romances donde destaca el valor del Colorado en las patriadas, para concluir reclamando que sean mejoradas las condiciones sociales en que viven los gauchos de ese partido. El mismo tema de la Revolución del coronel Aparicio y la vida del gaucho «blanco» o «colorado» es tomado por la ficción popular (canciones, payadas, décimas de venta callejera, etc.) hasta su agotamiento imaginativo a principios del siglo XX.

Por ejemplo, en Campo (1896) de Javier de Viana hay relatos escenificados en la revolución de 1870. Algunas de «las relaciones de oposición» que analizamos en función de Los tres gauchos orientales aparecen en esa obra, luego en Leña seca donde ya indignado por «el criollismo falso» habla de «los tiempos bárbaros y avergonzadores del caudillismo analfabeto y sensual», aunque Con divisa blanca se refiera a «los políticos de gabinete, los que nunca han entrado en el alma del pueblo y pontifican desde el altar de su ilustración libresca».

Ahora bien, esta común voluntad de fidelidad analítica y preservación casi historicista del «gaucho que desaparece», en tanto es parte en el poema de Lussich de una «realidad externa» ya delimitada, contribuye a independizar y a autonomizar estéticamente a la obra como totalidad. El confinamiento progresivo a la «reservación» social y estética del gaucho como prototipo revolucionario, permite -casi paradójicamente- una lectura independiente, «autónoma», y otorga una cierta funcionalidad -22- literaria sin direcciones diversificadas, ni aperturas tangenciales de reconocimiento «actualizado» a la estructura total del poema.

Sin embargo, hay un segundo nivel en el estudio de Los tres gauchos orientales de indudable importancia y, nos atreveríamos a decir, de mayor significación actual: el lenguaje poético asumido como forma expresiva de un lenguaje «hablado», correlato y trasposición poética que vale la pena analizar mayor detalle.

2. Lenguaje hablado y trasposición poética

El lenguaje adoptado por Lussich en Los tres gauchos orientales supone un importante esfuerzo de aproximación a las bases reales de una lengua hablada, sin mayor tradición previa (Hidalgo, Ascasubi), pero en la cual querían descubrirse y fijarse las notas totalizadoras de la condición gaucha. Lo gauchesco se quiere entender como posición total de la psique, como toma de una realidad y su versión por el lenguaje, esa cualidad étnica con cariz geográfico y temporal que Ezequiel Martínez Estrada reclamaba como nota distintiva de esta literatura: la «vida entera» del gaucho en la cual el lenguaje es función expresiva y modal fundamental.

El idioma «hablado» y cotidiano accede, con sus giros populares, a una poesía que hasta ese momento había utilizado en su expresión literaria una formulación lingüística neoclásica española o había intentado articular una literatura «nacional» sin bases idiomáticas reales. La retórica neoclásica es abandonada por la poesía gauchesca para lanzarse a cantar en el verso común de la poesía tradicional española que, como ha -23- señalado Lauro Ayestarán, «corre con la fluidez de la palabra cotidiana, pero con la gracia del canto».

La lengua como material primario, «el estilo especial que usan nuestros hombres de campo» como dijera el propio Lussich, tiende a «cristalizarse» y a estructurarse poéticamente en términos lingüísticos paralelos a la realidad abordada. Los tres gauchos orientales no sólo quiere transmitir una problemática política, sino que aspira a organizar un «modo» verbalizado de entenderla. Al optar por un lenguaje está eligiendo una actitud que quiere ser capaz de abarcar en su totalidad los modos de sentir y reaccionar de los gauchos «reales».

Ascasubi se había planteado similares propósitos. «Teniendo en vista ilustrar a nuestros habitantes de la campaña las más graves cuestiones sociales que se debatían en ambas riberas del Plata -escribe-, me he valido en mis escritos de su propio idioma y sus modismos para llamar la atención, de un modo que facilitará entre ellos la propagación de aquellos principios».

Aunque la comparación de Leopoldo Lugones entre el nuevo lenguaje de la Divina Comedia y el instaurado por el Martín Fierro parezca exagerada, es evidente que el lenguaje de la literatura gauchesca es un lenguaje de nueva formación, con un concepto de vida integral y riqueza recién descubierta que impiden que un poema como Los tres gauchos orientales se acartone o se estructure con rigidez en su mismo origen. En esta medida se explica parte del éxito que acompañó sus primeras ediciones y la cómoda inserción del poema en lo que es hoy una tradición literaria indiscutida.

Sin embargo, es notoria una tensión permanente con efectos -24- de presión deformadora entre los diferentes niveles de la lengua manejada por Lussich como presunta «habla del gaucho». Al intentar expresar sentimientos e ideas que responden a una información y a una cultura cuyo modo de expresión pertenece a otra «forma de hablar», Lussich no puede evitar caer en lo que Martínez Estrada llamó «la extranjería de lo psíquico», sufriendo las palabras una cierta violencia interior no siempre resuelta. Evidentemente, el «habla» es valor esencial del poema, pero no siempre traduce la proyectada preocupación de preservación lingüística del autor.

De cualquier modo, Lussich supera el esquema de que para crear una literatura -aquella «naturalización de los símbolos» de que hablábamos al principio- bastan solamente los argumentos, ambientes y personajes «nacionales» e intuye que hay que intentar el traslado del lenguaje real, la forma de expresión con todos los giros y modismos que puedan ser indicativos de una psicología y una estructuración determinada de la realidad en el plano literario.

El sentido coloquial, con exagerados modismos locales, cierta amplitud de la oración o metáforas con vulgarismos, subyacen en todo el poema, siendo evidente que Lussich quiere conservar el pathos oral de que hablaba Nietzsche como una forma legítima de autenticidad. Es deliberado su propósito de dar mayor consistencia y veracidad a la obra, la verdad es lo verbal y el valor de esta verdad es independiente de los hechos contados, ya que está en la forma verbal de contarla.

En esta forma verbal hay cierta tendencia a la inferiorización y el empobrecimiento del lenguaje, a fuerza de ser realista. Ya decía el recordado Martínez Estrada que «el habla gauchesca es reducidísima porque ha eliminado más que innovado» y Lussich, pese a ciertas «licencias poéticas» y propensiones «a filosofar», constriñe también su vocabulario.

Sin embargo, bajo este lenguaje tosco, desaliñado, con un vocabulario muchas veces forzado para dar una falsa idea de «gauchismo», halagando el posible gusto del lector, Lussich -25- maneja con habilidad la fórmula métrica de la poesía gauchesca tradicional. El verso octosilábico con dos formas estróficas -el romance fragmentado en cuartetos y la décima que a veces forma un «trovo»- es tomado sin variantes por Lussich. Los 2376

versos que componen la versión definitiva de Los tres gauchos orientales se agrupan así en 247 cuartetas, 135 décimas y 38 versos romanceados de lenguaje inspirado y de gran naturalidad en la alocución, como ha precisado Eneida Sansone, aunque puntualice, al mismo tiempo, que gran parte del estudio que el lenguaje de Lussich merece en su expresión y versificación poética, sigue lamentablemente inédito.

3. El diálogo como modo dramático de la expresión

El «diálogo», que ya había permitido a Bartolomé Hidalgo una exitosa fórmula poética en su Diálogo entre Chano y Contreras, reaparece como modo de expresión en Antonio Lussich. La clásica «relación», el «cielo», habían sido la forma original utilizada por Hidalgo, luego abierta al diálogo y rápidamente difundida en la poesía gauchesca posterior por Ascasubi, Araúcho, Luis Pérez y varios de los poetas anónimos del período.

Pero aun en los poetas mayores, como Ascasubi en Paulino -26- Lucero, el diálogo carece de efectividad dramática: Jacinto informa, Simón escucha y a todo lo más ratifica, pregunta o incita a su compañero a proseguir su narración. El diálogo es unilateral y carece de toda controversia.

La influencia de este modo expresivo en Lussich es notoria, especialmente en el acento patriótico y humano que aparece en los tres gauchos dialogantes, embargados de nacionalismo como los de Hidalgo lo estaban de sentimiento independentista y americano. Como ha señalado Juan Carlos Guarnieri la «deuda» con el cantor de «la Patria Vieja» aparece ya en el subtítulo de Los tres gauchos orientales -«Diálogo entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión»- que evoca los títulos de Hidalgo.

Sin embargo esta forma «canónica» del poema gauchesco como fuerza bautizada sin ironía, es potenciada a otra dimensión dramática por Lussich al llevarse a tres, cuatro y cinco los dialogantes de sus obras y al confrontarse en el diálogo opiniones diferentes. La fórmula primitiva «unipersonal», pautada por breves acotaciones e interrogantes, es sustituida por un auténtico diálogo teatralizado donde cada interlocutor juega su papel. Esta escenificación poética ha sido considerada por Jorge B. Rivera como «una forma que resume intencionalmente mayor número de requisitos gauchescos» y que ha sido enfatizada por Jorge Luis Borges como el elemento de mayor valor en el poema de Lussich. Dice el autor de Discusión: «Entre amargo y amargo, tres veteranos cuentan las patriadas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres -27- de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Estas frecuentes digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo y Ascasubi, son las que prefiguran el Martín Fierro, ya en la entonación, ya en las mismas palabras».

Este diálogo múltiple, a varias puntas, enriquece la base del poema de Lussich, ya que aunque se haya puesto una línea central de raíz política, la obra -a través del diálogo- va

creando otros focos de interés. Ello nos lleva, inevitablemente, a la segunda parte de este trabajo: la operación por la cual dos distintos valores que estructuran internamente el poema son analizados.

II. Las categorías internas del poema

La operación de análisis de Los tres gauchos orientales, que empezara con la identificación y actualización de los valores representativos «externos», incluido el lenguaje, tiene su continuación en una segunda operación: aquella que establece el total de las relaciones entre los valores y elementos que entran en juego en el poema y en la actualización de dichas relaciones como «parejas contradictorias» y dialécticas.

Esta segunda operación supone la formación de relaciones «internas» en la obra de Lussich sobre la base de un doble principio: la variedad dentro de la unidad. Esta fórmula general y simple regula no sólo la formación de las partes menores y la estructura total de Los tres gauchos orientales, sino cualquier poema que ofrezca un mínimo de complejidad.

Del principio de variedad -siguiendo nuevamente en esta materia a Juan Ferraté y la tradición crítica que él recoge- se desprenden algunas consecuencias:

a) las relaciones entre los elementos del poema no son -28- relaciones simples, sino complejas, aunque aparezcan muy claras (hasta ingenuamente simplificadas) en función de la percepción total de las relaciones de la obra.

b) básicamente esas relaciones no son de concordancia y afinidad, sino relaciones de oposición, disonancia o disconformidad. Los valores puestos en juego no necesitan ser de una misma categoría, sino que son de categoría heterogéneas.

Por su parte, del principio de unidad se deriva el hecho de que cuanto mayor sea el número de relaciones que entren en juego, tanto más necesario resulta que esas relaciones se establezcan entre un número limitado de elementos. De otro modo, la unidad de la obra correría peligro de cuartearse en grupos diferentes de elementos diferentes relacionados entre sí, pero sin que guarden relaciones un grupo con otro.

Las relaciones de oposición

Una misma identidad gauchesca reivindicada en Los tres gauchos orientales no impide que en la propia estructura del poema, se den los antagonismos de valores en forma de «parejas contradictorias». A través de estas relaciones por oposición el autor ha querido resaltar las contradicciones «externas» que derivaron, a su juicio, de la paz firmada unos meses antes de la redacción final de su obra.

En estas «parejas» de valores opuestos se repiten muchos de los temas que son leitmotiv, no sólo de la literatura gauchesca, sino de parte de la universal. Por ejemplo, las contradicciones entre la guerra y la paz, la evocación de una Edad de Oro pasada, los regresos a la patria, a la tierra y al hogar, muchas veces destruido, la juventud y la vejez y la utilización del héroe por parte de quienes tienen otros fines, abandonándolo luego a una suerte desgraciada. La lista podría ser ampliada en extensión y profundidad, pero aquí sólo nos interesa destacar los tipos de relación antagónica que surgen con mayor nitidez de la obra de Lussich; a saber,

PAZ GUERRA

GAUCHOS (Campo) POLÍTICOS Y DOCTORES (Ciudad)

HOGAR-AMOR NOMADISMO-DESTRUCCIÓN

-29-

1. Función aglutinante de la guerra

Cuando los tres gauchos orientales o los cinco de El matrero Luciano Santos recapitulan un pasado dinámico, lo hacen desde un presente «congelado», inmovilizado por la Paz de Abril. Con ello se establece una clara línea divisoria entre períodos que se aparecen como esencialmente antagónicos: la guerra que permitía la acción y la paz que disuelve al grupo de compañeros.

Esta inmovilidad y esta división llevan a que el autor asuma un punto de vista histórico: se están recapitulando acontecimientos sin «continuidad» en el presente, por lo cual se quiere fijar una realidad que ya no existe, llamando la atención sobre un mundo que está en una especie de «reservación». La relación está bloqueada por los términos de un silogismo muy simple: esta Paz que todos festejan es la que ha levantado un muro divisorio «aislando» al gaucho; la Paz lo encierra porque en las condiciones firmadas no hay lugar para él. Si en la guerra el gaucho puede ser soldado y héroe, aflorando sus condiciones natas de bravura, particular sentido de la libertad e independencia, éstas son virtudes automáticamente peligrosas y temidos ingredientes de la paz. Aunque lo sugiera el gaucho Centurión, no es posible sustituir el fusil por el arado.

En este sentido, Los tres gauchos orientales se convierte en espléndido documento testimonial de una teoría de base paradójica: la guerra es el vínculo de unión, la forma de aglutinamiento y creación de valores nacionales en los pueblos gauchos desperdigados en la campaña. El vagar nómada es virtud y las formas de hogar, familia estable, ceden su lugar a la sociedad de guerra. Mundo sin «hogares-templo», la guerra permite la formulación y

consolidación de los sentimientos -30- supraindividuales que caracterizan el sistema de valores gaucha: fraternidad, amistad, lealtad a hombres y banderías, coraje y todos los conceptos que justifican el nomadismo y lo mitifican al punto de que el desprendimiento de pertenencias y el abandono de propiedades pueden ser virtudes. La facilidad para romper con el vínculo nativo, ensillando un caballo con lo esencial, aparece varias veces reiterada en Los tres gauchos orientales.

Basta ver cómo las únicas circunstancias donde hay agrupamientos humanos son las conjuradas por el clarín guerrero:

Y como estaba Aparicio
la gente caíba a granel;
viera qué enjambre o tropel!
creí que fuera el día del juicio!

(vv. 1430-1433)

El caudillo aglutina, la guerra une y no es difícil concitar el entusiasmo popular cuando los soldados gauchos entran en los pueblos,

Viera el gentío ese día
de alborotado como andaba
cada cual se disputaba
al recibir los milicos,
viejas, mozas, pobres, ricos,
tuito el mundo se ofertaba.
Había bulla y contento,
campaneo atronador,
no se oía del dolor
la amargura ni el tormento.

(vv. 1531-1540)

No hay escena de paz que reúna en Los tres gauchos orientales notas de mayor entusiasmo y felicidad que esta instancia de la guerra: en acción revolucionaria los gauchos están contentos y no hay lugar para el dolor. Es con la paz que llegan sus males. Por lo pronto, la

dispersión de los compañeros y amigos que, como los tres gauchos, están reunidos para despedirse. Ha dicho Julián,

-31-

A visitarlo venía
pues nos piensan licenciar
y no me quiero largar
sin que hablemos este día.

(vv. 9-12)

Pero además, todos sospechan que la autoridad emergente de la paz los habrán de marginar de los nuevos «centros» aglutinantes que se habrán de formar: de las pulperías, de las carreras donde gritarán «ese enemigo! es blanco, salga pa fuera!», de la banca, de los bailes donde «le quitan la consentida» y hasta del propio pago donde le dirán «gaucho vago».

Frente a esta paz de condiciones terribles, no es extraño que los gauchos se pregunten,

-¿Cómo podremos vivir
trataos de un modo tan cruel?
Lo único que puede gritarse es
guerra y guerra sin cuartel!
Hasta vencer o morir!

(vv. 1803-1807)

2. La oposición de la lanza y de la pluma

La paz es traición porque ha sido hecha por políticos y doctores ciudadanos ajenos al mundo rural del gaucho. Este simple silogismo está basado en una lógica desconfianza frente a las condiciones de una paz elaborada lejos de quienes protagonizaron y llevaron adelante la revolución. Los sofisticados razonamientos urbanos de los políticos escapan al pensamiento esquematizado del gaucho y surge así en el seno del poema una nueva relación

antagónica basada en dualismos, -32- como el de la civilización-barbarie, de larga data americana.

Así, los calificativos son duros:

Pero pa más estropicio
los letraos se nos volvieron,
y ya también disunieron a Muñiz con Aparicio
allí empezaron su oficio
de intrigas y plumería,
ansí que de día en día
la cosa tan se frunció,
que el patriotismo voló
pues solo ambición había!

(vv. 307-315)

Si Baliente, de natural ecléctico, habla así, no puede extrañar que Julián sostenga

Y aquí, amigo, hay cada maestro
con más letras que un misario.
Y a la oreja siempre andan
y como sarna se pegan!
dentran, salen, corren, bregan,
se dueblan con los que mandan:
con el unto de su labia:
en fin, hermano, de rabia
tanta falsía de una vez;

(vv. 325-333)

En este esquema simplificado el militar aparece como aislado de los intereses del gaucho.
No los traiciona como los políticos.

-33-

No es el general, creamé,
quien nos ha clavao del pico;

son los que untan el bolsico
con la sangre de este país;
que el diablo les diera maíz!
en vez de pluma y tintero.

(vv. 401-406)

A los ojos del gaucho,

hubiera sido otra cosa
sin los enriedos y prosa
que nos trujo tal gente,
que se llama inteligente
y nos quiere embozalar.

(vv. 417-421)

A la hora de la paga por los servicios prestados como soldados de la revolución, los tres gauchos sospechan que «entre velas y candiles se irán los quinientos miles, y pa el gaucho... no habrá un queso». Nuevamente se categoriza al político ciudadano como hablador («quizás muevan la sin güeso pa darnos algún consuelo»), pero el razonamiento abre la compuerta a cierto resentimiento y a la comprobación tardía de haber sido utilizado y luego abandonado por los líderes.

Solo cuando nos precisan
entonces sí, son cumplidos,
pero después de servidos
si nos encuentran nos pisan;
y si acaso nos devisan
se soslayan del camino,
por qué un tinterillo fino
con un gaucho se deshonra;

(vv. 1633-1640)

3. El amor ausente

La carencia de hogar, entendido como templo familiar, -34- o su vulnerabilidad extrema se repite como constante en Los tres gauchos orientales, sin que aparezcan variantes al «motivo» tradicional de la poesía gauchesca: la revolución y la guerra es más importante que cualquier querencia estable. Así Baliente recuerda sin mucha nostalgia cómo,

Yo tuve ovejas y hacienda
caballos, casa y manguera;
mi dicha era verdadera...

(vv. 105-107)

Sin embargo, pese a que «feliz vivía como un rey» el llamado de la guerra no le permitió dudar y así confiesa

pero el clarín con su voz
tuito abandonar me hizo;
saqué a gatas lo preciso,
y a lo demás, dije adiós!

(vv. 113-116)

Tradicionalmente la literatura gauchesca no ha dado mucha importancia al hogar, ni como recinto material, ni como centro de cohesión familiar, reflejando siempre impresiones de inestabilidad, desamparo y renunciando a todo atisbo de paz y sosiego, tal como puede dar la más humilde casa de otras literaturas.

Como Baliente, el gaucho Centurión también ha abandonado todo, cuando lo han buscado para enrolarse en la revolución. Lo imprescindible lo lleva en su caballo, convirtiéndose el recado en una suerte de «espacio concentrado» del hogar abandonado. Allí carga todo

cuanto necesita: manta, poncho, cojinillo y una pequeña maleta con «dos mudas de ropa nueva». El hogar que ha quedado atrás no importa: «mi cueva» puede ser librada a los «caranchos» o destruida como sospecha el mismo Baliente,

Carchas, majadas y querencia
volaron con la patriada,
-35-
y hasta una vieja enramada
que cayó... supe en mi ausencia.
La guerra se lo comió
y el rastro de lo que jué
será lo que encontraré
cuando al pago caiga yo!

(vv. 116-123)

Lo que sospecha Baliente en Los tres gauchos orientales es ya una certeza un año después en El matrero Luciano Santos, cuando Luciano Santos cuenta cómo

Salí pa el pago rumbiando
al ser un hecho la paz;
mi deseo era tan veraz
que en la marcha iba volando;
más vide al llegar, temblando,
que de tanto que dejé,
ya nada quedaba en pie
sino una triste tapera!

(vv. 2195-2202)

En este mundo no hay amor, aunque Centurión se diga

Es el amor que alimenta
el árbol de la esperanza;
feliz aquel que lo alcanza
y en el alma lo sustenta

(vv. 753-756)

El orden de relaciones creado por la guerra es excluyente de toda idea de amor, ya

que aunque el amor y la guerra
son casi de un parecer;
nos yere el uno sin ver,
nos echa la otra por tierra.

(vv. 769-772)

El gaucho Julián responde, por su parte, casi con brutalidad a toda posible idea del amor.

-36-

Deje a las hembras atrás
que ya cansó la tal yerba

(vv. 761-762)

ya que,

Yo no entiendo otros amores
que respirar los olores
de un güen frasco de ginebra.

(vv. 786-788)

Recordaba Martínez Estrada que en «la pintura del amor nuestros poetas gauchescos fueron groseramente ineptos, y recurrieron infaliblemente a fórmulas estereotipadas de insolente vacuidad», por lo cual el vocabulario aparece reducido y sin vivencias para lo que puede ser pasión. La guerra esfumina la figura de la mujer, careciendo de consistencia como personajes, a todo lo más apareciendo como contrapunto de la soledad actual del personaje.

El gaucho difícilmente se confiesa enamorado, ya que hacer alabanza de una mujer es sinónimo de debilidad y motivo de chisme, burla de amigo. El amor parece disminuir otros valores estrictamente viriles de la sociedad guerrera. Julián puntualiza con claridad en El matrero Luciano Santos,

Los cuatro, aunque medio blandos,
en chicas no nos paramos;
si en nuestro paso encontramos
quien nos quiera armar un frito
pa el otro mundo lo echamos,
sin rezarle ni un bendito.

(vv. 2151-2156)

Mejor pelear que amar, aunque Luciano recuerde a una mujer que quiso «como amor primero» y culpe a la guerra de que la haya «marchitado como a una violeta».

También recuerda Centurión a «la prenda que me ha robao el sosiego» a la que califica de «tirana», pero a la que -37- abandonó el mismo día que la había conocido. Pero la inconstancia se atribuye sin dudas a la mujer. Así es a la mujer a quien se dedican los mayores reproches de cualquier cambio de sentimientos.

La mujer suele cambiar
como el tiempo y los asuntos...
y el que viene atras arréa
los bienes de los difuntos.

La carencia de hogar y de amor, sin embargo, no es reciente. Los gauchos que ahora piensan así es porque han crecido con esa escala de valores que aprendieron, muchas veces duramente, en su propia infancia. Luciano Santos no sabe ni en qué año nació, «ni del vientre que salió». La ruptura ha sido brutal:

Mis padres, lejos de sí
como cachorro apestao
me echaron abandonao
cuando entuavía mamaba.

(vv. 3615-3618)

Una vida nómada, sin hogar, lo lleva a considerar que

y ese andar de lao a lao
sin familia y sin querencia,
llorando del bien la ausencia,
mucho... mucho me ha enseñao!

(vv. 4249-4252)

Todas estas parejas de valores antagónicos -a las que podrían añadirse otras- van estructurando un poema de particular valor concentrado, donde es evidente que el esfuerzo de conversión y «naturalización de símbolos» a la literatura gauchesca se da con nitidez en una obra de rara virtud «unitaria». En este sentido entendemos a *Los tres gauchos orientales* como una obra significativa, aunque muchos de sus versos hayan pagado un fuerte tributo a su circunstancialidad política.

-38-

Sin embargo, pese a esta dependencia reconocida por el propio autor, no puede dejar de tenerse en cuenta que la concentración unitaria de valores opuestos del mundo gaucho desaparecido ha permitido que sea posible hoy una lectura total y autónoma de la obra de Lussich sin otra apoyatura que su propio universo y lenguaje poético. Y éstas son raras virtudes que otros poetas, menos comprometidos aun con su tiempo, no pueden reivindicar hoy con tanta legitimidad como lo hizo en 1872 el juvenil y apasionado autor de *Los tres gauchos orientales*.

Bibliografía

1. Obras de Antonio Dionisio Lussich

A) Obras gauchescas

Los tres gauchos orientales (Imprenta «La Tribuna»; Buenos Aires, 1872; 59 páginas; 1.^a edición).

Los tres gauchos orientales seguido de El matrero Luciano Santos (Imprenta del Comercio; Buenos Aires, 1873; 2.^a edición).

Los tres gauchos orientales; El matrero Luciano Santos; El inválido Oriental (Imprenta La Democracia; Montevideo, 1877; 3.^a edición).

Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos, seguido de Cantalicio Quiros y Miterio Castro en un baile del Club Uruguay (Barreiro y Ramos; Montevideo, 1883; 365 páginas; 4.^a edición).

Los tres gauchos orientales y otras poesías. Edición prologada por el doctor Mario Falcao Espalter (Claudio García; Montevideo, 1937; 419 páginas).

Los tres gauchos orientales (Colección de Clásicos Uruguayos; volumen 56; prólogo de Eneida Sansone de Martínez; Biblioteca Artigas del Ministerio de Instrucción Pública; Montevideo, 1964; 350 páginas).

Los tres gauchos orientales (Colección Vaconmigo; prólogo y notas de Juan Carlos Guarnieri; introducción de Ángel Ramá; Biblioteca de Marcha; Montevideo, 1972; 168 páginas).

B) Otras obras de Lussich

El naufragio de la barca inglesa Mabel (El Telégrafo Marítimo; Montevideo, 1886; 36 páginas).

Naufragios célebres en el Cabo Polonio, el Banco Inglés y el Océano Atlántico (El Siglo Ilustrado; Montevideo, 1893; 242 páginas). Hay una edición posterior de 1938 (Claudio García; Montevideo) y una traducción al inglés, impresa en Montevideo en 1894 (El Siglo Ilustrado; traducción de Henry C. Ayre).

C) Obras de Lussich incluidas en Antologías

Araújo, Orestes, Cuadros descriptivos del Uruguay por autores -40- nacionales y extranjeros (Dornaleche y Reyes; Montevideo, 1895, 318 páginas).

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, Poesía gauchesca (El tomo segundo incluye la obra gauchesca completa de Lussich); Fondo de Cultura Económica; México, 1955; 1.^a edición, 2 volúmenes.

Caillet Bois, Julio, Antología de la poesía hispanoamericana (Aguilar S. A.; Madrid, 1958; 1987 páginas).

Casal, Julio, Exposición de la poesía uruguaya, desde sus orígenes hasta 1940 (Editorial Claridad; Montevideo, 1940; 766 páginas).

Chávez, Fermín, Poesía rioplatense en estilo gaucho (Ediciones Culturales Argentinas; Buenos Aires, 1962; 155 páginas).

García, Serafín J., Diez poetas gauchescos del Uruguay (Blundi; Montevideo, 1963; 121 páginas).

—, Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay (Editorial Claridad; Montevideo, 1941; 311 páginas).

Guarnieri, Juan C., Versos gauchescos y nativistas (Editorial Ombú; Montevideo, 1949; 129 páginas).

Magariños Cervantes, Alejandro, Páginas Uruguayas. Álbum de poesías (Tomo I. Imprenta La Tribuna; Montevideo, 1878).

Sansone, Eneida, La poesía gauchesca (Cedal, Buenos Aires, 1968; 116 páginas).

2. Crítica sobre Lussich (Selección)

Álvarez, José Carlos, Una voz rescatada del pasado (Diario La Mañana, Montevideo, 19 febrero 1965).

Borges, Jorge Luis, Discusión (Emecé, Buenos Aires, 1964; 3.^a edición).

Caillava, Domingo A., Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (1810-1940) (Claudio García, Montevideo, 1945). Referencias a Lussich en páginas 46, 55 y 196.

Martínez Estrada, Ezequiel, Muerte y transfiguración de Martín Fierro (Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires, 1958; 2.^a edición, 2 volúmenes). Contiene varias referencias a la obra de Lussich en relación a la de Hernández.

Sansone, Eneida, La imagen en la poesía gauchesca (Facultad de Humanidades y Ciencias; Montevideo, 1962; 422 páginas).

-41-

2. Un mensaje para los náufragos que luchan: La victoria sobre sí mismo de José Enrique Rodó

A la memoria de la profesora de Literatura del 4.º C del Liceo Vaz Ferreira de Malvín en 1954, Sara de Ibáñez.

Dos homenajes a José Enrique Rodó celebrados en el intervalo de cuatro años -el cincuentenario de su muerte en 1967 y el centenario de su nacimiento en 1971- me provocaron algunas reflexiones personales sobre un escritor al que siempre había querido ver más allá de la fama y el nombre con que había aparecido investido, desde que me recordaba leyéndolo en 1954 como texto obligatorio de clase en secundaria.

Intuía ya en ese momento que otro tenía que ser el verdadero hombre agazapado detrás de la fama hispanoamericana de Ariel. La llave para entrar a ese cerrado jardín de su personalidad me parecía intuirlo en la forma cómo Rodó había muerto, mejor aún cómo Rodó se había dejado morir. Sólo alguien muy cansado por un largo combate íntimo y secreto podía abandonarse lentamente a un destino que, tal vez, hubiera podido cambiarse a tiempo. El secreto para entender el auténtico combate de su vida, estaba en su muerte. Años después, en 1967 y en 1971, me vi obligado a escribir sobre Rodó. Los aniversarios me pusieron de nuevo frente a Rodó, no para redactar un escrito liceal bajo el control de Sara de Ibáñez, como en 1954, sino para recordar a los lectores de Hechos y El Diario, respectivamente, un cincuentenario y un centenario. Lo más honesto me pareció presentar al Rodó que había creído descubrir más allá del público homenaje. El texto que sigue sintetiza ambos artículos.

-42-

Más allá del bronce, las lágrimas

El mejor homenaje que puede hacerse a José Enrique Rodó en el centenario de su nacimiento que se cumple en el día de hoy -15 de julio de 1971- es intentar una aproximación distinta al autor de Ariel. El Rodó más conocido empezó a forjarse a partir de aquella tarde del 3 de mayo de 1917, cuando la conmoción provocada por una manifestación estudiantil se trocó por la de la noticia de su muerte y los mismos bullangueros estudiantes pasaron a desfilar silenciosamente ante los pizarrones de los diarios, donde se leía el telegrama fechado el día 2 en la ciudad de Palermo.

Ese mismo día empezaron a correr los ríos de tinta del homenaje permanente que el Uruguay le ha venido tributando y que le negara, en buena parte, en vida. Y en la medida en que ese gran respeto a su figura se iba levantando, pareció como si su rostro humano, apenas recogido en una docena y media de buenas fotografías, fuera adquiriendo la fría dureza del mármol y su cuidadosa prosa se fuera fundiendo en bronce.

Rodó no necesitaba -como no necesita hoy- de más monumentos u homenajes vacíos. Empezaba a necesitar, por sobre su fama y respeto, una comprensión y un acercamiento a su obra y pensamiento que no estuviera previamente pautado por la obligada composición escolar o liceal, por el discurso o el renovado homenaje al pie de su monumento en cada una de las fechas que recuerdan su nacimiento.

Curiosa paradoja no exenta de tristeza, porque hay un Rodó subterráneo, más allá de muchas de sus frases más percederas al que vale la pena acercarse y del que puede percibirse, apartada la hojarasca de las prosas a él dedicadas, su más íntimo temblor, su más válida y dramática humanidad.

No es fácil, sin embargo, penetrar en el íntimo sentir de un hombre sobre el cual todos sus contemporáneos y biógrafos han coincidido en que era poco comunicativo y muy reservado y del que nadie pudo recoger confidencias. Más aún cuando su obra se aparece revestida siempre de optimismo y confianza en el hombre de Motivos de Proteo, ribetes de fe -43- en la humanidad más claros todavía en su obra póstuma, Proteo.

La trastienda del optimismo

Hay que rastrear su propia producción para explicar «esta clara contradicción entre la experiencia angustiosa del hombre Rodó y el optimismo que refleja el escritor Rodó» como señalara el crítico Emir Rodríguez Monegal en el estudio que precede la edición de sus obras completas. Un artículo periodístico aparecido el 4 de diciembre de 1915 da una pauta de ese oculto ovillo de desazones: «La parte de personalidad puesta en transparencia por la obra no es siempre la misma que el hombre manifiesta en la sociedad y en la acción, sino con mayor frecuencia, otra más íntima, tal vez contradictoria con aquella y que busca el regazo de la fantasía para tregua y olvido de la realidad».

Una frase escrita en 1916 completa ese pensamiento: «La imaginación es el desquite de la realidad y lejos de quedar constantemente impreso en las páginas del libro el ánimo occidental, ni aún el carácter firme de quien lo escribe, es el libro a menudo el medio con que reaccionamos idealmente contra los límites de nuestra propia y personal naturaleza».

La desesperación de los papeles inéditos

Pero es entre sus papeles inéditos encontrados después de [...] lucha interna «esa clara contradicción». «Cada uno de mis motivos esperanzados -escribió con letra vacilante- es la sanción de una previa e intrincada lucha interior con la desesperanza y el pesimismo. De manera que los que ofrezco cuajados de admiración y arte son los momentos normales que son, en mí como en todos, de duda y a veces de desesperación. Ofrezco a los demás la manera como triunfo de mí mismo en la lucha. No se ve la pirámide de sombras que nacen del sustentáculo, sino sólo el vértice de luz con que ella se corona en el relámpago de la victoria. No se ve el pecho negro del pájaro, se ve la pluma blanca del pájaro negro...».

-44-

Si en base a esta perspectiva se revisa la obra de Rodó y el particular momento espiritual en que ella se genera -ese 900 tan lleno de ideales y de verbos conjugados en mayúscula- es posible entender gran parte de los escritos salidos de su pluma. Rodó se negaba a entregarse a un pesimismo fácil, a que el medio hostil en que vivía podía haberlo conducido naturalmente, y del que podría haber emergido investido con los ropajes de las modas del Parnaso, del Simbolismo, del Decadentismo y del Psicologismo. Sentía una ansiedad de cosas nuevas en el piélago decadentista y anarquizante que ya expresó en *El que vendrá* diciendo: «Entretanto, en nuestro corazón, y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre...».

El camino no le será fácil al Rodó amante del equilibrio y de cierta ponderación razonable en el juicio. De haberse librado a las fuerzas extremas que pugnaban en su alma otra hubiera sido su obra, otro su destino. Pero al esforzarse por obtener «el equilibrio interior» que vuelca a la misma capitulación propuesta para Proteo indica que su tensión interna debió ceder más de una vez a la desesperación.

El mismo Rodríguez Monegal afirma que hay «una esencial dualidad de la naturaleza rodoniana, dualidad que él no intentaba superar, sino agotar en sus extremos de dicha y de dolor. Un largo aprendizaje del dolor parece su aventura interior de los últimos años (...) Sumergido en la duda y en la soledad, anegado por la tristeza, Rodó se niega a dar rienda suelta a su pena, a cultivar su duelo y se sobrepone, lucha, tiende a recrear, así sea en el entusiasmo de la creación literaria, la felicidad del “estado glauco”, esa serenidad griega que transmite a su prosa el aura marmórea intacta».

La victoria sobre sí mismo

Nada más ajeno, pues, en Rodó, que una prematura vocación -45- de eternidad o un calculado anticipo del bronce que hoy lo plasma como ejemplo. A todo lo más, un intento de lograr una victoria sobre sí mismo («Yo concibo la vida y la producción de un escritor - escribí a su amigo Francisco Piquet- como una perpetua victoria sobre sí mismo») apenas un modo y un gran esfuerzo por sobreponerse a momentos como el borroneado en una cuartilla el 3 de mayo de 1906 en la Biblioteca del Ateneo donde estaba trabajando: «Hoy, día y hora aciagos, con sensación de angustia que no me cabe en el pecho, después de salir un rato a tomar aire, a moverme para desahogar la nerviosidad que me tiene trémulo: hoy acumulo en uno todos los recuerdos de este año terrible, en que no ha habido para mí un día de paz, de tranquilidad, de despreocupación; en que no he tenido un respiro en el temor constante, en la convulsión agónica de una perpetua amenaza suspendida sobre la cabeza; en que he derramado más lágrimas quizás que en todos los demás años de mi vida...».

¡Qué lejos está este Rodó del afectado y puntilloso de tantos de sus escritos públicos! Qué lejos, pero cuánto más cerca de una imagen sensible que sus más encendidos panegiristas le niegan sin querer, al cargarlo de un empaque que su natural desaliño no hubiera podido soportar. Su drama es su triunfo; su angustia es la que hace a su prosa parte de algo vivo y dinámico, fuente generadora de nuevas ideas. No el granito ni el bronce, ni -tal vez- sus páginas más reconocidas. La verdad suele estar siempre en la trastienda del optimismo.

Sus propias palabras pueden cerrar esta nota de homenaje distinto, unas palabras que pautan su solitario triunfo: «Cuántas veces, en momentos de desesperación o de duda no me ha ocurrido pensar. “No, esta confianza y esta fe que prediqué no son mías!”. Pero braceando para dominar la ola negra, sofoqué para los demás el grito de mi cobardía hasta encaramarme otra vez sobre la roca y allí, de nuevo, lanzar el grito de triunfo y el saludo al sol, irguiéndome en toda mi talla para que los otros náufragos que luchan me viesan».

-[46]- -47-

3. Repaso de una lección mal aprendida: El legado de la Generación del 17

A Alberto Zum Felde y Jorge Medina Vidal
por el rigor, los consejos y la amistad que hicieron posible este trabajo.

Pocas fechas literarias marcan tan claramente en Uruguay el fin de una época y el comienzo de otra como la de 1917. Este es un año especialmente importante en el mundo. En 1917 se viven los estertores finales de la Gran Guerra y el optimismo empieza a ganar los corazones de todos, anunciando la explosión de las vanguardias literarias y artísticas que habrán de seguir en 1918 la firma del armisticio. Pero además 1917 es para el mundo el año del triunfo de dos revoluciones: la de México y la Rusa. Uruguay, que no vive al margen de esos cambios, realiza en 1917 el primer gran cambio institucional de su vida independiente

al empezar a regir en ese año una nueva Constitución que promete y consagra grandes cambios en lo social y en lo político.

Literariamente 1917 es para el Uruguay el año en que se cierra con nitidez el ciclo brillante de la Generación del 900. El 19 de febrero muere Ernesto Herrera; el 1.º de mayo, José Enrique Rodó. Estas muertes se suman a las de Delmira Agustini de 1914 y a las de Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez de 1910. Casi todos eran muy jóvenes cuando los sorprendió la muerte: Herrera y Reissig y Sánchez tenían 35 años; Delmira, 28; Rodó, 47; Herrera, ni 28 cumplidos.

Aparentemente, pues, en 1917 se pone de manifiesto un vacío en las letras uruguayas que habrá de irse llenando paulatinamente a lo largo de los años sucesivos con las nuevas voces que en prosa -Justino Zavala Muniz, Eduardo de Salterain -48- y Herrera, José Pedro Bellán, Mateo Magariños Solsona, Manuel de Castro y otros- y en poesía -Carlos Sabat Ercasty, Juana de Ibarbourou, Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Fernán Silva Valdés, etc.- intentarán sustituir a las figuras señeras del 900 de las cuales sólo Javier de Viana, Carlos Reyles y, muy especialmente, Horacio Quiroga, supervivirán en presencia y obra. Sin embargo, este proceso -contra lo generalmente afirmado por la crítica- no habrá de irse dando en el sentido que los nuevos autores son meros epígonos de aquéllos y, por lo tanto, hábiles y conformistas copiadores de fórmulas exitosas.

La prosa y la poesía de los años veinte, aparecen en el centro de la gran reacción contra el modernismo. Sus autores son particularmente permeables a los nuevos «ismos» con que el fin de la Primera Guerra Mundial marca a las nuevas generaciones europeas. Tónica general de «insolencia», como la llamara un crítico, derrumbe del andamiaje lógico levantado por el racionalismo en el correr del siglo XIX, como se lamentara un filósofo, o nueva afirmación de algo que el mismo modernismo había propuesto en sus orígenes: la literatura entendida como una revolución permanente.

El cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, postumismo, superrealismo y ultraísmo (con sus fórmulas a nivel racional de estridentismo, sencillismo, etc.), al negarse unos a otros, al superponerse y complementarse en el encontrado forcejeo por cubrir las cenizas que la guerra había dejado, no fueron más que las pruebas de esa actitud.

I. La época y sus direcciones

Los precarios reinados de los «ismos»

No puede hablarse en justicia de una literatura uruguaya de antes y después de la guerra 1914-1918 como se lo ha hecho habitualmente, aunque la guerra pudo servir para que todas las tendencias que intentaban derribar el andamiaje lógico levantado por el racionalismo en

el correr del siglo XIX -49- se vieran exacerbadas. Pero ya antes de 1918 -y el propio modernismo en sus orígenes no fue otra cosa- se había entendido a la literatura como una revolución permanente y las modas artísticas e ideológicas llegaban, reinaban y pasaban con la misma fugacidad con que eran propuestas. La guerra no dividió, pues, dos épocas sino que puso de manifiesto la explosiva carga subterránea que venía creciendo desde los albores del siglo. Y lo hizo merced a la aparente derrota de la sociedad tradicional y decimonónica y reaccionando contra los vicios anquilosados del modernismo.

Por un lado, ciertas obras se lanzan al nihilismo y a los primeros desesperados rastreos del existencialismo, lo que va pautando una desgarrada visión del profundo vacío espiritual que el iconoclasta derribo de los valores decimonónicos ha abierto. Años más tarde, un agudo crítico como Jean Duvignaud ha podido escribir «lo que moría cuando Valery o Spengler escribían era el ideal social e intelectual del siglo XIX, aquel de nuestros antepasados de 1848. Hacia 1914, utopistas y sabios pensaban que el progreso -esa “teología de reemplazo”, ese motor benéfico de la historia- iba a engendrar ineluctablemente una sociedad habitable por todos los hombres (...) la guerra de 1914 y los años sucesivos habrían de recordar a los hombres formados sobre tan nobles quimeras que las múltiples imágenes del progreso son otras tantas drogas para los hombres, que las sociedades organizadas resisten la penetración de los valores éticos y que la humanidad no coincide con la sociedad real». No hemos forjado todavía -concluía Duvignaud- ningún concepto, ninguna utopía, ningún sueño conveniente para el mundo del siglo XX. Entramos al presente como ciegos.

Pero si algunos «ismos» tienden a ir concientizando ese progresivo descubrimiento del vacío que la muerte de Dios y de la Razón ha provocado, vacío que aparecerá en un primer plano en las décadas posteriores (náuseas, déttresses, ennuis, angustias y «comprometidos» mediante) las notas más características de la década del veinte son precisamente las opuestas y ahí nace la segunda tendencia. Ésos son los años de una cierta loca alegría imaginativa, del descubrimiento fantasioso del mundo -50- de los sueños y el inconsciente, de la aventura vital y el sentido abierto y dinámico de la vida. Se terminan de quebrar las reglas de la sintaxis académica, el verso pierde su rima, la palabra su original sentido y se puede llegar hasta la greguería, la broma tipográfica, la errata premeditada.

En América Latina, Huidobro en Chile es el pionero del «creacionismo» con sus libros Poemas Árticos y Ecuatorial; Evar Méndez ensaya en Argentina el «sencilismo», México se lanza al «estridentismo» y el Río de la Plata conoce los términos del ultraísmo impuestos por un joven crítico, Guillermo de Torre (español). Montevideo, sin vivir las exaltadas aventuras de otras capitales del continente, tiene a un Alfredo Mario Ferreiro publicando El hombre que se comió un autobús (1927) y Se ruega no dar la mano; Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas (1930) donde se encadenan los poemas a usinas, relojes, asfalto mojado, plazuelas con cuatro bancos, los aviónicos y los poemas acelerados del automóvil en marcha («Serenata melodiosa del motor / grato arrullo de mecánica» dicen los dos primeros versos) y a un Juvenal Ortiz Saralegui insistiendo con Palacio Salvo (1927) en ese inventario exitoso de «los años locos».

Sin embargo, lo que en Europa tuvo un profundo sentido, aún recordado hoy con nostalgia (toda referencia a los twenties aparece siempre como optimista) en el Río de la Plata no fue

cabalmente entendido, aunque sí totalmente gozado. Jorge Medina Vidal ha señalado con claridad las razones de esa aparente contradicción. «Hubo algo de entrega infantil y de pasividad. El instrumento expresivo que los franceses en especial nos pusieron en las manos fue un simple juguete, porque el aspecto formal del arte nuevo los deslumbraba, pero la profunda filosofía que este mismo arte implicaba, no fue captada ni en forma parcial». Porque -siguiendo el razonamiento de Medina Vidal- había una separación demasiado tajante entre esa filosofía propuesta con la filosofía que todos practicaban todavía: un positivismo secularizante, ya sustituido en Francia por el intuicionismo bergsonianos del cual sólo tardíamente tendría el Uruguay noticia. «Todavía manejaban -concluye- la seriedad y el orden como estructuras eternas del arte y “dadá” en su forma más violenta les resultaba tan impensable a la mayoría como lo resultó el mismo “amor libre” postulado por Roberto de las Carreras en la promoción anterior. El resultado fue un modo de compromiso, tardío y poco vital, donde se mezclaban en lo íntimo y en lo formal corrientes entrecruzadas y tan dispares como restos del romanticismo, del modernismo y de los “ismos” a la moda en la Europa revolucionaria».

Un realismo nativista

Es la tercera vía que se abre con la dispersión postmodernista la que tiene en América Latina un especial eco y en ella habrán de encontrarse las más prestigiosas (y prestigiadas) expresiones de la literatura nacional del período: un americanismo regionalista que en Uruguay se bautizará «nativismo» después de la aparición de Poemas nativos (1925) de un Fernán Silva Valdés liberado del modernismo visible en Ánfora de Barro (1913) y Humo de incienso (1917), de un Pedro Leandro Ipuche y de un Justino Zavala Muniz. Ya entre 1917 y 1920, un joven crítico -Alberto Zum Felde- pregonaba que «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. Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de sus manos!».

Menos apasionadamente, en 1930 el mismo Zum Felde en su Proceso intelectual del Uruguay define al americanismo como partiendo de dos principios: «la necesidad de una vuelta a la vida, de un retorno a la realidad vital, es decir, a la originalidad del material estético, al material de “primera mano” y la reivindicación de la facultad valorizadora, es decir, creadora del artista, con respecto a esa (y a toda) forma de realidad».

-52-

Surge, pues, el tema del «arraigo» en la literatura nacional. Se incorpora el «paisaje» con sus datos más objetivados, se habla de lo nacional con un tono neorromántico y se busca recuperar o colaborar en la creación de un ser americano, rioplatense, tal vez -¡y por qué no!- uruguayo. La poesía íntima y afectiva se hará externa y más objetiva, el «yo» de

muchos poemas cederá a un más generoso «tú», los poetas se acostumbrarán a objetivarse (habrá poemas dedicados al mate, al rancho y hasta a los vastos espacios americanos) y la emoción se colectivizará, tendiendo a sumergirse en el paisaje y reconociendo al prójimo nativo que se tiene enfrente.

Del mismo modo como lo habían hecho los románticos, pero con otros procedimientos y otras actitudes estéticas de origen vanguardista europeo (el nacionalismo también fue un fenómeno del viejo continente con sus importantes secuelas políticas en la década siguiente) se emprende una riesgosa operación que consistirá en expresar la realidad «nativa» y regional: la del campo uruguayo (aunque no faltarán intentos ciudadanos como el de Emilio Frugoni), tratando de ampliar la resonancia espiritual de las formas primitivas y rústicas de como se estaba viendo al gaucho, especialmente después del naturalismo zoliano de sombrías notas visibles en las últimas obras de Javier de Viana. La resonancia propuesta será eminentemente estética y literaria en esa década, más social e ideológica en la siguiente, pero en sus orígenes no tendrá la apoyatura filosófica o ensayística que otros países tuvieron (desde el «indigenismo» boliviano, hasta los esquemas de Martínez Estrada en su famosa Radiografía de la pampa, sin olvidar los aportes del exótico Conde de Keyserling -Meditaciones sudamericanas- ocasional visitante de este continente). Se hablará así del «gaucho cósmico» por parte de Leandro Ipuche, de un «criollismo artístico» por parte de Silva Valdés y de una «americanidad poética» por la del crítico de la generación, Alberto Zum Felde.

Aunque, como bien ha señalado otro crítico resulta falaz (e ineficaz) el enfrentamiento entre literaturas regionalistas y presuntamente arraigadas y aquellas otras cosmopolitas y presuntamente evadidas, no puede dejar de señalarse que este -53- esquema, en esa época, permite enfrentar a dos grandes tendencias -urbanos y rurales- en su íntima contradicción. En esos años se forja el esquema cultural que da total preeminencia a los problemas de orden social, a los temas ambientales de «geografía humana» y aun a los espirituales, metafísicos y hasta meramente psicológicos. Espiritualidad pudo ser sinónimo de evasión y todo lo «exterior» de los seres, aun reducido como estuvo muchas veces a lo pintoresco y costumbrista, sinónimo de «arraigo», más tarde de «compromiso».

A todo lo más, se desprende de las obras una crítica de orden moral y social y un sentido de protesta y reivindicación contra los males económicos y sociales imperantes. En la década del treinta, con esquemas de una obligada politización de los escritores, esta incidencia «ideológica» fue aún mayor y mucha fresca pintura costumbrista ambiental se convirtió en esquemático alegato.

Los mejores escapes a este progresivo confinamiento en los polos de un chato costumbrismo localista o de un duro alegato socio-político en que desembocó la literatura regional, se dieron en la literatura uruguaya de esa época. Hubo una mayor incidencia de lo subjetivo de los personajes sobre lo objetivo del contexto social, con un marcado énfasis en todo lo que fue pintar a los outsiders que tan bien diagnosticara el crítico inglés Colin Wilson rastreando al détraqué desde el protagonista de Las memorias del subsuelo de Dostoievski al contemporáneo Fausto de Thomas Mann, pasando por todos «los hombres a contramano» de Barbusse, Camus, Sartre, Joyce y Kafka. Pero esta sería materia de otro ensayo, porque aún cuando esta corriente atraviesa en forma subterránea la década del

veinte, sólo aflorará en los treinta en forma manifiesta (en nuestro país con Juan Carlos Onetti). Mientras tanto, el mundo novelístico estará hecho de observación, experiencia, sociologismo y actualidad no exenta de poesía.

Todavía no angustiados ni zarandeados por el drama continental de hambre y subdesarrollo, los autores urbanos practican lo que Steffen definiera como «sátira simpática». Mientras en otros países latinoamericanos se da el realismo agresivo de los temas violentos, los autores uruguayos del -54- veinte enfocan más bien el modo de vida de la alta burguesía, sus prejuicios, sus hipocresías y tapujos; y lo hacen generalmente a propósito de amoríos, frustrados o engañosos, en los que siempre la denuncia es amable y condescendiente. Por lo común se proclaman liberales, abrazan ideas progresistas y anticlericales, flirtean con el cinismo y son siempre desenfadados y desenvueltos. En resumen: la época también tuvo - junto al nativismo que va estereotipando la realidad, insuflando valores y creando mitos- sus autores irónicos, de aire irreverente, capaces de cumplir la consigna y el precepto de Verlaine, que mandaba «torcerle el cuello a la elocuencia».

José Pedro Bellán, Eduardo de Salterain y Herrera, Adolfo Agorio, Manuel Acosta y Lara, Horacio Maldonado, Adolfo Montiel Ballesteros en el cuento y la novela, con el aporte anticipado de Mateo Magariños Solsona, forman esta heterogénea constelación de escritores, en tanto el mismo Bellán, Francisco Imhof, Edmundo Bianchi y los marginados «saineteros» como Carlos Mauricio Pacheco, lo hacen en el teatro.

Un mayor respaldo social para el escritor

Hubo otro distingo que hicieron los mismos críticos de la época y que habían tenido su integral validez en la generación del 900. Carmelo M. Bonet, en el estudio que dedicara a Ernesto Herrera, insistió en tipificar «dos tipos antagónicos de escritor: el uno surgido de la Universidad, el otro de la bohemia periodística». Las notas del primero eran: ilustración universitaria, algún título, «empaque académico», desahogo económico que le hubiera permitido leer, viajar y ponerse en contacto con las viejas civilizaciones. El segundo era el tipo del bohemio inadaptado, del abúlico del periodismo y las cervecerías, que ha dejado de estudiar siendo muy joven y que se califica orgullosamente de autodidacta. Pero en el 20 ya está lanzada la semilla de la profesionalización del escritor, el mayor respaldo social que tendrán en una clase social emergente -la clase media- y en un partido político -el batllismo-, el cual encontrará para ellos fórmulas burocráticas, -55- diplomáticas o periodísticas (El Día fue un refugio profesional para muchos). Las experiencias narradas por Herrera en sus Cuentos brutales (1910) van quedando atrás.

Si bien Uruguay no tuvo una «clase» de escritores aliados a los grupos tradicionales del poder, la temática ha podido dividirse entre la conformista y conservadora de valores no siempre muy clarificados y aquella que introducía, generalmente por formas satíricas, un elemento de desafío a los buenos usos y costumbres de la pacatería reinante, aunque sin

enjuiciar el régimen social y económico que los sustentaba. Aliados tácita o directamente (como Bellán y Zavala Muniz) a aquellos movimientos políticos que en definitiva no pretendieron otra cosa, los escritores empezaron a dejar de ser los bohemios marginales de otrora, una actitud que pareció más avenida con los autores teatrales.

Son años en que se pone claramente de manifiesto la debilidad de la clase alta, pero al mismo tiempo su capacidad de resistencia -organizada y pasiva- frente al embate de las nuevas clases medias, cuyo crecimiento no es sólo una consecuencia natural de un complejo en el que la inmigración jugó su papel original, sino que asimismo, en nuestro país fue favorecido por una legislación social que ayudó a sustentarlas (multiplicación de los funcionarios públicos y de los empleados en actividades improductivas) y a justificarlas (los amplios cometidos estatales asumidos y la generosa previsión social organizada).

En la narrativa hay muy pocos testimonios de esa actitud defensiva, a diferencia de lo que sucede en la Argentina donde el distingo literario se dio claramente; pero puede verse, sí, el carácter representativo de las nuevas clases medias que tiene la mayoría de los novelistas de la época. Esto implica cierta agresividad: gallegos e italianos pueden ser protagonistas, el esfuerzo de movilidad vertical ascendente es notorio y el «progreso» (encarnado más que nada en adelantos técnicos y legislativos) se asume como causa propia. El temor a la masificación, a la mecanización y al aluvión inmigratorio será tácitamente el privilegio de quienes emprenden el relevamiento de las virtudes «nativas».

-56-

II. Los supervivientes del 900

Horacio Quiroga, por sobre todas las épocas

Antes de pasar a analizar las obras y los autores de esta época no puede dejar de mencionarse la gravitación que tienen aún «los supervivientes del 900» en los años 20. Efectivamente, si bien todo proceso puede esquematizarse y los hombres aglutinarse por grupos, no puede dejar de señalarse que autores con su obra ya encauzada en 1917, no reaccionan del mismo modo ante los tentadores «ismos» que habrá de proponerle el período 17-30, como pueden hacerlo aquellos otros autores que se forman en él.

Javier de Viana edita *Abrojos y Cardos* en 1919 y recopila sus cuentos dispersos en publicaciones rioplatenses en varios libros que se escalonan hasta después de su muerte acaecida en 1926. Sin embargo, su mejor producción es anterior a 1917. Por el contrario, Carlos Reyles escribe sus mejores novelas después de 1916 -*El terruño* (1916), *El embrujo*

de Sevilla (1922) y El gaucho florido (1932)- aunque intelectualmente ninguna de ellas, pese a la reacción estética que supone la última, puedan ser disociadas de los planteos ideológicos de la generación del 900. Es Horacio Quiroga, autor del primer libro modernista uruguayo -Los arrecifes de coral (1901)- el encargado de trascender, no sólo los límites de la Generación del 900 en que creciera, sino los mismos de las sucesivas pautas estéticas que pudieron haberlo ido embretando desde fines de la Primera Guerra Mundial. Durante muchos años la obra de Quiroga apareció como el producto casi mítico, para unos, o henchido de la fatalidad de una vida «marcada por el destino» para otros, pero nunca como uno de los productos más importantes de la literatura uruguaya. Su obra ha logrado trascender los límites del regionalismo y del costumbrismo por un desnudo (y a veces trágico) ahondamiento en las fibras humanas y ello aún constituyendo una de las mejores contribuciones al realismo americanista. Quiroga publica desde su retorno a Buenos Aires en 1916 las recopilaciones de los cuentos que lo han ido aproximando a los -57- «maestros en los cuales creía», Poe, Maupassant, Kipling y Chejov -Cuentos de la selva (1918), El salvaje (1920), Anaconda (1921), El Desierto (1926) y, poco antes de su muerte, El más allá (1935)-. Estas obras son hoy pequeños clásicos de la literatura uruguaya, aunque durante las décadas del treinta y el cuarenta parecieron ir siendo olvidadas paulatinamente. Ha sido su defensa de las formas, la técnica, su instintiva desconfianza por la facilonga confianza en la espontánea inspiración, las que lo han convertido en algo más que un autor leído. Horacio Quiroga es un maestro del cuento. De ahí gran parte de su vigencia actual.

La santa inquietud de Ernesto Herrera

Ernesto Herrera queda cabalgando injustamente entre dos generaciones y es por ello que muchas veces se le ha marginado en todo proceso evolutivo del teatro uruguayo. Es indudable que Herrera, como Sánchez se inscribe en un teatro rioplatense que ha recibido el fuerte impacto de las ideologías sociales europeas y forcejea por insertar problemáticas éticas e ideológicas en un teatro criollo, a la sazón sin mayores pretensiones. Dinamizado socialmente por la formación de una clase media de base inmigratoria y la aparición de una colectividad ilustrada y progresista, el mensaje teatral europeo de Bernstein, Hauptman e Ibsen encuentra un campo fértil donde germinar rápidamente. Las preocupaciones de autores como Ernesto Herrera se multiplican en un espectro que en el Río de la Plata permite hablar de una década de oro para el teatro: estudio de caracteres, análisis de la clase media, «culto de la verdad», lo que se llamó «aproximación a la vida», un intento por contribuir al progreso ideal, a la condenación social de los vicios y males que aquejan a la sociedad (prejuicios, alcoholismo, juego) o la lucha por la consagración de normas progresistas (la aceptación, por ejemplo, de «nuestros hijos naturales»). Lo importante es destacar que esta carga de ideas se integra, a veces muy logradamente, con los mejores tipismos costumbristas heredados de la tradición teatral rioplatense de fines del siglo XIX.

Pero Ernesto Herrera llega al teatro demasiado tarde para ser uno de los autores de la renovación radical de los motivos en que participó Florencio Sánchez una década antes, merced al esfuerzo mancomunado con Gregorio de Laferrère y Roberto Payró. Pese al valor de *El León Ciego* es evidente que Herrera, como Bellán hasta *Interferencias*, no hace sino reiterar teatralmente lo ya explorado.

Herrera vivió intensamente sus breves 28 años de vida (1889-1917). En ellos viajó dos veces a Europa (su obra teatral *El Pan nuestro* figura en España), «una vez como polizonte y la otra como becado», tal como anotaba sin ironía alguna un contemporáneo suyo. Y había vuelto, una vez repatriado y la otra cubierto de ciertas glorias y muchas deudas. Con golpes de intuición para captar cuanto veía y sentía, este joven de tricota negra inconfundible, de perfil cínico y pelambre lacia, al decir de Vicente Salaverri, escribió siete obras teatrales y cuentos muy poco recordados -*Su Majestad el hambre* (*Cuentos Brutales*)- algunos concebidos en la *Cárcel Modelo* de Barcelona donde estuvo detenido y procesado por «amar a la humanidad y haber dicho mal del rey y de la guerra: por ser, pues, un sedicioso». En su estilo de vida, en sus aventuras (a los 16 años se enroló en las tropas saravistas en la guerra civil de 1904) Herrera fue tipificando la «santa inquietud» de que lo invistiera Rafael Barret.

Dijo Barret desde San Bernardino, en Paraguay: «Herrera es un inadaptado típico. (...) Agréguese a estos factores generales, en Ernesto Herrera, el hecho capital de haber vivido la miseria, el abandono, la congoja, y nos explicaremos que de la pluma ingenua todavía de este amargo adolescente broten frases que sangran. Herrera pertenece a la noble categoría de los inquietos. ¡Santa inquietud, madre de las cosas! Vosotros los satisfechos, sabed que vuestra felicidad no es sino la sensación de lo que lleváis de difuntos dentro de vosotros. Satisfechos -muertos empujados de aquí para allá por los vivos- sabed que sólo la inquietud trabaja. Quiera el destino conceder a Ernesto Herrera las energías necesarias para trabajar largamente y para sostener los trofeos sombríos de la angustia».

-59-

En su ácido diagnóstico de las costumbres burguesas, especialmente en obras como *La Moral de Misia Paca* y *La Bella Pinguito*, Herrera trata de ir más allá de la mera enunciación de una crítica. Herrera, sin el bagaje ideológico de Sánchez (lo que le permitió pecar menos en la estereotipación de la realidad), realiza un gran intento por trascender el plano teórico y pasar a la acción directa. Lo dice irónicamente en el párrafo final de su cuento «*El lodazal*»: «Tienes razón cogullesco gusano: es preciso hacer un escarmiento entre esos que no hacen más que pregonar ideas antisociales... A ver si así conseguimos que las realicemos de una vez». Sin embargo, a veces lo invade la decepción y un fragmento de una carta enviada en julio de 1915 a un amigo íntimo pone flagrantemente la prueba a una sensación muy actual: «Mi muy querido Guillermo: Al diablo la Muy fiel y Reconquistadora y al diablo todas las ciudades que son y han sido. Estoy hasta la punta del pelo más largo de crisis y de setimio, de Batlle, Viera, de Artigas, de Montevideo y de los Gloriosos treinta y tantos. Me siento Juan Moreira o Aquino y... me voy».

Tradición sainetera y teatro literario

No puede olvidarse, en cualquier juicio que se elabore sobre el teatro de la época, que la función básica que él cumplía era la del entretenimiento. Compañías como las de Florencio Parravicini y las que llevaban a actores como Cazaux, Enrique Muiño y Guillermo Battaglia, fueron popularísimas en su época en los teatros rioplatenses y es el «sainete» el género en el cual mejor se expresan. El autor uruguayo que sigue el camino trazado por los primeros saineteros criollos como Enrique García Velloso, Ezequiel Social y Nemesio Trejo, es Carlos Mauricio Pacheco. Lo que captan sus obras es esencialmente un mundo de arrabal construido por gentes humildes, fracasados e inmigrantes, donde se proclama una vida sin restricciones convencionales, dominada vagamente por las ideas ácratas. Dramas amorosos, honores y ambiciones perdidas son resumidos por el más popular y discutido de los -60- saineteros, el argentino Alberto Vacarezza, por boca del personaje Serpetina, en su obra «La comparsa se despide»: «Un patio, un conventillo, un italiano encargado, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, un chamullo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana y... telón». Aunque folklóricas, estas definiciones resumen el esquema básico sobre el cual el sainete rioplatense (es difícil distinguir entre lo montevideano y lo porteño) afirmó sus mejores éxitos, derivados luego a la chabacanería y al estereotipo carente de inventiva.

En el origen hubo, indudablemente, un arte creativo y popular. Gran parte de las voces del lunfardo tienen su origen o su afirmación en el sainete. Un autor como Pacheco integra italianismos, anacronismos hispánicos en el lenguaje orillero y sus obras más recordadas, Los disfrazados, La ribera y Música criolla (escrita junto a Pedro Pico) están plagadas de rusos, franceses, cocoliches, garabitos y compadres.

Los autores que trataron de recuperar las fórmulas exitosas del teatro comercial, cayeron generalmente en un abuso de la expresión «literaria». Tal vez con la excepción de algunas de las obras de José Pedro Bellán, el legado dramático de Francisco Imhof, Carlos Salvagno Campos, Carlos César Lenzi, Yamandú Rodríguez, Carlos Percivalle y Edmundo Bianchi, está cargado de la visión «literaria», más que teatral, que dominaba a los autores. Vale la pena destacar de este conglomerado los esfuerzos de Imhof y Bianchi, por llevar a la escena las modalidades de la clase media-alta montevideana, en la mejor tradición de denuncia de hipocresía y prejuicios que lo ahogan, abierta por Sánchez y Herrera y continuada por Bellán. Cantos rodados de Imhof es un buen ejemplo, aunque cierta pacatería subyacente lleva a la condena del «licencioso» Pedro Verdier y su noviazgo frustrado con Elena, la hermana de su compañero de «calaveradas», Enrique. Bianchi también frecuentó las clases altas en La quiebra, aunque reivindicó en Orgullo e' pobre una cierta vocación por lo popular, que no podía eludir el esquematismo a que sus posiciones ideológicas lo condujeron en obras tan retóricas como Perdidos en la luz.

III. Los grandes poetas del 17

Juana y su apertura

En 1919, *Lenguas de diamante* de Juana de Ibarbourou significó una inesperada apertura a la sofocada poesía modernista del 900. De los invernaderos donde crecían plantas exóticas y desde donde era posible el transporte, entre néctares y ambrosías, a las más lejanas tierras del oriente, la poesía se abre a los campos, a los trigales, se empapa de olores rústicos y se baña en aguas frescas de arroyos. «La naturaleza, la vida y aún la carne es vista como un don, una ofrenda -ha escrito Medina Vidal- y si existe un trasfondo ideológico, este sería el naturalismo en un límpido juego de causas y efectos».

La poesía de Juana de Ibarbourou es sensorial, pero no sensual, da una sana primacía al mundo que se apropia mediante los sentidos, a un paisaje que tiene elementos fácilmente reconocibles en nuestro contorno (aunque más los tendría con «garrigas» castellanas o levantinas), a una frescura que no tiene nada de paganismo, ni tropicalidad como cierta crítica lo ha considerado. Los méritos de sus primeros libros -al citado siguió *El cántaro fresco*, *Raíz salvaje*, etc.- están en su espontaneidad, en la ágil intuición poética que traducen en un lenguaje directo. Luego «Juana» se ha repetido temática y estilísticamente: los nardos, violetas, trigos y romeros reaparecen a lo largo de su obra pero ello no impide olvidar la fuerza y vigencia de sus primeros poemas.

La importancia de la exigencia estética

Paralelamente otros poetas como Enrique Casaravilla Lemos y Vicente Basso Maglio emprenden caminos de mayor exigencia estética. En actitud similar a muchos poetas y escritores jóvenes de la actualidad, aunque lógicamente trabajando con otras formas, estos poetas se rebelaron contra las avalanchas de la vulgaridad en su versión de falta de exigencias. -62- Su producción parece objeto de un acto de fe profunda, aún comprendiendo cabalmente la función de exilio que el arte se ve cada vez más obligado a cumplir en la vida actual.

En *La expresión heroica* (1928) Basso Maglio expuso su defensa de lo substantival sobre lo adjetival en la vida del arte. «Virtud estética de refinamiento estamos consiguiendo en vez de endulzarnos hacia la meditación de un estilo encarnizado de ahondarnos -escribe- porque el refinamiento ciego es el movimiento sensual que está utilizando contra los límites y la

profundidad que podría llamarse afinamiento mejor que refinamiento, si alcanza alguna vaguedad es el transporte inefable, vértigo de libertad, temblor de desprendimiento, angustia reflexiva que nos lleva finalmente, a las formas de depuración, a lo místico». Hay, pues, una idealización del arte desprendida de lo humano (notoriamente en *El diván y el espejo* [1917]), un cabal sentido de l'esprit de finesse, un enfriamiento de la realidad que no es vivida, sino soñada, vista a través de espejos, una poesía entendida como un toque delicado, como un aludir eludiendo. Efectuando un balance de ambos poetas, Jorge Medina Vidal afirma que «sus mundos de repercusión fueron muy cerrados, sus exigencias, sus devociones de lo superior cerraron muchas vías de comunicación con promociones posteriores. Un doloroso dire de frivolidad en cierta crítica y lectores les restó admiración entre los que llegaron después, no tanto por un sentido infantil de la gloria, sino porque sus conquistas de exigencias y profundidad para nuestra poesía no se afirmaron en la obra de poetas posteriores. Se perdió a menudo lo mucho o lo poco que ellos vislumbraron destacándolo y eso es doloroso para la evolución de la poesía lírica en el Uruguay».

Oribe y el combate existencial

Si entre Basso Maglio y Casaravilla Lemos la separación es más temperamental que estética, entre el primero y Emilio Oribe hay una hermandad valeryana que sólo difiere - 63- en el propósito final de la búsqueda poética: Basso Maglio aspira a una calidad emotiva y Oribe busca el conocimiento. Su poesía oscila entre las puntas de un dualismo casi maniqueo -Espíritu y Mundo- como ha señalado Carlos Real de Azúa, pero «este contraste fundamental no es una antítesis yerta y conceptualizada sino, por el contrario, un comprensivo esquema de un existencial combate de inteligencia y acción, de pensamiento y de realidad, vivido hasta las heces de una vida intelectual ya dilatada».

Sabat y los tonos wagnerianos

Esta rápida visión de los poetas del 17 no puede olvidar a Carlos Sabat Ercaasty y su poesía de tonos wagnerianos, de fuertes coloraciones panteístas, con un vasto escenario universal donde los versos ruedan regidos por leyes eternas, grandes sensaciones, en búsqueda del estado ideal del arte.

«Nunca quise que se me pusieran etiquetas como a los frascos en las boticas -confesó el poeta en cierta oportunidad-. Es por ello que mis primeros versos, que pudieron parecer modernistas, los quemé en un verdadero auto de fe».

Sin embargo, cuando en 1917 aparece Pantheos, Sabat Ercasty no pudo impedir que en el alborozado saludo de la crítica se deslizaran los juicios que marcarían su poesía con un sello determinado. «Un misticismo vitalista y dinámico que va ascendiendo en grandes espirales de elocuencia desde la sombra densa y turbulenta hasta las plenitudes radiantes de la luz divina». Posteriormente, con Vidas en 1923 y con Los Adioses en 1929, pudo convertir sus experiencias de viajero en «un descubrimiento de la esencia poética americana a través del hombre y su experiencia vital» en el continente que había recorrido.

Poco después, el crítico Alberto Zum Felde veía en ese entusiasmo abierto, lírico y «panteísta», las características de un Walt Whitman y de un Verhaeren, lo que era una voluntad «intuitiva y natural de incorporación panteísta al cosmos». Esa apertura y esa vocación de amor universal se traducen en -64- una poesía abundante y no muy pulida. Así, sus Poemas del Hombre, donde refleja aspectos del hombre y «del universo como eje de la poesía y de todos los aspectos de la vida» peca por exceso de ambición y sucumbe a los riesgos de un mal dosificado parnasianismo.

Paralelamente, Sabat Ercasty recoge en el ámbito continental una gran resonancia. Es amigo de Pablo Neruda a quien canta: «Una tarde en los Guindos, oh fraternal Neruda, gocé el bosque marino de tus mil caracoles» en su libro Chile, en monte, valle y mar; también lo es de Rafael Cansino Assens, Alfonso Reyes y de Santos Chocano, relaciones que -para el crítico Meo Zilio de la Universidad de Pádova- permiten hablar de una influencia de la poesía de Sabat Ercasty sobre la de otros poetas americanos, especialmente en Neruda. Así, ha escrito que «ambas poesías (la de Sabat y la de Neruda) se proyectan hacia lo infinito espacial y temporal, aunque en Sabat ello represente una superior comunión y en Neruda una fuga y un naufragio».

Una poesía de este corte tendría que ir derivando paulatinamente hacia la filosofía y los mitos orientales en los que Sabat Ercasty se fue refugiando con el paso de los años. Si había cantado a Martí en la Plaza de la Catedral de La Habana, con versos entusiastas

Levántate, hombre,
rompe el nudo de la noche y el sueño,
abre ahora mismo las sombras que tragan tu sangre,
y antes de que la aurora queme el silencio,
recibe en la frente el verbo de las estrellas

recogido en su libro Libro de los Mensajes, debió refugiarse en un esoterismo abstracto y conceptual a partir de la década del 40, cuando otros soplaban ya -más íntimos y recoletos- en una poesía que no podía seguir aceptando la impunidad de las palabras con mayúscula.

Silva Valdés y la naturaleza idealizada

En la obra de los poetas nativistas la concepción horaciana del *Felix agricolae* y el *Beatus ille* aparece nítidamente marcada. En los *Poemas nativos* (1925), Fernán Silva Valdés no hace sino inventariar poéticamente los elementos que lo rodean en una realidad elegida -el pago- con un entusiasmo casi infantil: el ombú, la carreta, la taba, cachorros, nubes, el pericón, armas (la flecha y la bola), el mate. Pero la referencia al vasto marco telúrico en que enmarcará su idealizada visión está hecha desde el primer verso: «en un rincón de América vigilado por los terutereros». Sobre el carácter de esos objetos ha dicho el poeta y crítico Jorge Medina Vidal que «el poeta los pone en disposición de canto» y que «están llenos de intrínsecas cargas afectivas y de vida histórica. No son objetos estáticos, sino dinámicos, plenos de vida o de capacidad para adquirir la vida en manos del poeta o del hombre avizor».

En *Agua del tiempo* (1921), en *Romancero del Sur* (1939) y en *Intemperie* (1930), Silva Valdés insiste en la misma temática, abriendo con los *Poemas gringos* las puertas a valores e ideas ya insinuadas en su poema «Hombres rubios en nuestros campos» y que habrá de tener en *El caballo y su sombra* de Enrique Amorim su expresión novelesca, como la tuvo teatralmente en *La gringa* de Florencio Sánchez. Posteriores incursiones de Silva Valdés en lo que quiso ser un «nativismo» orillero, en una trascendentalización de compadres, yiras y el «cabaret orillero» resultaron notoriamente erráticos y empezaron a marcar los peligros que llevaba en germen el nativismo original.

Leandro Ipuche: poeta culto con motivación campesina

El distingo que pueda hacerse entre la poesía gauchesca alimentada desde la independencia (Bartolomé Hidalgo) por una tradición fogonera de extramuros y con los importantes aportes poéticos de Ascasubi, Hernández, Estanislao del Campo -66- (con su famoso Fausto) y más cerca del 20 por José Alonso y Trelles (*El Viejo Pancho*) y el «nativismo» estetizante cuyo análisis estamos efectuando, pasa inevitablemente por la obra de Pedro Leandro Ipuche. En éste hay una orientación emotiva hacia todo lo que -al decir de Medina Vidal- representó en su hora la inserción de una poesía culta en una motivación campesina. Con menos orden que Silva Valdés, anteponiendo un «yo» neorromántico para hablar de las cosas que conoció de joven en tierras olimareñas, antes de venirse a Montevideo «con el alma convertida en un zurrón de ilusiones, en una pajarera de esperanzas», Leandro Ipuche no siempre comunica sus emociones sin hacer gravosa la carga de «poesía culta». Su novela *Isla Patrulla* peca por lo mismo.

Negros y multitudes, también

Por primera vez en la literatura nacional los pequeños motivos, las palabras, los temas de la vida diaria y lo anecdótico montevideano se cuelan hasta adquirir carta de ciudadanía novelesca y poética. El postmodernismo da nombres propios a los objetos y a los seres de la realidad que menciona. La poesía ya no queda en la abstracción nominativa de Delmira Agustini o de Julio Herrera y Reissig. El poeta se atreverá con lo cotidiano y hasta con lo vulgar. Ildefonso Pereda Valdés en *La guitarra de los negros* (1926) y en *Raza negra* (1929) poetizará a los negros incorporándolos a una tradición literaria que sólo Santiago Dossetti en *Los molles* (1936) retomará novelísticamente. Emilio Frugoni, por su parte, publica en 1923 sus *Poemas montevidianos con escenarios capitalinos* que en cierta manera continuará en *La epopeya de la ciudad* (1927) abierto con un «canto de la multitud».

La aldea escandalizada: la vanguardia surrealista

La capacidad de escandalizarse y sorprenderse ante los valores que propone una vanguardia literaria tiene en Montevideo -67- antecedentes bastante anteriores a los de la llegada del surrealismo a sus playas. Las vanguardias europeas desembarcan periódicamente desde fines del siglo pasado y lo hacían acompañadas de una cierta confusión, mezcladas en el equipaje de los poetas. ¡Tantos «ismos» danzaban al mismo tiempo en las grandes capitales europeas!

Quien marca la gran entrada del «escándalo a la paz de la aldea» es Roberto de las Carreras. En 1898 desembarca en Montevideo con sus maletas desbordantes de versos decadentistas franceses, chalecos de vistosos colores y una energía para predicar el amor libre que lo llevaría a la locura. Con *Mi herencia* y con *Amor libre* (1902) la belle époque y la vocación de escándalo se injertaban sin notorio exotismo en el medio de amable siesta pacata. Salpicó luego la bohemia de algunos cafés -especialmente el «Polo Bamba» de Severino San Román- y trajo la apasionada polémica de las «torres» -La Torre de los Panoramas de Julio Herrera y Reissig, el centro «decadente» opuesto al Centro Internacional de Estudios Sociales- donde el oriente se había traducido al modernismo y donde el mundo del subconsciente se experimentaba a través de las drogas o de la poesía (Juan Parra del Riego, Pablo Minelli y González, Leoncio Lasso de la Vega). Un avanzado experimentalismo se practicaba en el «Consistorio de Gay Saber» con Horacio Quiroga y Federico Ferrando y las peñas anarquistas recogían las primeras traducciones de los textos de Bakunin y Proudhon.

El inconformismo de las vanguardias europeas detonó, poco después, en los disparos que segaron en 1914 la vida de una poetisa apasionada, Delmira Agustini: Eros, decantado en Baudelaire, se estrellaría en las convenciones y represiones del medio. Otros -como el mismo Quiroga- terminarían buscando escenarios diferentes para «la oscura raíz de su grito». Sin querer, estaría siguiendo un ejemplo de exilio que un surrealista uruguayo avant la lettre, Isidore Ducasse, ya había decidido sin saberlo en 1859. Desde entonces la aldea no volvió a ser escandalizada.

No puede sorprender, pues, que en 1924, cuando estalla en Francia el apasionado desafío a la domesticidad que es la reivindicación -68- imaginativa del surrealismo, la playa americana del Uruguay parezca poco propicia para dar su bienvenida a la zona fronteriza del sueño, la magia y la actividad desinteresada y libre del pensamiento que proponía André Breton. «Los escritores de modalidad ultrarrealista son raros en esta orilla» escribiría Alberto Zum Felde, el mismo que pocos años antes se paseara desafiante del brazo con Roberto de las Carreras, luciendo no menos coloridos chalecos por la montevideana avenida de 18 de Julio.

En los años veinte, con el realismo americanista en su apogeo, son pocos los que empiezan a unir su genealogía vanguardista a la de aquellas de antes de la guerra. Sin embargo, lenta y soterradamente, van apareciendo, para contribuir al «descrédito total» de lo que se llamaba comúnmente «la realidad». Pero las líneas de las vanguardias están ahora muy mezcladas: son muchos los «ismos» superpuestos y confundidos, negados y complementados. Cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, postumismo, simplismo, estridentismo y sencillismo se desmienten y forcejean con el novedoso surrealismo. Fugaces modas pasajeras que mueren apenas concebidas, que no logran calar tan hondo como lo hace la burla «ultraísta» campeando en poemas para «leerse en el tranvía», en cantos a las locomotoras (Alfredo Mario Ferreiro) y a los edificios locales que aspiran ser recargados rascacielos (Juvenal Ortiz Saralegui).

Lo que propone el surrealismo -en este corte de apasionados intentos por derribar los altares de Dios y de la Razón- no es entendido; apenas se lo intuye por algunos poetas, va larvando la prosa que explotará en el extraño y marginal de Felisberto Hernández, en algunas páginas de Juan Carlos Onetti (especialmente en El Pozo y La vida breve) y en los casos aislados de los poetas Selva Márquez, Nicolás Fusco Sansone y Blanca Luz Brum.

La filosofía propuesta tras los Manifiestos del Surrealismo estaba todavía demasiado tajantemente separada de la filosofía positivista secularizante que campeaba en la cultura oficial. Se jugaba apenas con la novedad, con el arte nuevo que deslumbraba, se manejaban las grandes palabras y el instrumento -69- expresivo propuesto apasionaba. Pero lo grave es que el sentido de la profunda revolución que el surrealismo significaba, se escapa porque no se lo entiende.

Pero no en vano Montevideo es en esos años y en los siguientes un escenario cosmopolita y europeizado donde van teniendo cabida todas las nuevas formas. El nacionalismo ingenuo, lo regional y presuntamente genuino criollo, esgrimidos con orgullo en otros territorios americanos, es aquí vulnerable a todo nuevo estilo o influencia. En definitiva -como pasaría en la Argentina con Borges, Bioy Casares y luego con Marechal y Cortázar- las

circunstancias y caracteres nacionales, el paisaje y el ambiente pueden ser el «tema», pero su modo de expresión puede ser muchas veces surrealista. Desde adentro podrá la realidad asumir este nuevo sesgo y cobrar su nueva dimensión. La moda original podrá pasar a ser auténtico estilo.

Breton perdonaría, pues, el absurdo de hablar -como hiciera él mismo presentando a Swift, Hugo y Sade como surrealistas- de quienes en el Uruguay han podido serlo de un modo fragmentario o accidental; irónicamente tal vez sin haberlo sabido. Así, parafraseando al autor de Nadja, podríamos decir que son surrealistas algunos de los primeros poemas de Sara de Ibáñez y el Juan Cunha previo al contenido autor de las «églogas» criollas, el «maldito» Juan E. Fagetti y muchos poemas dispersos de Silvia Herrera y Saúl Pérez Gadea. Más radicalmente un intelectualizado y reprimido José Pedro Díaz rastrea en sus Ejercicios Antropológicos muchas de las leyes surrealistas; María Inés Silva Vila incursiona en el mundo del sueño en sus primeros relatos y L. S. Garini hace de las leyes del absurdo su desazonante resorte de sus cuentos. Más recientemente Julio Ricci y su apasionante serie de Los Maniáticos propone una nueva e insospechada vuelta de tuerca a las posibilidades del surrealismo. Sus «maniáticos» somos todos nosotros: el germen del absurdo está en nosotros, la locura es el pan cotidiano de un mundo de donde han sido abolidas las inútiles leyes del racionalismo.

Por sobre todos ellos y sin que sus raras disociaciones y el esfuerzo de su memoria como hilo conductor de la narración -70- hayan sido inventariadas, es Felisberto Hernández el autor más complejo de esta corriente siempre minoritaria.

Lo importante es que, de un modo u otro, la «soberanía del pensamiento» ha logrado un territorio experimental propio; lo satisfactorio es que nadie llegó a aceptar radicalmente la receta que ni el propio Breton quiso dar; lo triste, que la aldea -pese a sus periódicos escándalos- no ha sido todavía seriamente conmovida: no hubo genio capaz de hacerlo, se sospecha que no lo hay. La máquina de coser no se ha encontrado todavía con el paraguas en la mesa de disección de la literatura uruguaya; los «pequeños y grandes ahorristas del espíritu» siguen siendo fieles gobernadores de la comarca.

IV. Los olvidados de los twenties

Pero debemos volver a 1917, nuestro punto de partida. Ya fue señalado al principio de este trabajo que de allí parten varias tendencias, algunas puestas en evidencia tardíamente, por lo que es necesario retomar esa fecha para rastrear la obra de varios narradores -José Pedro Bellán, Mateo Magariños Solsona, Adolfo Agorio, Horacio Maldonado, Salterain de Herrera y Manuel Acosta y Lara- que han aparecido siempre en el segundo plano a que el «nativismo» imperante en la época los relegó. Porque mientras el «campo» se va insuflando

de mitos, trascendencia y los americanistas de la hora tratan, al modo romántico, de devolver al gaucho la dimensión heroica y simbólica perdida en el 900 por los discípulos del naturalismo zoliano, los novelistas que describen sobre la vida ciudadana dejan los símbolos y el «mensaje» de lado y efectúan una pintura desenfadada de ambientes, clases sociales y costumbres, trazando psicologías novelescas simpáticas, vitales, demostrativas de que los «años locos» montevidianos tuvieron una buena y curiosa cuota de licenciosidad y de vigente liberalismo en las costumbres que la pacatez pública negaba y niega.

Leer a Bellán o Magariños Solsona, por ejemplo, es descubrir la versión novelesca de una cierta irreverencia anticlerical, -71- una abierta denuncia de hipocresías y tapujos cubriendo la versión oficial de una sociedad que se presentaba con otras fachadas.

Aquí no se trata de conjugar verbos americanos con mayúscula, de enfatizar el telurismo, sino de descubrir a los ojos de más de un atónito lector, un mundo sin convenciones, sin hondas raíces americanas, ya que no hay reparos en presentar familias hijas de inmigrantes -el pariente italiano en Mani, la gallega Doñarramona o Josefa Rodríguez de La inglesita de Bellán, la francesa Jacqueline de Pasar de Magariños- aún cuando ello les valió ser acusados de «falta de nacionalismo» y se habló en el caso de Magariños de su «funesto extranjerismo».

Magariños Solsona: La poligamia como forma de rebelión

Cuando en 1920 aparece Pasar de Mateo Magariños Solsona (1867-1921) pocos recuerdan a Las hermanas Flammari (1893) y a Valmar (1896), dos largas novelas que el escritor había editado cuando tenía menos de treinta años y que significaban un burlón (y no exento de ferocidad) diagnóstico de nuestra sociedad finisecular. Contra lo que se ha afirmado generalmente, esas novelas no pertenecen tanto a la época naturalista en que fueron escritas, sino a una época de autores «satisfechos con su tiempo», más preocupados por una irónica crítica de costumbres e hipocresía que toda convención social supone, que por un riguroso «culto a la verdad» naturalista.

En cierto modo, las novelas de Mateo Magariños disuelven los excesos naturalistas que cometían sus colegas europeos o americanos en irónica bonhomía. Magariños trata así un tema revolucionario desde su misma proposición: «abolir esos respetos a los infinitos preconceptos sociales que, hoy por hoy, son un verdadero freno para contener las pasiones», idea que se resumía en una sola palabra: poligamia.

En Valmar lo anuncia claramente: «Y yo sostengo que, en cuestión de mujeres tan orientales somos los de aquí como -72- los de allá, sólo que nosotros comparándonos en la pretendida moralidad de nuestras costumbres, somos más pervertidos porque somos hipócritas. Aquí y en todas partes, el hombre es incuestionablemente polígamo...». Felipe, el amigo del protagonista, discrepa, pero no en forma sustancial: «Yo podría ser polígamo en el tiempo, pero jamás en el espacio: un harem sería para mí una cosa terrible». Magariños Solsona experimentó novelísticamente ambas posibilidades. En Las hermanas

Flammari y en Valmar ensaya «la poligamia en el espacio» y en Pasar la poligamia en el tiempo.

En las dos primeras novelas, Magariños defiende al hombre que ama a dos mujeres a la vez. En la primera, Mauricio (el protagonista) triunfa sobre el medio social representado por su suegra y se queda amando a su esposa Elvira y a su cuñada Margarita en una feliz promiscuidad bajo el mismo techo de su hogar. En Valmar el medio aplasta al protagonista que no resuelve su íntimo debate entre dos corazones femeninos: el de su esposa, rica y acomodada y el de su amante Josefina, con la cual ha tenido un hijo; se descerraja un balazo al final. Al defender una posible poligamia del hombre, Magariños ataca lo que la impide abiertamente: todo aquello que obliga a vivir entre mentiras y trampas. Tema tan arriesgado no contó en su momento con la aceptación de la crítica y el prologuista de Las hermanas Flammari, Samuel Blixen, no dejó de señalar que «más de un pasaje haría estremecer de horror, si quien ha escrito la novela no hubiera tenido la suprema habilidad de provocar al tiempo una sonrisa del lector y a veces una franca carcajada». Y excusando los posibles rechazos que atisbaba en su mismo prólogo, Blixen añadía más adelante: «¿Qué se podrá alegar, entonces, contra este primer libro de Magariños Solsona? ¿Que no se parece en nada al catecismo del Padre Astete? A esto podrá contestar que no lo ha escrito para seminaristas. ¿Que sus personajes usan a veces de procederes no del todo limpios y que sienten tendencias irresistibles a hocicar en la porquería y en el vicio? El autor no tiene la culpa...».

Sólo algún fervoroso lector, como José Carlos Álvarez, se ha atrevido luego a defender la temática de Magariños Solsona, -73- escribiendo en oportunidad de la reedición de Pasar: «ambas novelas (se refiere a las dos primeras) encierran una encomiable fluidez narrativa, una construcción sólida, nada corriente en su época y en el Uruguay, una constante atracción para el lector y un mérito hasta ahora no señalado debidamente: ambas novelas se ubican en los comienzos de la narrativa montevideana y Magariños Solsona, a fines del siglo pasado realizaba algo que hacia 1940 se reclamaba, con razón, a nuestros modernos narradores».

En Pasar, muchos de aquellos temas fueron retomados. También estamos frente a un hombre polígamo, aunque los amores se han dado en el tiempo y el tema de la novela parezca ser el melancólico «pasar» de un cincuentón hombre de fortuna, algo de vuelta de todo en la vida, aunque nada cínico ni pesimista. Ese tono melancólico que parte del mismo título, empapa toda la novela; básicamente ceñida alrededor de cinco años de la vida de Mauricio: aquéllos en que vive con una amante francesa, Jacqueline, desde que la trae de París y la trata de injertar en su vida de estanciero progresista, hasta que ella se va. Es allí donde se dan las mejores notas de la novela. El amor del cincuentón por esta muchacha llena de vida ha sido pintado como pocos en la literatura uruguaya y en las páginas finales, cuando los amantes se despiden prometiendo volverse a ver y sabiendo que no será posible, hay una fuerza emotiva inusual.

Toda la obra funciona en un tácito contrapunto con la sociedad en que está inserta: si Mauricio busca un equilibrio y la armonía vital en su estancia «El Oasis» es porque Montevideo y su escala de valores lo rechaza abiertamente. La sociedad de la época no tolera a Jacqueline como su amante, como no toleró luego la crítica a «una francesa» como

protagonista tildando a Magariños de «falto de nacionalismo» y sometido a «un funesto extranjerismo». Por otra parte, es en esta obra donde por primera vez el medio geográfico, en vez de ser «el paisaje» que devora y condiciona protagonistas, se convierte en un fino marco donde se proyectan psicologías.

-74-

Horacio Maldonado: «de lejos, con coraza y antiséptico»

Los adelantos tecnológicos llegan al Uruguay con una fuerza arrolladora que la buena situación económica y la fuerza expansiva del batllismo, indudablemente favorecen. Montevideo cuenta en 1922 con una lista de 14.665 abonados telefónicos, un ritmo de 2700 automóviles importados anualmente a partir de 1923, la instalación de tranvías eléctricos, la generalización del telégrafo, la inauguración de líneas regulares entre Montevideo y Buenos Aires. Son años en los que todavía puede hablarse de Uruguay «como el mayor laboratorio de experimentación social de las dos Américas» sin ruborizarse por la exageración. Pero, aunque sus satisfechos habitantes no lo atisben todavía, el país -a partir de 1920- está empezando a vivir de lo ya conquistado.

El liberalismo constituye la conciencia nacional generalizada y ha perdido su significación y su fuerza estrictamente política; su experiencia, en las notas más polémicas y militantes, puede considerarse clausurada en 1925. Durante la administración del presidente Brum los tranvías ya presentan déficit y las nacionalizaciones programadas (especialmente la del tabaco) no llegan a concretarse. Un proyecto sobre investigaciones petrolíferas de 1920 morirá en los escaños parlamentarios, así como el proyecto de un instituto de pesca se debatirá inútilmente en una sociedad ya volcada a una economía «satisfecha» de consumo de la cual podrán seguir siendo expresivas las cifras edilicias, la conversión de caminos empedrados en «pavimentos lisos» y las cifras estadísticas de las importaciones suntuarias. De esa peligrosa evolución ya insinuada ningún escritor tuvo el mínimo atisbo.

La única reacción antagónica es la de los autores preocupados por la masificación, por los males del progreso, por el materialismo y por la pérdida de la espiritualidad e idealidad del hombre, en aras de la técnica. Los refugios son dobles: el «idealista» que propone Horacio Maldonado en Doña Ilusión en Montevideo (1929) o el «espacial» que organizan los nativistas en el campo.

-75-

Horacio Maldonado, a pesar de los conatos de inserción en la realidad que lo rodea - Raimundo y la mujer extraña (1826), La vida singular de Silvio Toledo (1938) y la novela ya citada- sucumbe a la falsa alternativa que propone una dualidad no menos falsa en la condición humana: el hombre que se debate entre la vida terrestre e inmediata, llena de peligros, vicios y pecata mundi y los ideales de trascendencia y espiritualidad de corte ático y valoración estrictamente filosófica. El peligro, además de la infatuación del tono y el desprecio por las manifestaciones populares espontáneas, resultó ser en el caso de

Maldonado lo mismo que iría acumulando sin querer la literatura nativista por el simple paso del tiempo: el desprecio por lo nuevo, el temor a los cambios y a lo extranjero, los deseos de una sociedad detenida y conservadora, desconfiada de toda novedad y enemiga de toda renovación.

Luciano y Jesús, protagonistas de Doña Ilusión, hablarán respectivamente de que «esta vida vulgar, pequeña, ruin, como la de todos los demás, me hace pensar en un desperdicio de las horas» y dirán que «la culpa es de la época, del torpe sensualismo en esta hora de extravío». No será posible conservar la pureza del alma así entendida; y algunas notas de Maldonado son hoy hasta risibles.

Mientras el autor teatral derivaba sin temor a las fórmulas del mundo que escenifica en el sainete, musicalizaba en el tango y expresaba en el lunfardo, novelistas como Maldonado no habían resuelto ciertos prejuicios anacrónicos. El tango será «una música que exagera los instintos más groseros de la plebe y da a la mujer, cuando en su garganta se anida, aspectos de arrabalera e impúdica». Un cabaret puede ser «un lugar de reuniones viciosas en que la alegría esconde lo más sombrío, lo más tétrico de la bestia humana». El mate podrá ser lo que Carlos María Maeso, con más ironía, escribe en Manón con relleno: «Yo no había contado con la calamidad del país, esa infección nacional que no ha merecido aún sus estudios como el tifus y la difteria y a la cual se ha olvidado el inteligente y laborioso señor Bollo de incluirle una casilla en sus interesantes anuarios demográficos, entre las causas de la mortalidad: ¡el mate!». «¿Cómo lo toma, don Máximo, dulce -76- o amargo?», le preguntarán al protagonista y Maeso resumirá: «De lejos, con coraza y antiséptico, señora!». Todo un símbolo, más allá del chiste mediocre.

José Pedro Bellán y la emancipación de la mujer

José Pedro Bellán (1889-1930) es más conocido por su obra teatral, especialmente por Dios te salve...!, por más que sus relatos constituyan uno de los más cabales ejemplos de la narrativa del veinte y un muestrario de las mejores preocupaciones literarias de sello urbano. Reunidos en tres volúmenes -Doñarramona (1918), Los amores de Juan Rivault (1922) y El pecado de Alejandra Leonard (1926)- los cuentos de Bellán trazan una pintura de época, desde la perspectiva de preocupada modernidad que asumía el autor. Para esto utilizaba un enfoque eminentemente feminista. La mujer es la gran constante de su obra, eficazmente insertada en la medida en que es vista desde una óptica social, no tanto en la medida en que el análisis es exclusivamente psicológico.

Entre el primer grupo de relatos -aquéllos que ponen el acento en el contexto social en que la mujer está inmersa- El pecado de Alejandra Leonard resulta uno de los mejores y más amargos diagnósticos de una sociedad montevideana que no toleraba mujeres intelectualizadas o, pura y simplemente, «distintas» de aquel prototipo medio que acataba la superioridad masculina sin protesta. Alejandra no es ni fea ni antipática (esta es la

originalidad del personaje de Bellán), pero su «pecado» es ser «leída» y tener una capacidad de opinión propia que espanta a cuanto pretendiente se le acerca. Los hombres de este relato -como todos los protagonistas masculinos de los cuentos de Bellán- aparecen como un reflejo opaco de la problemática femenina. El destino de Alejandra es ser una solterona, porque la sociedad en que vive no le permite ni la digna salida de una profesión liberal.

En la obra teatral *El centinela muerto*, Bellán retoma claramente el tema de la emancipación de la mujer, aunque -77- en 1930 los usos y costumbres que escenifica en un carnaval de barrio, colaboran para hacer del padrecentinela (Andrés) un desbordado cancerbero, sin poder ni control sobre su esposa e hijas. La preocupación de casarlas «bien», de que cumplan noviazgos «regulares», ya es anticuada en 1930 y lo ha comprendido así hasta la madre (Catalina). Será el hombre quien tratará de mantener vivientes los valores perimidos y logrará sus satisfacciones de pequeña burguesía a costa, incluso, del afecto de los hijos y de su propia frustración. El centinela está, indudablemente, muerto. El mismo tema de la mujer casadera se da en *La inglesita*, aunque allí el matrimonio es una forma de ascenso social en la ambición de Josefa Rodríguez: casarse con un «inglés», ya que los ingleses son el punto más alto de la escala de valores local y, como tales, codiciados por las hijas de españoles, como Josefa.

En el segundo grupo de relatos -donde Bellán intenta un ahondamiento psicológico de la mujer- los aciertos decrecen y la producción es más desigual, aunque entre ellos está lo más logrado de su obra: la nouvelle *La realidad*. Sine qua non, *Fuego fatuo* y *La señora del Pino* juegan con aspectos lindantes en la patología del alma femenina, pero en *La realidad* trasciende la mera categoría para convertir el relato en una pequeña obra maestra. El juego oscilante del protagonista entre un rostro evasivo de una hermosa joven (Ysabel) y la pasión tumultuosa de Madame Jourdain, parece desgarrador. La idealidad está en el rostro que se sospecha imaginado; la carnalidad entre los brazos de la jocunda francesa. Lo ideal será finalmente prosaico y ese rostro la hermosa máscara de una joven vulgar de la época. La clave ambigua de este relato (digno de figurar en cualquier antología) lo da lateralmente un amigo (Vives), cuando al hablar de las dos mujeres dice «no obstante, la una hace a la otra»; o más claramente, que el rostro de la joven sólo podía ser ideal, desde la pasión en que yacía el protagonista con Madame Jourdain. Desaparecida ésta (un suicidio atroz) la máscara cae e Ysabel es lo que fue siempre. «Cellini tuvo la visión del Sol en los subterráneos de un castillo» ha recordado oportunamente Bellán.

-78-

En *Doñarramona*, Bellán pinta -con una estructura básicamente teatral- los ahogos y limitaciones a la natural vitalidad de los personajes que impone una gazmoña beatería religiosa. Alfonso, Concepción, Amparo y Dolores, los cuatro hermanos que con la presencia catalizadora de la gallega *Doñarramona* se descubren en sus exiguas pasiones, son los testigos de cargo a partir de los cuales Bellán enjuicia al mundo de las viejas familias que ellos representan.

La prematura muerte de Bellán -a los 41 años- impidió que cristalizara su obra en la tendencia que era adivinable desde *La realidad* y que fue asimismo ensayada, sin cuajar, en *Interferencias* (1930), «pieza teatral en cinco episodios». Allí un nuevo Bellán -eco de los

tumultuosos «ismos» con que el siglo XX buscaba expresar su sensibilidad- intenta símbolos y nuevas formas expresivas; el teatro realista y directo queda de lado.

Eduardo de Salterain y Herrera: un olvidado en Punta del Este

Entre los narradores del veinte, hay muchos olvidados. La marejada nativista los relegó a un segundo plano del cual sólo parcialmente han ido emergiendo en forma aislada. Eduardo de Salterain y Herrera ha padecido su parte en ese relegamiento. En *Ansiedad* (1922) reúne una serie de cuentos sobre la clase media montevideana; en *La casa grande* (1928) incursiona en un mundo que la narrativa urbana de la época no rehuyó y, en algún caso, trató expresamente (Bellán en Mani, *La inglesita*, la misma Doñarramona) y que fue jocoso tema para el sainete orillero; la inmigración italiana y española.

En *Fuga* (1929) Salterain plantea, con un estilo novedoso en la época, un tema inédito: la novela transcurre en la entonces árida, pero ya cosmopolita, Punta del Este (escenario que sólo tenía un antecedente novelesco en la obra *El médano florecido del fernandino* Francisco Mazzoni). La obra está estructurada con anotaciones objetivas en tercera persona, fragmentos de un desgarrado diario íntimo y la correspondencia entre Nida y Álvaro (enamorado de Inés).

Adolfo Agorio: el vivere pericolosamente

Nadie mejor que Adolfo Agorio para representar el tipo de escritor que en la década del veinte viviera intensamente todos los «ismos» que le proponía el mundo. Inquieto viajero - recorrió Europa, Estados Unidos, América Latina y Rusia (*Bajo la mirada de Lenin*, 1925)- Agorio hoy apenas es recordado y, sin embargo, en su época cosechó los máximos aplausos (se carteaba con reyes, presidentes, políticos y escritores de todo el mundo) y las máximas diatribas (se le acusó de todo «ismo» político en boga: de comunista a fascista).

Sin embargo, con un estilo franco y directo, una pluma ágil y vehemente, escribió numerosos libros de ensayos, una entusiasta biografía del no menos vital y exaltado Leoncio Lasso de la Vega (*Leoncio Lasso de la Vega y la ronda del diablo*, 1917) y un libro que es una curiosa «isla» en la no siempre bien rastreada historia de la literatura fantástica del Uruguay y tan mal llamada «rara»: *La Rishi-Abura* (1919), subtítulo Viaje al país de las sombras que reúne trece cuentos de aventuras exóticas y siniestras.

El crítico Gustavo Gallinal resumió el libro diciendo que «las encarnaciones de Rishi-Abura, la bruja de los pantanos, engendrada en el misterio de la superstición india, forman la trama de este libro». Prueba de su éxito en vida fueron las tres ediciones agotadas del libro y las ofertas de Hollywood para llevar a la pantalla el relato que da título al volumen.

Montiel Ballesteros: símbolos en lo popular

El intento de Agorio de seguir las normas del vivere pericolosamente danunziano de los años veinte también fue ensayado, aunque más tímidamente, por Adolfo Montiel Ballesteros (1888-1967). Ello se tradujo, como en tantos otros autores -80- de la época, más en las actitudes vitales que en las obras, aunque en este caso una producción abundante (y no siempre rigurosa) marcó al exaltado poeta salteño, «lanzado irrefrenablemente a la conquista de la capital arisca y misteriosa» como ha escrito de él Alberto Lasplaces en sus Nuevas opiniones literarias.

Tras la bohemia y sus libros de poesía (Primaveras del jardín, Moción y Savia) Ballesteros fue cónsul uruguayo en Italia y autor de varios volúmenes de cuentos. Luego empezó a publicar novelas que escapaban a los esquemas literarios de la época. La raza (1925) enfrenta a dos generaciones de «puebleros» y retoma el conflicto de tradición y modernidad, viejos esquemas e ideas renovadoras a partir de la vida de Simón Rosas y de sus hijos. Después de Castigo e'Dios, Ballesteros roza un tema ensayado exitosamente por Francisco Espínola en Sombras sobre la tierra con su novela Pasión (1935), narrando la vida de los «señoritos» ricos y ociosos de las capitales del interior.

Manuel de Castro: un valioso antecedente

Recogiendo la lección del realismo ruso del siglo XIX con su vasto fresco de cuentos y novelas sobre pequeños y míseros funcionarios públicos del zarismo, Manuel de Castro, noveló mezquindades, ambiciones menudas y esperanzas de corta mira (bonificaciones, presupuestos, jubilaciones y escalafones administrativos) en una premonitoria novela: Historia de un pequeño funcionario (1929). En una oscura repartición ministerial, Santiago Piñeyro -ex oficial de estado civil de un Juzgado de Paz- vegeta, adula y espera justicia de una administración ya corrompida por el favor político. Es ésta una novela desigual, pero llena de admoniciones sobre nuestro pasado, presente y futuro.

Manuel de Castro insistió luego con esos temas en cuentos como Por voluntad propia y en Oficio de vivir, donde se reconstruye todo un período de Montevideo con notas

costumbristas, peñas en el Café Británico y hasta un capítulo dedicado al famoso «Centro Internacional de Estudios Sociales».

-81-

Zavala Muniz y la conciliación con el pasado

Justino Zavala Muniz (1898-1958) como Ernesto Herrera en *El león ciego*, sabe ver a través de la idea que condena, las calidades humanas del personaje que traza. Los caudillos pueden ser patriotas, leales, generosos y afectivos, pero son gratuitos instrumentos de una época y un sistema al servicio de otros fines. Así, aparentemente, los caudillos-leones que ambos describen gozan del apoyo del autor, lo que ha dado pie, tanto para uno como para otro, a tanto comentario político adverso. Pero si han sabido comprender, eso no implica necesariamente justificar.

En cierto modo, esos héroes son inocentes de las mismas culpas que cometen. Hijos de una época en vigencia de otra; hechos por una escala de valores al servicio de otra.

De ahí el principal mérito que este autor ha volcado en obras donde predomina la dualidad contradictoria de ese vasto fresco épico de nuestra historia. Es el cabal entendimiento de la tradición desde el ángulo de la modernidad.

La forma como Zavala Muniz intenta la conciliación de la razón idealista y el pasado rural es la «crónica», una fórmula literaria con iguales ingredientes históricos y novelescos, donde todo dato histórico-geográfico es rigurosamente cierto y donde las descripciones son eminentemente literarias y aun retóricas. En la primera de ellas, *Crónica de Muniz* (1921), el ancestral orgullo familiar herido es casi la única motivación novelesca.

Esta crónica, que cuenta la vida del abuelo Justino Muniz (de cuyos labios escuchara el autor, directamente, la mayoría de los episodios que la componen) fue escrita en respuesta y descargo de las graves imputaciones formuladas por Javier de Viana en *Con divisa blanca y Por la Patria*, por Luis Alberto de Herrera y aun por Eduardo Acevedo Díaz. La herramienta con la cual trabaja Zavala Muniz es histórica; y añade al relato varios documentos de prueba. Pero, sin saberlo, en la misma medida en que levantaba un amplio y vibrante alegato familiar, estaba calando más hondo y haciendo, por lo pronto, una buena literatura.

-82-

La segunda crónica, *Crónica de un crimen* (1926), escrita en ancas del éxito de la primera, se acerca al mismo problema -un intento de comprensión de la aparente «barbarie» de muchas de las realidades rurales del país- con otro instrumento: el análisis psicológico. Aquí su esfuerzo es más artístico y menos pasional, comprometido y emotivo que en la primera. Su habilidad y mérito consiste no en argumentar o explicar, sino en describir las andanzas de un marginal de la sociedad rural, alguien que en las guerras civiles tal vez

hubiera sido héroe y hoy es apenas un criminal -«El Carancho»- de evidente raíz psicopática.

Crónica de un crimen, con el escenario preciso de Cerro Largo en 1913 y con leyendas ciertas tras «El Carancho», puede leerse como novela policial; y significa entre el verboso nativismo de la época una curiosa excepción que le permite, por lo pronto, sobrevivir. Si «El Carancho» es un asesino, lo es por el imperio de los hechos y no de los adjetivos, aunque Zavala Muniz no lo convierta en un mero «producto del medio», sino en un «caso psiquiátrico», apasionante insertado en él. Sin embargo, esta situación no está forzada: hay una violencia latente en el Melo de 1913, con ecos de patriadas no apagados todavía.

Finalmente en Crónica de la reja (1930), Justino Zavala Muniz vuelve a tomar el mismo tema, aunque ahora bajo un sesgo idealista: el que opone a Ricardo al medio en que vive. Empleado de pulpería primero, después pulpero él mismo, Ricardo es una suerte de testigo a través del cual Zavala Muniz proyecta su idealidad. La incidencia del protagonista en el transcurso de lo narrado es mínima; apenas sale de su situación de testigo en las contadas oportunidades en que debe pelear con el «Pardo Gil», intervenir como juez ante un «daño», en el crimen de Teodoro (donde se toca adecuadamente el tema de la justificación de la violencia) o al plegarse a una revolución que proclaman otros. Zavala intenta ir comprendiendo el marco en el cual podrán irse insertando los elementos ordenadores de la pacificación nacional. Se intuye que Ricardo no vivirá esa época, pero en sus vivencias están ya los instrumentos de otro Uruguay: el posterior a 1904.

-83-

El mérito de Zavala es haber novelado una sintética fórmula del esquema tradicional «civilización y barbarie». Peleando políticamente por la primera, ha comprendido y participado emotivamente de la segunda.

Caudillos y doctores se dan la mano en su obra, la civilización y la barbarie, el gaucho montonero y el batllista institucionalista coexisten con benevolencia no exenta de ideal sincretismo. Porque curiosamente, lo que pudiera parecer contradicción en otro escritor -esa dualidad tirante- en Justino Zavala Muniz siempre se aunó con un sentido del cual sus obras teatrales son la más cara expresión.

Por lo pronto, en La cruz de los caminos (1933) al enfocarse el problema del latifundio, a través de la vida miserable de los campesinos de Bañados de Medina, Zavala Muniz lo hace desde la misma realidad que representa. Es entonces que el Estado -esa entelequia de origen ciudadano- aparece como omiso: no expropia, no obliga a hacer producir, y Zavala Muniz enjuiciando a los partidos tradicionales que lo dirigen no hace sino marcar un deber futuro, algo que hay que corregir. Como civilista batllista honesto, aún desde la perspectiva de una realidad rural de ribetes violentos, Zavala propone rumbos para la acción. En La Cruz de los caminos (1933) Zavala abre el gran proceso acusatorio del latifundio, que Carlos María Princivalle (1887-1959) había tentado en obras como El higuierón (1924) y al que el mismo Zavala proseguiría aludiendo, al trazar dramáticamente el cuadro de miseria y analfabetismo en En un rincón del Tacuarí (1939) y en Alto Alegre (1940).

Todas sus obras tienen esa fuerza (la denuncia del campo olvidado) pero en ellas mismas está la debilidad que las limita en el impacto propuesto: un teatro de ideas, más literario que teatral, del cual se salva casi exclusivamente Fausto Garay, un caudillo (1943). Es allí donde la voluntad y el esfuerzo de Justino Zavala Muniz por comprender y hacer comprender desde su perspectiva urbana y moderna, el pasado rural de antes de 1904 es más notorio. No en balde -y en esas oportunidades una mueca de aguda picardía le cruzaba rápidamente el rostro- había tomado mate muchas madrugadas, antes -84- que saliera el sol, churrasquito por medio, con su abuelo, «el caudillo». Nieto y abuelo dialogando en la penumbra hasta que la luz llegaba y un montón de historias, algo de mística y mucho de sentido cierto para vivir, había sido trasvasado y asimilado por el pequeño de ojos asombrados. Modos y maneras de un genio muy particular que le brotarían luego muchas veces, cuando era ya un racionalista del partido de Batlle.

V. 1930: Las puertas al futuro

A fines de la década del veinte ya están echadas muchas cartas y agotadas muchas tendencias. El mundo ya no puede seguir viviendo con la sonrisa superficial de una peripecia y una alegría que se esquematiza en manierismos; tampoco puede seguir América agotando una cantera ya explotada en todas sus direcciones y, finalmente, es demasiado imperioso el reclamo de la angustiada corriente subterránea que empezó negando a Dios para ganar la libertad y luego no supo qué hacer con ella. Con la crisis del 29 en el mundo, el fin del impulso político del Batllismo original (en 1929 muere Batlle), los festejos del Centenario que bautizaron arbitrariamente a una nueva generación de las letras, pueden aparecerse como una inútil y tardía mueca festiva en un mundo que exigía opciones, que levantaba apasionada e ineluctablemente sus grandes trincheras ideológicas, apoyadas en la filosofía, más que en la poesía o el subconsciente como se hizo a lo largo del período anterior.

La caracterización de la llamada Generación del Centenario se hace más difícil que la anterior y si en aquélla ya anotamos la posible arbitrariedad de toda fecha y toda aglutinación de nombres en su derredor, en este caso esa arbitrariedad será aún mayor: muchos de los hombres surgidos en el primer período siguen prolongando su fecundidad artística en éste y aún en años posteriores, amparados por una saludable longevidad que los han hecho, en muchos casos, nuestros contemporáneos: Armando Vasseur, Carlos Sabat Ercasty, -85- Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Fernán Silva Valdés por sólo citar los más notorios.

Las obras de los nuevos del treinta -en poesía: Sara de Ibáñez, Clara Silva, Juan Cunha, Roberto Ibáñez, Fernando Pereda, Juvenal Ortiz Saralegui, Esther de Cáceres y en narrativa, Jesualdo Sosa, Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Felisberto Hernández,

Paulina Medeiros y más tardíamente Juan Carlos Onetti- se cruzan con las de aquellos escritores más notorios de una generación posterior -Carlos Martínez Moreno y José Pedro Díaz- y aún con la de quienes surgen a partir de 1960. Deberán desbrozarse, entonces, estilos y no fechas, tendencias y no nombres y dejarse a 1930 únicamente como un jalón, una línea divisoria entre capítulos. De cualquier modo, 1930 no es 1917 por muchas razones, no sólo cronológicas, sino ideológicas.

Por lo pronto la «sensibilidad» de la época no es la misma. El mundo tiende a polarizarse políticamente, merced a las grietas que ha abierto el afianzamiento de la URSS por un lado y el crack del 29 y sus secuelas por el otro. Las masas participan del poder en mayor medida, las dictaduras «nazi-fascistas» europeas y asiáticas tienen sus secuelas de «hombres fuertes» en América Latina y la algarabía de los años locos se trueca en un áspero rictus que exige definiciones y compromisos por sobre el matiz. Los escritores y poetas, embretados en la vasta grey de los intelectuales, gastan -como ha señalado sin ironía Alejandro Paternain- «sus mejores energías en pronunciamientos y manifiestos en tanto que las influencias externas e internas eran poderosas y a veces paralizantes». Las actitudes literarias, curiosa y sintomáticamente, no estarán guiadas por ningún «anti» (como lo estuvo en la anterior generación contra el modernismo) y las obras de «la nueva sensibilidad» se insertarán sin vocinglería alguna entre las de sus mayores. Incluso será dable comprobar cómo el tono más asordinado de los vanguardismos sucesivos, al principio pasando desapercibidos, anticipan nuevas actitudes, menos iconoclastas, pero más preocupadas por entender el mundo y su destino, el hombre y su razón vital.

Los poetas y escritores necesitarán de la filosofía y los -86- filósofos cobrarán una desusada importancia, de Kierkegaard a Ortega y Gasset, de Unamuno a Huxley y así el mundo literario se entrecruza de líneas ideológicas que harán a cualquier novela o poema afiliable a una u otra corriente filosófica. Ello permitirá que prosperen los análisis y los fatales diagnósticos sobre el destino de la novela, porque aunque en la obra de un Joyce, de un Kafka o de John Dos Passos ya están adelantándose los nuevos rumbos que tendrá la novelística después de la guerra -y Juan Carlos Onetti será un pionero de esos rumbos en el Río de la Plata- en ese momento la filosofía cuestiona un género que parecía haber perdido sus apoyaturas en la realidad.

Por otra parte, los novelistas inciden en esa época en América Latina -Mauriac, Proust, Duhamel, Hamsun, Romain, Martin du Gard- no logran transmitir una fuerza capaz de torcer el fatal rumbo que lleva el regionalismo: hacia el maniqueo y agotado esquema de explotadores y explotados, pobres y ricos, burgueses y proletarios, resultado todo de la incidencia ideológica de la época. En lo que al Uruguay respecta la polémica se aviva tremendamente. Todas estas notas se dan, pero marcadas por un carácter «internacionalista» que la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial exacerbarán, pero nacionalmente podrá decirse como ha dicho Alberto Methol Ferré que esa fue «una generación del statu quo», ya que parecerá que -por sobre las solidaridades internacionales con republicanos, aliados o «rojos»- el Uruguay edificado al socaire del «impulso» batllista no se cuestionará, ni aun cuando cierto esquema de democracia representativa tambalee -el 31 de marzo de 1933.

Escribe Methol que «es sin duda una generación dependiente, la generación nacida bajo el signo reconfortante, jubiloso, pesado de nuestra estabilidad, la que recoge y dilapida las siembras del novecientos... Para unos la estabilidad es remanso, para otros pantano; para unos cumbre, para otros «pozo», pero con un rasgo común esencial: no hay más allá posible de la estabilidad. El Centenario es el non plus ultra de la quietud, vivida ya como regularidad diáfana o como lenta pudrición sin esperanza. Entre estos extremos se instala - 87- toda la gama de tornasoles y matices del existir uruguayo coagulado de las últimas décadas».

Lo que pasa después, cuando las puertas del futuro inauguradas en 1930 son ya parte del pasado y los coágulos se disuelven por imperio de la Guerra Mundial y nuevas promociones -en el 45- irrumpen, para quince años más tarde empezar a compartir una espiral de crisis y volutas de fatal textura con los jóvenes del 60, es tema ya de otros capítulos no escritos todavía, pero que deberán serlo para que la perspectiva trazada hoy sea completa y nuestros abuelos del 17 sean entendidos en su cabalidad, tal como no lo han sido hasta ahora.

-[88]- -89-

4. El prostíbulo como templo: Sombras sobre la tierra de Francisco Espínola

Prostitutas buenas que pueden llegar a ser santas; la prostitución como forma de «arraigo» en un mundo que está separado tajantemente entre el Bien y el Mal; el prostíbulo como un «hogar» de fanales rojos para el huérfano sin raíces; el amor, el dolor y la violencia como formas de redención del pecado, constituyen el significativo universo que Francisco Espínola corporiza ética y existencialmente en Sombras sobre la tierra.

Este esfuerzo de sublimada redención es evidente en la obra de Espínola, más allá de las descripciones realistas y objetivas con que se presenta el cerrado mundo del Bajo. Es por ello que merece ser analizado en los elementos que lo estructuran funcionalmente en una alegoría representativa de una larga tradición temática latinoamericana.

En efecto, la constante del prostíbulo y la prostituta como heroína aparece en todos los períodos de la narrativa continental. Basta pensar, a simple título enumerativo, en Santa del mejicano Federico Gamboa, Calandria de Rafael Delgado, Nacha Regules del argentino Manuel Gálvez, La Marchanta, Los fracasados, La Malhora y La Mala Yerba del mejicano Mariano Azuela donde el tema aparece directa o indirectamente referido.

La narrativa chilena es pródiga en novelas sobre el Prostíbulo. La más famosa es Juana Lucero de D'Halmar, pero en -90- El Roto de Joaquín Edwards Bello el prostíbulo es

centro y origen de la vida, aunque el naturalismo estético lo haga aparecer como expresión de las lacras sociales que condena apasionadamente el autor. El realismo se prolonga en Un perdido de Eduardo Barrios y se proyecta en forma de mítico escenario en El lugar sin límites de José Donoso. El mismo Donoso, en El dinamarqués, un relato del sur chileno, aborda el tema de la prostitución con una variante: el prostíbulo itinerante que, al modo de la práctica medieval europea, recorre América Latina. Este mismo tema aparece lateralmente en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. La referencia a «las ribaldas del Medievo, que iban de Bremen a Hamburgo, de Amberes a Gante, en tiempo de feria, para sacar malos humores a maestros y aprendices» es clara. Escribe Carpentier: «Esas mujeres rojas corrían y trajinaban entre los hombres oscuros, llevando fardos y maletas, en una algarabía que acababa de atolondrarse con el espanto de los burros y el despertar de las gallinas dormidas en las vigas de los sobradillos. Supe entonces que mañana sería la fiesta del patrón del pueblo, y que aquellas mujeres eran prostitutas que viajaban así todo el año, de un lugar a otro, de ferias a procesiones, de minas a romerías, para aprovecharse de los días en que los hombres se mostraban espléndidos. Así, seguían el itinerario de los campanarios fornicando por San Cristóbal o por Santa Lucía, los fieles Difuntos o los Santos Inocentes, a las orillas de los caminos, junto a las tapias de los cementerios sobre las playas de los grandes ríos o en los cuartos estrechos, de palangana en tierra, que alquilaban en la trastienda de las tabernas. Lo que más me asombraba era el buen humor con que las recién llegadas eran acogidas por la gente de fundamento, sin que las mujeres honestas de la casa, la esposa, la joven hija del posadero hicieran el menor gesto de menosprecio. Me parecía que se las miraba un poco como a los bobos, gitanos o locos graciosos, y las fámulas de cocina reían al verlas saltar, con sus vestidos de baile, por sobre los cochinos y los charcos, cargando sus hatos con ayuda de algunos mineros ya resueltos a gozarse de sus primicias».

-91-

La prostitución itinerante, ese nuevo «círculo sin centro» del buscado Templo americano, constituye el tema del relato de La carreta y la novela del mismo nombre de Enrique Amorim. En la dimensión surrealista de una desproporción mítica forma también el hilo conductor de La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada de Gabriel García Márquez. Más irónico y divertido, pero no menos significativo, también es el tema de Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa. La anécdota, recogida de la historia de la Primera Guerra Mundial, cuando en las campañas del norte de África los italianos organizaron prostíbulos itinerantes para sus tropas estacionadas en el desierto, es representativo de una mentalidad castrense y militar que Vargas Llosa critica más allá de la objetividad de su narración. El mismo escritor peruano había desarrollado en La casa verde la idea de un prostíbulo que es para Anselmo, la Selvática y para los parroquianos de la mangachería, morada, hogar y símbolo de juventud y alegría. Sólo para el Padre García, la «casa verde» es centro de vicio, crimen y corrupción.

La misma narrativa uruguaya, a la que pertenece Francisco Espínola, ha tenido en las obras de raíz existencial de Juan Carlos Onetti, la magnífica expresión de la prostituta-santa y la prostituta-virgen que puede desprenderse del mundo de los marginales agónicos que va de El Pozo a El astillero, pero que tiene en Juntacadáveres su mejor ejemplo: el prostíbulo ideal.

El tema puede rastrearse en obras menores como *A la una, a las dos y a las...* de Martín Gómez Palacio, o en *Bahía: el manuscrito de un braquicéfalo* del portorriqueño J. J. de Diego Padró o en *Andreida: el tercer sexo* de A. Izquierdo Albiñana. En *Prometeo*, del ecuatoriano Humberto Salvador, el más crudo realismo acompaña la historia de Carlos, el inspector del -92- Colegio Mejía, que se gasta el sueldo de un mes en una noche con una prostituta quiteña.

Al tomar el ejemplo narrativo de *Sombras sobre la tierra* de Francisco Espínola no queremos otra cosa que utilizar los valores simbólicos de su alegoría, al mismo tiempo que proyectar su novela, circunscrita siempre por diferentes razones al ámbito nacional uruguayo, a un más legítimo nivel latinoamericano. La función sinónima que propusiéramos en la primera parte de este libro, tiene aquí una excelente oportunidad de aplicación metodológica.

1. El huérfano como rebelde agónico

Juan Carlos, el protagonista de *Sombras sobre la tierra*, es huérfano. Su padre murió asesinado y su madre agonizó lentamente víctima de una incurable tuberculosis. Desnudo y desinvestido de afectos familiares, el héroe de Espínola vive solo en un gran caserón vacío, cuidado por una vieja negra, Basilia. Esta condición de huérfano en el origen explicará muchas actitudes y la dimensión de la desafiante «rebelión» del joven estanciero. Pero al mismo tiempo, lo inserta en una vasta tradición literaria: el huérfano como ser mítico, ese joven primordial, divino niño del mito de los orígenes, que debe afrontar solo los peligros del mundo, creciendo a los únicos impulsos de sí mismo. Este desafío exterior será muy atractivo, pero peligrosamente moral, aunque -al mismo tiempo- también esas dificultades lo hagan aparecer revestido de los excepcionales poderes que brinda la fortaleza individual y pura del hombre solitario.

Cuando el pequeño Dionisio, en el mito órfico, es capturado y despedazado por los Titanes, su padre Zeus está ausente, ha recordado oportunamente Furio Jesí. El niño primordial, dice Jesí, debe ser un huérfano o un abandonado; Zeus intervendrá sólo más tarde, cuando saque en el cuerpo -93- fulgurado por los Titanes al niño regenerado. La figura de este héroe novelesco huérfano parece tener que ser así, por fundirse en ella la experiencia de los terrores del hombre abandonado en un mundo primordial dividido entre el Bien y el Mal.

Juan Carlos participa en *Sombras sobre la tierra* de esta desgarradora experiencia «agónica» e intentará, en los momentos de máxima soledad, evocar a la figura materna o a la más difusa y olvidada del padre. «Qué vida ésta, mamá!» exclama una noche mirando la fotografía que cuelga en su dormitorio. «Ay! mamá. Yo no estoy enojado contigo, pero... pero...? en dónde me encuentro? ¿Qué es esta vida, mamá?», aunque luego llorando se aclare a sí mismo: «Cómo, cómo es posible que te eche nada en cara!». En otra oportunidad, aún sintiendo «ardiente cólera» por lo herético de la imagen que lo persigue, Juan Carlos funde en el rostro de la Nena, la joven prostituta que es su amante, los rasgos

del rostro de su madre: «los recuerdos, el sentimiento de ambas, se entrecruzan, se confunden».

Si la imagen de la madre persigue al héroe de Espínola, la del padre se ha esfuminado en el tiempo. Como el Cristo agonizante en la cruz, Juan Carlos podría exclamar: «Eli, Eli, lama sabactani?» como testimonio de la suerte del huérfano a quien el auxilio paterno sólo llega después de la muerte. Pero ya se sabe que no hay religión que garantice la presencia del «padre de los cielos». El héroe de Espínola deberá fijar sus ojos en el origen de su suerte, para sentir ante una vida que no entiende, como el poeta Rilke: «soy el último de mi estirpe», el predestinado a nombrar y evocar por última vez un mundo que parece agredirlo en todas sus formas.

Juan Carlos es además -y como todos los huérfanos míticos de la literatura universal- un «rebelde» que empieza por «desobedecer» el orden. Como Adán, el huérfano original, al desobedecer deberá sufrir el castigo de su expulsión del Paraíso. En su caso, perder el Paraíso, supone dar paso a la anarquía y a una dualidad ambivalente.

-94-

2. La sinuosa línea del bien y del mal

Sin lazos familiares que lo aten a una visión determinada del mundo, el héroe de Espínola enfrenta en su anárquica rebeldía una realidad que se le aparece dividida en notas extremas e indiscutidas: hay en el Pueblo un Centro donde viven los representantes del Bien y un Bajo donde se objetivan para esos dueños del Bien, las notas que caracterizan el Mal.

El esquema es simple, tanto geográfica como espiritualmente: «El Bajo es el desahogo del pueblo. En sus prostíbulos se desvían y se extinguen las llamas de la pasión que, de otro modo, podrían causar estragos. Allí, arriba, en el Centro, las muchachas pasan sin peligro de su honor, los mejores años, los que bullen en las venas como enjambre, mirando sus días solitarios y sus faldas vacías; con la imagen del novio al que un penoso ahorrar va acercando lentamente, tan lentamente, de manera extraña al amor, que lo transforma en vulgar cosa acostumbrada».

«El Bajo es el vaciadero. Se desprenden los mozos de unas monedas y de un ansia y suben hacia sus moradas ya apaciguados. Para seguir en medio de sus cuatro sueños cortos y en su vida larga».

Esta descarnada y cruda presentación que divide tan tajantemente el mundo del Bien y del Mal, con un Centro (que es arriba) y un Bajo que invita a pensar en el Infierno, debe provocar un indignado rechazo. El mundo no puede ser así. «Esto asquea», dirá el propio Espínola. Sin embargo, partirá de un esquema tan maniqueo para ir estructurando en Sombras sobre la tierra una posible salvación a su elemental dualismo por la vía expiatoria del amor, como si para proponer el posible reinado del Bien en el ámbito prostibulario,

necesitara de un pasaje por un Purgatorio hecho de despojamiento y unción. Si allí está el pecado, este puede lavarse en su propio territorio, redimible en su esencia y -95- porque, nada heréticamente, la condición de prostituta puede ser paso previo a la de Santa.

Sin embargo, el esquema dualista del Bien y del Mal tiene a sus cancerberos implacables. Son los que deben estar siempre recordando dónde está la línea precisa que separa sin concesiones sus zonas irredimibles. El Jefe de la Policía, el médico del pueblo, Don Luciano, el Coronel militar y los «gruesos» representantes del orden se reúnen en un salón del Club Social para deliberar sobre la conducta de Juan Carlos, ese amante de una prostituta y frecuentador diario del mundo del Mal, que ha sospechado que puede existir allí la bondad.

Los cancerberos son jueces y le piden que «cambie de vida» y ese «cambiar» supone encarnar los valores del pueblo y de su Centro: casarse con una «muchacha linda y buena», fundar «un hogar», «perpetuar el nombre y la vida», cuidar de los cuantiosos bienes familiares, «un dinero que no puede quedar sin dueño». La conducta de Juan Carlos puede ser comprendida, aunque no justificada, porque es «un huérfano». Sin embargo, no se tolera que corrompa a los jóvenes que lo imitan, porque «ellos tienen padres y hermanas». El huérfano podría transgredir la línea del Bien, siempre y cuando no fuera ejemplo de quienes ya tienen familia. «Juan Carlos, estás perdiendo a nuestros hijos»: este es el delito máximo que se le imputa.

Pero Sombras sobre la tierra es una novela que plantea otras dudas en un esquema tan simple. Sus páginas trascienden una mayor ambigüedad: la oposición entre el Bien y el Mal es análoga a la que existe entre nosotros y los otros, entre el dentro y el afuera, es una oposición que está en nosotros mismos y en la tensión agónica que nos embarga a los humanos. Nunca puede ser, en la visión existencial de Espínola, la simple división entre Centro y Bajo, señoritas y prostitutas, casas de familia y prostíbulos, huérfanos y poseedores de padres y hermanos. El Bien y el Mal no pasa -96- necesariamente por las calles que dividen una y otra zona de la ciudad.

Sin embargo, Espínola no comete el error de proponer un orden inverso al establecido: el Bien asentado en el Bajo y el Mal reinando en el Centro. Su apuesta es mucho más ambigua y existencial. «Señor que los habéis amasado con esta tierra. No os asombréis de encontrarlos terrestres», había escrito el poeta Péguy abriendo las compuertas a la gran duda cristiana: ya que Dios es el autor del hombre, ¿no es igualmente responsable del pecado que el hombre comete? Castigar a la especie humana por un crimen que su naturaleza le predispone a cometer, contradice la idea de bondad. No es extraño, pues, que el campanario de la Iglesia del pueblo proteja con su sonido tanto al Bajo como al Centro. Todo está en su reinado, un mundo rico y variado, donde es difícil arrojar «la primera piedra» contra los «condenados» del Bajo.

Continuamente, en Sombras sobre la tierra, las campanadas de la Iglesia ruedan con idéntica misericordia sobre las zonas que el hombre ha dividido en Bien y Mal. El templo, casa de Dios, protege sin diferencias, con su aureola, a quienes están en una y otra zona, borrando todo posible distingo. Esas mismas campanadas recurrentes en toda la novela,

anuncian una mañana que Cristo ha resucitado, alborozo que Juan Carlos festeja descerrajando cinco tiros hacia el Cielo en el patio del prostíbulo.

Pero al resucitar, Cristo queda paradójicamente solo. «Cada cual tornará tranquilamente a sus cosas. Pues Jesús vuelve a velar por todos. Junto a Dios. Atento y todomisericordioso».

Otras veces, las mismas campanadas «parecen haber surgido de lo profundo de la tierra», aunque sobre el campanario de la Iglesia está siempre la Cruz del Sur abriendo «sus brazos piadosos sobre la ciudad dormida y sobre el Bajo despierto».

-97-

3. La eterna pareja del criminal y la santa

Mientras todas las perfecciones coinciden en la unidad que las campanas simbolizan, el mundo del Bien y del Mal, puede fragmentarla en diversidad, como un prisma descompone en espectro un solo rayo luminoso. Como dirían los estoicos, solamente por la multitud de esas facetas el mundo puede corresponder a la idea de unidad que pretende Dios: tiene que haber de todo para hacer «este mundo».

«Esta doctrina permite refutar las objeciones que consisten en denunciar la inutilidad, la fealdad o la nocividad de tal o cual ser; los pantanos, la jirafa o la cicuta, no inspiran ninguna crítica al sabio puesto que contribuyen a la variedad del universo. Una concepción jerárquica de la realidad nos compromete así a la vez a no confundir los niveles y, por otra parte, a considerar en bloque el conjunto de la jerarquía», sostiene Elisabeth Labrousse.

Pese a las dificultades filosóficas, los esfuerzos de Espínola en Sombras sobre la tierra para convocar una forma única de la expresión divina, borrando todo esquema dualista «apriorístico», son evidentes. Puede hablarse, en este sentido, de una triple función alegórica y expiatoria de su obra:

A) El prostíbulo como templo hogareño del huérfano.

B) El amor como transfiguración del pecado.

C) Los sueños de la violencia como Juicio Final redentor.

Vale la pena analizar someramente cada una de estas funciones alegóricas propuestas a efectos de comprender la cabal unicidad de la obra de Espínola y su proyección en el universo mítico del prostíbulo como templo en la narrativa latinoamericana.

A. El prostíbulo como templo hogareño del huérfano

El huérfano no tiene hogar; porque vivir en «una casa» -98- no supone siempre tener un hogar. Así lo siente Juan Carlos cuando asciende lentamente desde el Bajo hacia su casa. Una minuciosa descripción acompaña uno de esos «ascensos», pautando un evidente deseo de «no querer llegar» a su casa: «Juan Carlos sube hacia el Centro. A paso largo y lento, abatida la cabeza, el hombre». Viene del prostíbulo, ha dejado durmiendo a la Nena y entra en su casa vacía. Esto ya no es un hogar ni puede volver a serlo.

Por el contrario, el día en que Juan Carlos duerme en el prostíbulo su despertar es radiante, destacado por notas tan simples como «un sol alegre», ruidos en la cocina y la huida de dos chingolos que han entrado confiadamente en el comedor. Este prostíbulo puede ser «un hogar», el posible templo para la conciencia huérfana de Juan Carlos. En los hechos ya lo es para las muchachas que viven en él, donde por las mañanas «entran el panadero, con su canasta al brazo, el vasco de la leche. Resuena el latón de su tarro. Ofrece desde la calle el verdulero su mercancía. Discuten el precio las compradoras. Se cambian saludos, se comenta el tiempo. Diríase que un niño va a irrumpir por la puerta a colgarse del carro. Arde alegremente el fuego en la cocina. Las ollas hierven. Un tufillo agradable invade el ambiente. En los chorros de luz danza el polvo que levanta la escoba. La casa se llena de claros rumores. Entra la vida con el sol matinal, recorre y enciende todo su soplo reconfortante. Es una casa, entonces, como las otras...».

No puede extrañar la reacción de Juan Carlos, cuando un cliente temprano rompe la idílica visión de «esta casa como otras», para recordar que aquello es un lupanar donde se puede comprar a su mujer por un peso. El sortilegio se rompe: Juan Carlos echa al inoportuno, insulta y golpea a la Nena y huye corriendo. Aquello tampoco puede ser el «hogar» buscado para su orfandad. Está perdido y lo confesará abrumado a -99- Olga, la muchacha del reinado del Bien que vive en el Centro: «Olga, yo debo venir aquí más seguido. Yo estoy solo».

Olga, la hermana de Martín, es la mujer-alternativa de Juan Carlos. Si elige su amor no tendrá problemas en la zona del Bien a la que pertenece por nacimiento. Sin embargo, pese al cariño que le inspira en varias oportunidades: -«Piensa entonces en Olga»; «La idea de Olga llega secretamente, se funde poco a poco con su pensamiento y se aleja entre un remolino de imágenes disociadas»- no puede nunca identificar esa imagen con el recuerdo de su madre, la síntesis perfecta de madre-amante que ha logrado en la Nena.

Pese a todo, el prostíbulo de Espínola, como el de Donoso y Onetti, está sacralizado. Una casa común se ha transformado en prostíbulo a través de su transfiguración por la muerte y la destrucción. En la casa donde es pupila la Nena, murió, languideciendo lentamente tras los cristales, una mujer de piel muy blanca. Luego, quedó deshabitada. «Trizaron sus vidrios las pedradas del chiquillerío. Hasta que cierta mañana, muy temprano, abrióse de par en par la casa. Y uno a uno fueron colocados nuevos cristales. Pero tras ellos no se vio otra cosa que los postigos, también verdes, ahora».

En la objetivada y acumulativa descripción realista que hace Espínola de las habitaciones donde viven y trabajan las prostitutas, una pobreza escénica, casi de celda conventual o de

prisión, surge como característica de un mundo expiatorio. El Purgatorio no debe ser peor, ni mejor.

«A los lados del lecho de dos plazas hay sendas mesas de luz con floreros muy cucos, desde los que, sobre tallos de alambre, asoman corolas de papel. Al medio de la pieza, una mesa cubierta por un tapete. Allí el cliente sin prisa y con dinero puede beber a solas con la mujer. En un rincón, otra mesa más pequeña. Sobre ella, una botella, un calentador a kerosene... Y frascos, cajas, potes de uso femenino. En otro extremo un biombo verde evita ver una palangana y un balde. Un gran ropero con espejo y varias sillas completan el mobiliario. -100- Y por sobre todo cae la luz de la lámpara que una pantalla suaviza en celeste».

Alberto Zum Felde sostiene que «la proeza literaria de Espínola ha sido ir manejando con difícil y delicadísima justeza el contrapunto paradójico de los dos planos, el objetivo y el subjetivo, en un terreno que le ofrecía el máximo de riesgo y de triunfo. Pues, mientras exteriormente se ve a las pobres mujeres moverse como autómatas, en el bajo y triste ajeteo de su menester y de su oficio -sin que se ahorre ningún detalle brutal o repugnante, antes bien, con lujo de ellos, pues ese lujo está dentro del procedimiento necesario para el contraste- interiormente nos las muestra, nos las transparenta, en un sueño, casi en un sonambulismo de cosas, ingenuamente románticas...».

Pese a esta pobreza y a la condición desagradable de muchos de sus objetos, este mundo prostibulario ofrece seguridad y es un «hogar» para las pupilas. Esta seguridad se comprueba cuando se describe cómo vive la Coca, la amante de Martín, la que ha salido del templo para exigirse horrores cada vez más intensos. En una pieza de piso de tierra y húmedas paredes, sucias de humo, «hay una destartada cama de nogal y una mesa de noche a la que le han quitado el mármol. Sobre ésta posa un reloj despertador. Hay también dos enterizos bancos de ceibo. Y encima de un cajón de kerosene, una palangana, una peinilla, un jabón entre su charquito de agua espumosa».

Por contraste, ahora el prostíbulo puede ser aquel «hogar» que se sospechaba al principio. Pero hay más en la alegoría de Espínola.

B. El amor como transfiguración del pecado

No es fácil para un narrador existencial librarse del esquema dualista de la teodicea cristiana en el cual coexiste el -101- pesimismo de los condenados con las tesis optimistas de la salvación. Para los elegidos este optimismo se justifica. Al fin de cuentas, como anota Elisabeth Labrousse, para éstos los males no son más que una disonancia pasajera que se anula en la beatitud última donde el Bien y el Mal, en tanto correlativos, desaparecen para dejar lugar al bien absoluto que es «lo mejor» leibniziano. En cambio, desde el punto de vista del condenado, la teodicea cristiana es acentuadamente pesimista: él

está excluido de la armonía final donde cada criatura se ordenará en relación a Dios. La disonancia y la separación se eternizan. No hay consuelo para «los malos», a quienes sólo les cabe maldecir su muerte o resignarse ante la desgracia de su existencia.

En este esquema la prostituta está condenada desde el origen. Arrastra una culpa que la convierte en una fatal encarnación del Mal. Como todos los seres condenados «por los demás» a una forma decretada de la maldad, la Nena, Coca, Margarita y todas las prostitutas del Bajo, han elegido lo peor porque «no podían» elegir otra cosa. Su vida está completamente trazada; sin pasado conocido, arrastra una desdicha inherente a su condición. Parafraseando la conocida frase de Jean Genet «he decidido ser lo que el delito ha hecho de mí» podría decirse: «He decidido ser lo que la prostitución ha hecho de mí».

Puesto que la Nena no puede «eludir» su destino, será su propio destino; puesto que tiene vedado el acceso al mundo sedicente del Bien (el Centro) asumirá su resignada vocación en el Bajo. La sociedad le exige que encarne a «la malvada», porque una prostituta no puede ser otra cosa. Así hasta -102- que aparezca el amor. Entonces se necesita ser buena y probarlo a los demás como a uno mismo.

Juan Carlos le preguntará: «Tú eres buena, ¿verdad, Nena?» para luego insistir: «Yo lo sé, lo sé pero es necesario que lo digas, que yo lo oiga».

«-Soy buena, Juan Carlos.

-A pesar de lo que han destruido en ti, eres buena. ¿No es cierto? ¿No es cierto, Nena?

-Sí, soy buena, Juan Carlos.

-Mi madre era una santa!».

En estos momentos se sospecha que el Mal es un concepto para uso externo. Nadie dirá de sí mismo, antes de ser reconocido culpable: «Quiero el mal». Sea un valor arbitrario de los demás, proyección o catarsis de la sociedad esta «condena» de la Nena permite hacer sospechar en Sombras sobre la tierra, notas más ambiguamente crueles. Juan Carlos sabe que el secreto de su amor es querer en la Nena lo que «los demás» han decretado que es Maldad y que él sabe bondad esencial.

«Es que soy un atravesado -se dice-. Si la saco de aquí, si la retiro, me parece que no la querría. Como si yo para querer tuviera que compadecer. Como si no pudiese querer más que lo triste, lo que me da lástima...».

Otras veces se puede sospechar que este amor de Juan Carlos es representativo de un amor más genérico: «En la ya oscura habitación, la Nena duerme. Entre los brazos de Juan Carlos descansa su carne triste. Él pega su cara a la cara de la joven prostituta. Una removedora ternura ha ido desbordando su corazón. Voces, gemidos ahogados... Hacia él se dirigen. Manos implorantes... Poco a poco va trascendiendo su ansia hasta abarcar el mundo, hasta hacerlo sentir que es la humanidad entera la que tiene entre sus brazos, triste y fatigada, impura y santa». Entonces puede surgir una opción: «Ya nunca, nunca más volverá con los

míos. Seré -103- bueno, por fin. Seré espantosamente bueno. Moriré por ti... Ah, no! Más bueno, más bueno, todavía! Mataré por ti...». Por un momento, «es la humanidad entera, callada, en sus brazos hercúleos. No es desvarío. Es no más...».

Pero este amor o el más específico que le inspira la Nena no podrá ganar el corazón de Juan Carlos. También él es prisionero del esquema dualista que no logra romper ni las recurrentes campanadas de la Iglesia sobre todo el pueblo y así se dirá otras veces, sin poder disimular la condena de sus palabras:

«Nena, Nena, ¿por qué eres lo que eres?».

El amor prostibulario, para formalizarse, necesita del dolor. Cuando la Nena reclama: «Yo quisiera que fueras mi marido, Juan Carlos!», la forma de sellar ese vínculo no es en una alegre ceremonia, sino haciendo que su pecho sea mordido, hasta dejar una marca cárdena que la prostituta ostentará con orgullo.

Las vías de acceso al amor de las prostitutas se cumplen a través de humillantes prácticas de sometimiento al «macho». «La vida de la prostituta se hace recién con su “macho” - escribe Espínola-. El “macho” es el semejante con quien la soledad se prolonga, que permite pensar en alta voz, ante el que no se está obligada a ocultar una pena, con el que se puede ser digna, más femenina! sentirse ella misma alguna vez». Espínola insiste más adelante que «si la prostituta se siente protegida por su “macho” frente a la patrona, al comisario enamorado, al milico extralimitante y al compadrito avieso, no es menos cierto que también este hombre puede ser objeto de amor: “Tener por quién llorar, por quién escrutar el destino; poder hacer mil sobrecogientes conjeturas ante su demora; sentir violentos pálpitos al ruido de unos pasos!... con-padecer la vida! Vive recién entonces, puesto que ama, gracias a él, el único!”».

Y es que el mal debe expresarse siempre por el dolor, -104- aunque resulte difícil explicar cómo en la obra perfecta de un Dios todopoderoso, ese dolor se permite. Juan Carlos intentará una respuesta en el monólogo que hilvana frente a esa Nena que no entiende sus palabras, pero que las siente por la vía emotiva:

«Parece a veces, Nena, que hay una gran presencia en la vida que comparte nuestro dolor, que compadece. Cuando, sufriendo mucho, nos ensimismamos; cuando estamos solos de toda soledad, o cuando estamos como yo contigo, ahora, sin turbarnos ni con el pensamiento, entonces se hace más presente, aún. ¿Será eso Dios, Nena? Pero es que a veces se tiene la sensación de que hay un sufrimiento suyo que es anterior al nuestro; que su dolor puede ser la causa del nuestro. Que Dios es desgraciado... que es impotente la causa del nuestro. Que es un prisionero como nosotros... ¿Después de Dios puede haber otra cosa?».

En otra oportunidad, borracho y desconcertado, gritará: «Nadie entiende nada de nada; ¿Y por qué no decirlo de una vez? ¿Para qué hacer creer que se entiende? ¿Eh? ¿Dime?».

Si el amor es una forma de salvación y de redención para el pecado, el Mal que teóricamente se expresa en éste puede tener una piadosa vía expiatoria en su propia

comisión. Al caer en el pecado, ya se está redimiendo el alma que lo comete: su posible ignominia aparece redimida en la forma y en la intención del acto. ¿De qué otro modo podrían entenderse los «pecados» de Julia iniciando al adolescente con delicada ternura maternal o el de Margarita atendiendo al jorobado Carlín, aquel que lloraba la humillación de su condición en el patio del prostíbulo y que, al ser amado, se siente depositario de una beatitud angélica que identifica con una manifestación del Paraíso en la tierra?

C. Los sueños de la violencia como Juicio Final redentor

Francisco Espínola propone estas y otras formas de redención -105- alegórica en el simplificado mundo del Bien y del Mal. Si el amor era una, el odio puede ser otra.

Cuando la división político-partidaria amenaza dividir también las dos zonas del pueblo entre Blancos y Colorados, Juan Carlos tiene una pesadilla premonitora: «El Bajo, el pueblo entero, arden de odio y de cariño a influjo de las divisas tradicionales. Y este amor intenso y su opuesto ineludible, que contribuyó a acentuar, él, racionalmente, cuando se enfrenta a sí mismo, ya no los justifica hasta ese grado. Además, su pensamiento ha ido más lejos, fuera del horizonte de los partidarios, más allá de blancos y colorados. El Centro es la civilización con su exigente desvirtuamiento. Aquí, en el pueblo, peor que eso, porque es un torpe remedo. Quien no se deshace y se reforma, al Bajo. A aniquilarse entre las guitarras y la caña y los vicios apiadados. Todo el mundo está lleno de Centros y de Bajos; de pulpos chupadores de la vida y de hombres escapados a sus tentáculos, perdidos en el oscuro instinto de la libertad que no se quiere entregar. Hijos de los Bajos del Mundo, bajadlo todo a la tierra! Purificad, enterrad! Que no quede piedra sobre piedra!».

Estos razonamientos progresivos van abriendo paso al profético sueño final, tan similar al de Corral abierto de Enrique Amorim: «El Bajo hormiguea. Los callejones se van poblando de gente que irrumpe de las casuchas, de los ranchos; de hombres que se levantan de los campos, descansados por la ira. Las mujeres que en tropel se incorporan traen armas, también: hachas, trozos largos de hierro, palos. Los puños se tienden amenazantes hacia la confiada ciudad de arriba». Juan Carlos, alucinado y borracho, sueña con encabezar ese tumulto humano que avanza del Bajo hacia el Centro para invadirlo e incendiarlo siguiendo la profética conseja -106- del mendigo Mangunga: «Este pueblo caerá como Babilonia!». A sangre y fuego, pero entre el humo y los gritos la imagen de Olga, la «muchacha buena» de evocadores ojos verdes que vive en el Centro y que podría ser su esposa, surge para despertar a Juan Carlos de su sueño apocalíptico por la violencia. Las furias desencadenadas volverán a su ambiguo sosiego: Olga vive en el Centro y ella encarna parte de sus valores. Invertir los mundos por el odio no es tampoco la solución: también aquí habría víctimas inocentes. Una vez más, la línea divisoria del Bien y del Mal resulta sinuosa, envolvente y paralizante. ¿Quién puede, entonces, tirar la primera piedra?

Cierto ineludible fatalismo acompaña estas últimas etapas de la alegoría de Espínola. Si el amor es imposible, el odio también lo es y al final de Sombras sobre la tierra se adivina que el mito del huérfano, para garantizar su salvación, debe repetirse en su maldición original.

El tiempo del huérfano es eterno porque es cíclico. Debe repetirse, como una maldición, el triste destino del padre en el hijo al que condena desde el momento de su gestación, a ser otro huérfano, a ser su propia reencarnación en el tiempo. Matarse a sí mismo para encarnarse en otro, arrancado a su propio ser y depositado en el objeto de su amor es lo que Juan Carlos quiere con un hijo, porque será un hijo condenado a ser como él: «Un niño, un niño! Dame un niño, Nena», aunque compruebe en el mismo instante en que lo concibe que «Estamos acorralados. Todos estamos acorralados. Sólo esto es santo y puro!».

Esta pureza y santidad logran encarnar su deseo, el mismo que aparece proyectado bíblicamente al final de la novela en las palabras del vicio Mangunga. La Nena, sintiendo el germen de una nueva vida palpitando en sus entrañas, escuchará las proféticas palabras: «Alégrate, oh estéril, la que no paría; levanta canción, y da voces de júbilo, la que nunca estuvo de parto; porque más serán los hijos de la dejada que los de la casada, dijo Jehová».

-107-

Pero pese a esta esperanza, la Nena, como todas las prostitutas cuando son madres, deberá condenar también a su hijo a la orfandad. Si no es el padre, es la madre la que falta y el testimonio de Iracema, la pupila que agonizando confiesa tener una hija a la que dijeron que su madre había muerto hacía tiempo, resulta de un patetismo desgarrador. Preferir «morir» a los ojos de un hijo, hacerlo huérfano antes de tiempo; he aquí otra de las tristes claves de la investidura de las condenadas de «la tierra de las sombras» del mundo de Espínola: matarse en vida para no romper el mito doloroso del huérfano que aparece eternizado en un círculo que asume con resignada fatalidad la Maldad que han decretado los demás. Sin esta alegría, pero con esas esperanzas, se cierra esta novela de tan personalizado soplo existencial y de tan significativa alegoría humanista.

-[108]- -[109]-

5. 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, Reyless 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 Reyless 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 depone 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 depone 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, enancados 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 conoció 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 escribió 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 hálito 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 outsiders, 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 narraba 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 infanto-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 solteras 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 hábito 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 fantástico 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 símbolo 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.

-135-

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 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.

-[138]- -139-

6. La ficción como encuentro de resistencias: La narrativa de Carlos Martínez Moreno

Al «maestro Don Carlos»,
con la nostalgia del diálogo interrumpido.

Es indudable que Carlos Martínez Moreno es uno de los escritores más representativos de la llamada Generación del 45 uruguaya. Con ocho libros publicados ha ido completando una particular visión de la realidad circundante, inscrita en forma directa en el marco conflictivo latinoamericano y referida constantemente -por las pautas culturales que la enmarcan y por las referencias literarias que la significan- al esquema europeo del que es deudor. Esa visión se ha ido cerrando en sus últimas novelas sobre temas y presupuestos adelantados en sus primeros relatos, confirmando un estilo y una serie de preocupaciones

formales y temáticas que, en su caso, -140- pueden calificarse de «tensiones»: las que se dan entre los estrictos artificios formales y la naturaleza del lenguaje, entre la perspectiva enfrida para analizar un sujeto y la condición original de éste hecha de pasión y violencia, entre el tema del amor y el del odio o la muerte.

Estas «tensiones» o «encuentro de resistencias» suponen auténticas contradicciones dialécticas llevadas a numerosos planos temáticos y simbólicos de la narrativa de Martínez Moreno: infancia contra madurez, pasado contra presente, una dialéctica hecha de atracción y rechazo entre Europa y América (Los aborígenes y Coca) y aún entre partes de la misma Latinoamérica (El Paredón). Estos «paradojales» antagonismos forman un rico y sugestivo tejido literario, cuya urdimbre encierra no sólo una absoluta originalidad, sino parte de las que pueden ser consideradas características más relevantes de la Generación del 45 que Carlos Martínez Moreno integra.

Intelectualizados y realistas conflictivos

En este sentido Martínez Moreno encarna, mejor que nadie, la reacción de esa generación contra lo que él mismo llamará en 1951: «la equívoca pobreza mental de nuestra literatura disfrazada por demasiado tiempo de estremecimiento, -141- de confesionalismo, de fervor sensible». Una actitud que lo llevó a propugnar «una asepsia antidemagógica», entendiendo «lo demagógico en literatura como la indiscriminada sensibilidad» y que Emir Rodríguez Monegal llamara una reacción «implacable que en su denuncia de lo prestigioso y poético a priori». El rigor consiguiente que esa actitud implicó lo llevó -como a otros autores de su misma generación- a inscribirse en una corriente literaria que puede ser caracterizada en su conjunto como intelectualizada, realística, conflictiva, individualista, antiemotiva y, al mismo tiempo, como preocupada por la tensión formal y la complejidad de la estructura narrativa. Una suerte de combinación no siempre fácil de explicar y no siempre lograda con el mismo nivel.

Para entender cabalmente el «encuentro de resistencias» que divide y enriquece al mismo tiempo la narrativa de Carlos Martínez Moreno es importante marcar algunas de estas características. Por lo pronto el intelectualismo: el modo como prima la reflexión sobre la acción, la razón sobre la pasión, la ideología sobre la pura aventura. Pese a la marcada influencia de las letras anglosajonas, especialmente la novela norteamericana de la «generación perdida», la actitud de los escritores del 45 fue la de recoger esa postura al modo como se la había asimilado en Francia. El mensaje original de un Hemingway o un Faulkner es traducido a través de las interpretaciones que de ellos dan un Sartre o un Camus; Dos Passos entendido a través de «Los caminos de la libertad».

Esta tendencia analítica se da particularmente en la obra de Martínez Moreno complementada con una amplia gama de referencias culturales que acentúan ese preferir mirar a actuar, ese «preferir pelar una banana a comérsela» como reconociera -142- él mismo en oportunidad de publicarse El Paredón. Los personajes de Carlos Martínez Moreno se explican muchas veces literariamente, se iluminan con significados ya aceptados

por sus connotaciones en el mundo de las letras o de la pintura. Notorio en Los aborígenes, abrumador en Ignotus, Los prados de la conciencia y La pareja del museo del Prado, se llega a autoaceptar al permitir que un personaje reflexione: «Oh Pérez, qué literario eres, serías así aun para morirme!».

En tanto el tema o los personajes circulan en un mundo con parte de esos valores, su intelectualización puede ser aceptada como parte de ese mundo. El problema -y su consiguiente desajuste- se plantea en obras como Coca, donde los personajes aparecen divorciados de toda intelectualidad, pero apoyados en continuas referencias culturales: Goya, William Blake, «el niño» Arthur Rimbaud, Flaubert, y donde se proponen auténticas ucronías como «si Marcel hubiera leído a Flaubert habría podido llamar el bovarismo de Marie Louise».

Algunos críticos han señalado la importancia decisiva que puede tener para el futuro quehacer creador de Carlos Martínez Moreno este intelectualismo, especialmente cuando en relatos dinámicamente despojados de toda reflexión se gana en espontaneidad (La fortuna de Óscar Gómez por ejemplo). Importancia decisiva que puede resumirse, pura y simplemente, en la alternativa de ahogar su literatura o liberarla. En este sentido Tierra en la boca (1974) ratifica la voluntad de Martínez Moreno de apostar a la liberación de su literatura. El dialogado ágil de sus protagonistas, delincuentes marginales que huyen de un crimen que han protagonizado casi sin quererlo, abre el mundo de Carlos Martínez Moreno a otras alternativas. Nada más ajeno al intelectualismo que esas peripecias vitales de Ramos, Font y sus compañeras Isabel y Luján, intentando poner distancia entre la policía y su mala conciencia culpable.

Sin embargo, aunque el resto de su literatura esté intelectualizada, la narrativa de Martínez Moreno está pese a todo, -143- directamente conectada al realismo, superado en la dimensión tradicional latinoamericana «verista» o «eficaz». Con la excepción de un par de cuentos o algún pasaje alegórico de sus novelas, Martínez Moreno trabaja temas de la realidad circundante: «Mis temas nacen de lo que me rodea, ya se encuentre en el presente o en el pasado -ha declarado-. Puede rodearme esa vida que sólo deja ver una burbuja o una espuma en la superficie y tiene todas sus madréporas hundidas en el fondo del pasado. Sobre esa vida que siento alentar a mi alrededor, real o fantasmal, a partir de esencias reales; sobre la vida que disfruto o padezco, sobre la que veo disfrutar o padecer delante de mí. Nunca he escrito sino a partir de vivencias inmediatas, jamás a partir de una ideación puramente fantástica, desasida de mí».

Esa relación con la realidad se da a través de puntos de vista netamente individualistas y subjetivos. La relación de tensión personal, de básico inconformismo subyacente, directa o indirectamente, en la novelística del 45, se traduce en fórmulas propias del novelista y nunca en la aceptación de cánones colectivos.

El ejemplo de El Paredón es claro. Su compromiso con la realidad inmediata no lo llevó a propiciar un libro fácil y halagador al maniqueísmo de la hora. Al contrastar dos mundos -el institucional uruguayo y el revolucionario cubano- a través de la experiencia moral de Julio Calodoro, Carlos Martínez Moreno cortó por ángulos mucho más precisos que una simple división. Insertado en «una sociedad civil e inmovilista» (Uruguay) el protagonista intuye y

denuncia su quietismo y desarraigo, pero no puede abrazar ingenuamente la otra alternativa que mira como ajena y sospecha cargada de violencia. «Novela de planteamientos y no una aventura beligerante que fuerce conclusiones» declaró el autor. Planteamientos que pueden ser dudas, exagerada lucidez o una pasión por el análisis a la que no es ajena un trasfondo de preocupaciones éticas.

Tensión cultural y revolucionaria

Una frase pendiente de soluciones: «Pues sí, linda, ¿qué va a ser de nosotros hoy día?», con que se cerraba *Los aborígenes* -144- adelantaba la necesidad de Martínez Moreno -más allá de la del protagonista Serapio Cortés- por incursionar detalladamente en «las diferencias atávicas americanas que pugnan en él, con las afinidades culturales que puede sentir por Europa».

En *El Paredón* esa línea de «tensiones» culturales era retomada en el sentido anotado, aventurándose una respuesta a ese «¿qué va a ser de nosotros hoy día?» en la dirección inmovilista uruguayo: dejar que todo siga como está, una apuesta «gattopardiana» que en *Coca* es revertida a términos más terribles: aun sufriendo un proceso revolucionario no es posible escapar a la corrupción o la contrarrevolución próspera que crece en el seno de la misma revolución. Novela de «los que se sirven de la revolución a la que no sirven», *Coca* acumula nuevas tensiones culturales a la novelística de Carlos Martínez Moreno. Le basta tomar a los protagonistas de una revolución (la boliviana de 1952) quince años después, para que las ilusiones originales aparezcan ingenuas y corrompidas, inútilmente gestadas.

En *Los aborígenes* el medio para enfriar el original ímpetu revolucionario estaba basado en revertir el pasado en el presente en el cual se vive y desde el cual se narra. El espejo del presente tiene las imágenes del pasado que se reflejan en él con los colores de la decepción, las frustraciones y la derrota moral de la revolución. Los recuerdos del diplomático andino en la suerte de «destierro espiritual» en que vive, afectado a una embajada en Roma, se convierten en una suerte de dicotomía antagónica en la que la conciencia de todo intelectual latinoamericano está dividida. La clave es sutil: reconstruir algo cuando ya se lo sabe derrotado es destruirlo dos veces. Reconstruir una revolución desde jardines romanos y con un chofer esperando en la esquina es acumular una paradoja sobre otra, una vuelta de tuerca del tiempo sobre un posible legítimo impulso original.

La mirada de Martínez Moreno -se ha escrito- no es -145- compasiva, sino acusatoria. Hay un propósito en su literatura por desnudar componendas e hipocresías, por develar simulaciones y mentiras, lugares comunes y trampeamientos. Carlos Martínez Moreno acusa a sus personajes y los obliga a mirarse en esos implacables espejos del tiempo y allí queda -tensamente contrastada- su aparente frialdad y serenidad para hundir el bisturí en la realidad con su preocupación ética. Mundo del desencanto y la recóndita frustración, el mundo de Carlos Martínez Moreno puede parecer inútilmente cruel. Sin embargo, esa

lucidez para condenar y ese rigor acerbamente crítico que rehuye estereotipos y mistificaciones, encierra algunas sofocadas nostalgias. Tres de ellas dan la dimensión exacta de su real pasión, más allá del esquema intelectual o cultural en que son revertidas: el amor despojado de sus corrupciones, la infancia como parte del paraíso perdido y la muerte como desnuda expresión de la vaciedad de los boatos de la vida. Amor, infancia y muerte proyectados conflictivamente en un completo universo ético, donde la nostalgia juega el papel de la imposibilidad de su pura obtención.

El amor en descomposición

Porque cuando Martínez Moreno aborda el tema del amor sucede lo mismo: el juego de espejos y reflejos en el tiempo se encarga de enfriar y neutralizar toda pasión posible. Las detalladas incursiones en el pasado, a partir de un presente que permanece inmóvil, le permiten -una vez más- diseccionar sentimientos, analizar reacciones, juzgar implacablemente desde la corrupción actual, una posible frescura original. Lo hace en *La última morada* indirectamente, en *Los aborígenes* como una suerte de segundo plano, en *Cordelia* corrompiendo una forma del amor paternal y en *La otra mitad* analizando sentimientos sobre un cuerpo ya muerto. Aun tocado lateralmente en la aventura cubana de Julio Calodoro en *El Paredón*, el amor como sentimiento aparece siempre ya corrompido, en la faz gastada y caduca del amor conyugal, en una suerte de estado de putrefacción, nunca en el entusiasmo lírico que ha generado, justamente, ese desajuste actual. Los ejemplos son numerosos: Víctor y Sara rememoran en *Tenencia* -146- alterna un pasado feliz, pero lo hacen flanqueados por los abogados que los divorcian; Primitivo Cortés en *Los aborígenes* trata de superponer sobre el rostro destrozado de su esposa Leonor un afecto original; en *El salto del tigre* se cuenta «una historia de amor en que el sentimiento va averiándose a medida que pasa de personaje». En *Cordelia*, el hedonista Robledo que «ni siquiera tiene la grandeza de sus convicciones» como escribiera Emir Rodríguez Monegal a su respecto, explota la memoria de su hija, corrompe una forma del amor paternal desde un presente solitario del cual únicamente en las últimas líneas podrá emerger, enacado en el frívolo plural de «las mujeres».

Sin embargo, los personajes populares de *Tierra en la boca* son capaces de amar con una inefable e inesperada ternura. El «Gallego» Font ama a Isabel y en sus desesperadas posesiones en lo profundo de noches en las que huyen y duermen bajo techos prestados y provisionarios, es capaz de transmitir una fuerza que en las últimas páginas puede ser la semilla del hijo que nacerá cuando él ya esté muerto. Es un amor condenado, ya se sabe. Font está casado y nunca obtendrá el divorcio; Isabel es mucho más joven y lo sabe perseguido: Font ha matado un hombre y sólo la cárcel o el suicidio podrán traerle la paz final.

Pero es en *La otra mitad* donde Martínez Moreno, redondea más perfectamente una especie de «teoría del comportamiento amoroso». Su cerrada cosmogonía axiológica sólo propone

un amor viable: el que emerge ilegítimamente de un «adulterio procesional y anónimo», sin momentos «tristes o culminantes». Como contrapunto al amor adúltero, el amor conyugal está hecho de un «tejido de incoherencia, de elipsis, de asociaciones de ideas absolutamente singulares e indescifrables, con historia propia, sobre el que se comprenden y a partir del cual conversan un hombre y una mujer que han convivido durante años».

Es en el adulterio donde, bajo la sombra siempre presente de un marido engañado, pueden intentarse las aventuras -147- sentimentales envueltas de una paradójica pureza. Mario y Cora viven un pequeño torbellino que tiene mucho de juego adolescente recién descubierto en la cuarentena que frisan los dos protagonistas. Parece no importar que Cora esté casada en esas páginas en que se recorren playas desiertas con el amante tomado de la mano, se mira el cielo y se descubre la espontánea primitividad de una noche pasada en un albergue. En Coca el amor de Marie Louise y el Capitán boliviano aparece también siempre superpuesto a amores originales violados: el Capitán está casado, Marie Louise mantiene un inconsciente cordón umbilical nunca cortado con su concubino.

Sin embargo, esas pasiones adúlteras están muy sofocadas, aun en sus explosiones. Su espontaneidad aparece marcada por las notas de «un amor intelectual, razonado, rescatado a los ojos de los demás, evasivo de sus peligros, comprimido en su clausura en el caso de La otra mitad, llegándose a confesar que estaba cubierto de «zonas que ahora me parecen viciosamente intelectuales», donde «nadie seducía, nadie era seducido... nadie poseía, nadie era poseído». En Coca un amor muchos menos «profesoral» que el de Mario y Cora está, sin embargo, aludido a sus significaciones literarias y pictóricas laterales: se lo entiende por lo explicado, no por lo directamente vivido. Se llegará, de este modo, a recordar la entrega de la virginidad de Marie Louise a Monsieur Vincent no como un acto de amor ingenuo en su -148- origen, sino como la consumación de un acto con alguien «baboso de erotismo como el tísico vergonzante que era».

Parte de este enfriamiento intelectual y analítico proviene, una vez más, de la técnica de reconstruir el pasado desde un presente estático, de enfrentar las «tensiones» que el solo paso del tiempo provoca. Pero esa técnica tiene una fundamentación ética que en el caso de La otra mitad aparece directamente explicitada. Mario Possenti trata de reconstruir «la otra mitad» de Cora por razones éticas: «no hay derecho a desconocer al ser que amamos» reflexiona, tratando de «permutar valores de conocimiento por valores de culpabilidad». En todos sus pasos presentes se «siente culpable por omisión»: amó a una mujer casada durante un año y al aparecer un día muerta (asesinada o suicidada) junto al cadáver de su esposo, siente que no la conocía realmente. El contrapunto ético será constante: la pasión adúltera está siempre reflejada en un espejo donde la esencia es la muerte, una muerte expresada en la sombría morgue, un cementerio, la reconstrucción literaria de otra muerte con muchos paralelos (la de la poetisa Delmira Agustini), en un permanente asordinar todas las jubilosas vivencias del pasado.

El juego de reflejos -ese modo de enfrentar las reales tensiones- tiene dos claros extremos: la infancia que no siempre explica el presente y la muerte, ese inevitable final de todos los hombres. Estructuralmente, Martínez Moreno propone reflejar un amor corrompido para descubrir, más que las raíces sentimentales, una razón ética. El espejo del presente se abre en dos precisos ángulos opuestos contradictoriamente: una infancia cargada de secretas

añoranzas y una muerte que cierra todas las frivolidades con interrogantes que rozan la metafísica. Esta especie de triángulo estructural, abierto en su centro por el amor desgarrado, se proyecta casi inequívocamente en todas sus obras y marca la dimensión exacta de sus tensiones cerradas siempre geoméricamente.

La añoranza secreta de la infancia

Es ya casi un símbolo en la narrativa de Carlos Martínez -149- Moreno: cargados de culpas y resentimientos, sus personajes añoran secretamente su propia infancia, edad de la que fueron expulsados en nombre de una madurez que nunca asumen justificadamente. Desde sus primeros relatos -especialmente en Los días escolares- se percibe un permanente contrapunto entre ese paraíso perdido y la existencia actual marcada por las coartadas, las trampas y la inevitable corrupción. En la infancia están siempre las experiencias significativas de las actitudes presentes de los protagonistas, contrastadas dramáticamente en el caso de Los sueños buscan el mayor peligro, pero no siempre sinónimo de pureza o de un bien tristemente perdido. Rodríguez Monegal no ha dejado de señalar que «en la infancia están también la simulación, la violencia, la muerte, como anticipo de esa otra corrupción fatal que es la vida». Así, «si bien la infancia es un paraíso perdido, en el paraíso infantil no faltan el Mal, la serpiente, la promesa de una segura corrupción».

Sin embargo, a propósito de su propia infancia ha podido declarar Carlos Martínez Moreno: «tuve una infancia materialmente segura, podemos comenzar allí. Viví en un hogar estable y a pesar de eso dentro de esa infancia y de ese hogar me sentí perpetuamente inseguro, gratuitamente culpable. Era y soy el mayor de tres hermanos muy seguidos, y durante toda mi infancia creí que la mayor ambición de mis padres podría ser la de abandonarnos y reemprender una nueva vida». Esa sensación de inestabilidad está directamente novelada en La otra mitad con ribetes pesadillescos. Cora recuerda cuando se sintió absurdamente abandonada por sus padres al volver un día a su hogar y no encontrarlos por simple casualidad; amontona luego anécdotas como el episodio de «la medalla» e impregna a su infancia de cargas demoníacas no siempre explicables en la madurez.

También en Con las primeras luces los mejores capítulos están referidos a la reconstrucción de la infancia de Eugenio y sus primos, donde algunos juegos como las representaciones teatrales que propicia Mariucha, se convierten en -150- una suerte de proyección simbólica de la vida futura, en un guignol peligroso por lo inconscientemente premonitorio. Juegos infantiles que en El Paredón (episodio del fusilamiento de las botellas) o en Coca (los juegos del balconcillo del ferrocarril entre Marie Louise y Vladimir) son también representaciones estremecidas de un futuro a vivir.

Ese volver a la infancia desde el presente que se rechaza por las derrotas que conlleva, supone un alarmado terror de la vejez, vista de pronto en Con las primeras luces como un

irse quedando solo «en un cuarto del que otros estuvieron sacando los muebles». Pero, más aún, la vejez vista absurdamente como un rechazo de la muerte inevitable.

La muerte, como «búsqueda de esencias»

Más claramente que en las «tensiones» del amor y la corrupción, la infancia o la madurez, Martínez Moreno recurre -a modo de verdadera constante- al tema de la muerte. La presencia de la muerte en sus relatos parece, sin embargo, menos referida a la «búsqueda de esencias» de que ha hablado Emir Rodríguez Monegal y más a una crítica de la hipocresía que rodea los cultos cristianos de velorios, condolencias, entierros y cementerios. Verdaderas anécdotas lindantes con lo jocoso respaldan los episodios macabros de La última morada o de algunos de los relatos que integran el volumen de cuentos Las bebidas azules. Pero en las tres primeras novelas de Carlos Martínez Moreno la muerte se inviste con los papeles definitivos que marcan precisamente a los personajes. En El Paredón es claro: Julio Calodoro está marcado por la muerte de su padre, la del soldado, la del vecino de su infancia, por la muerte que ve encarnada en la carpeta de asesinatos del batistiano y por el testimonio epistolar de Valtierra narrando un fusilamiento de «La Cabaña».

Tanto en Con las primeras luces como en La otra mitad el factor desencadenante de la trama es la muerte arrojada como una piedra en las quietas y falsamente limpias aguas de la realidad de los personajes. Los círculos concéntricos desenvueltos a su imperio, no hacen sino medir su onda original. Mario Possenti decide reconstruir «la otra mitad» de -151- Cora cuando ésta ha muerto suicidada o asesinada; Eugenio repasa su vida en tanto agoniza y al hacerlo recuerda las sucesivas muertes de la familia Escudero, con estremecidos capítulos en el caso de la tía Herminia y de la prima Mariucha.

En Tierra en la boca la muerte está siempre presente en su sencilla gravedad. Cuando Ramos y Font matan al principio de la novela al viejo sereno que los sorprende robando una carnicería de la avenida Millán, esa muerte se aparece gratuita y fácil. Nada más simple que silenciar a un testigo. Sin embargo, esa muerte fácil, que podría olvidarse en el transcurso de la acción posterior, empieza a crecer lentamente y, poco a poco, invade la totalidad de las vidas de los dos gratuitos asesinos y sus compañeras. Carlos Martínez Moreno recuerda que si matar es fácil, no lo es tanto asumir sus consecuencias y cargar una muerte a lo largo de una vida. Font no soporta esa creciente presencia y decide él mismo matarse, por sobre el amor que le profesa Isabel. «A veces dicen, sienten “lo asaltó la idea del suicidio”. No es ése el caso, esta vez. No es un asalto, una irrupción, un golpe repentino. No. Es como si se fuera sumergiendo lenta y voluntariamente en las aguas muertas de un lago, caminando hasta que esas aguas lo tapan. Nada de la locura, nada de la violenta desesperación que podría esperarse y no llega. Un acto pensado, querido o consentido, madurado, resuelto».

Esa presencia de la muerte reflexionada en sus términos filosóficos, demistificada de todos los fastos o las hipócritas pompas de los cultos que la disfrazan, es otras veces una muerte

simbólica: la muerte del pasado; el fin de un mundo abolido por evolución, por el simple transcurso del tiempo y no necesariamente por la violencia revolucionaria. «La violencia está jugando en Cuba el papel que no puede suplir la madurez» decía en 1960 Martínez Moreno. Y en *Con las primeras luces* liquida por la «vejez» a un «mundo de oprimentes presencias muertas».

Manejando cuatro generaciones (que van desde el General -152- Escudero que participa en las campañas militares de la Guerra Grande, hasta sus bisnietos Roberto y Eugenio) Carlos Martínez Moreno alcanza en *Con las primeras luces* una lograda visión de esa muerte por el tiempo a lo largo de unos cien años de historia uruguaya. El enfoque se centraliza en el llamado «patriciado uruguayo» (suerte de aristocracia local) y cubre su auge, decadencia y aniquilamiento, al modo como lo ha novelado en Chile José Donoso. A partir de la coyuntura que ofrece la agonía de Eugenio (dada en seis monólogos en primera persona) se reconstruye el proceso de la familia Escudero narrado en treinta y dos capítulos escritos en tercera persona y deliberadamente enfriados por la distancia y el estilo.

El mayor auge de los Escudero se corresponde con la «edad heroica» que resume el General, registrándose en las generaciones que lo suceden, un acentuado proceso de decadencia que quizás alcanza un punto máximo con la muerte de la tía Herminia, nieta del General y madre de Roberto. Esta decadencia, esta «muerte» es integral: es social y política, tanto como económica y moral y habrá de desembocar en el aniquilamiento sanguíneo de los Escudero, anunciado con la muerte de Eugenio y con la única supervivencia familiar del invertido y solitario Roberto.

Carlos Martínez Moreno resume en esta novela las mejores virtudes de la novelística del 45: una lucidez militante puesta al servicio de la necesidad de efectuar una fría autopsia de la realidad, autopsia que efectúa no sin dolor pero que siente asociada a una forma de cambio impostergable. Esa lucidez está, sin embargo, impostada por un tono siempre acusatorio bajo cuya superficie puede descubrirse una «tensión» ética, una inestabilidad que es parte del propio environment en que vive hoy sumergido un atento escritor latinoamericano. Curiosamente, sobre ese dualismo permanente de las realidades enfrentadas se edifica otro: el que opone realidad y estilo. La obra de Carlos Martínez Moreno se conecta directamente a una trilogía de escritores -Flaubert, Borges y Camus- no necesariamente realistas. De ellos recibe la particular atención que prodiga a la cadencia y al ritmo -153- de las palabras, a la elección pausada de los adjetivos, a la tensión interior de cada frase. Pero en su casa, tratándose de una visión intelectualizada, el virtuosismo estilístico se revierte a términos conceptuales más que sensibles. Su dicción aparece sintetizada en términos notoriamente abrumados (especialmente en sus primeros relatos y en *Cordelia*) y no hay comunicación afectiva de vivencias. Algo que Rodríguez Monegal calificará en su origen como «una saludable comezón estilística nacida del rigor verbal» se ha ido convirtiendo en una suerte de culteranismo medio jurídico, siempre racionalizado.

Su temor -en el medio de las «tensiones» que hacen a su narrativa rica en sugerencias y siempre polarizada en términos dialécticamente opuestos- sigue siendo el que confesara irónicamente a Mauricio Müller en oportunidad de aparecer *El Paredón*: el temor de caer en el «sentimentalismo que abre boquetes por los que se ven estropajosas entrañas vivas».

7. La búsqueda de la autenticidad: Los jóvenes conquistadores de la ciudad

En 1972 podía decirse que había una aventura en marcha: varios narradores jóvenes del Uruguay habían apostado literariamente al desafío de la hora con una inusual independencia. Como formando parte de un tácito complot habían decidido abolir, en sus expresiones novelescas o en sus relatos, los tradicionales dualismos de la ficción uruguaya, radicalmente polarizados en ese momento. A las alternativas de realismo o fantasía, compromiso o formalismo, temática arraigada o cosmopolitismo alienado, nacionalismo exacerbado o universalismo, entre las cuales tradicionalmente ha oscilado no sólo la literatura uruguaya, sino todo el arte latinoamericano, estos autores oponían el esfuerzo de obras entendidas como «unidades complejas», resueltas en un auténtico «encuentro de tensiones y resistencias», términos donde arte y compromiso pueden conjugarse en el mismo tiempo novelesco. Otros llamarían a este esfuerzo: búsqueda de autenticidad desde la complejidad de la realidad.

Era la coincidencia y la coexistencia de tantas oposiciones esenciales en el seno de la misma obra lo que daba una inusual riqueza a esa nueva narrativa uruguaya. Sus autores se llaman Walter C. de Camilli, César Di Candia, Gustavo Seija, Walter Pedreira, Alberto Paganini o Hugo Giovanetti Viola, porque otros también los acompañaron total o parcialmente en este mismo espectro de preocupaciones.

1. Una industria nacional que no quería ser artificial: el ejemplo demistificador de Mario César Fernández

Entre ellos -aunque más adelantado en el tiempo- estaba Mario César Fernández y dos obras que habían marcado una etapa en las letras nacionales.

Sobre las espaldas de Mario César Fernández la crítica dividida de este país echó, a propósito de su primera novela *Nos servían como de muro* (Editorial Alfa, 1962), un cúmulo de responsabilidades, méritos y pesadas cargas que el tiempo se encargó, más prudente y honestamente, de distribuir entre otros esfuerzos y otras obras de las cuales las festejadas 66 páginas no fueron más que un anticipo. El mismo Mario César Fernández -a la sazón lúcido y ágil periodista en el diario *Acción* y en el semanario *Reporter*- se descubrió de la noche a la mañana con los inesperados ropajes de «Nace un novelista» y «Generación va, generación viene» con que fue investido en el semanario *Marcha* y con una serie de títulos nunca imaginados en su natural modestia de «Juicio narrado sobre la inteligencia nacional» (diario *El País*) y «El amor de los intelectuales» (dos notas con ese

título en Reporter) que firmó utilizando el privilegio de una tribuna doble, Rubén Cotelo. Eran tales las responsabilidades que le adjudicaban unos y tan escondidas las intenciones que en su trama descubrían otros, que Mario César Fernández no tuvo otro remedio que autocondenarse al silencio. Era evidente que su obra era tan sólo un pretexto para la polémica desencadenada a su paso. A uno le interesaba que «naciera» efectivamente un novelista a partir del delgado volumen, para intentar capitanear la pequeña columna de jóvenes incorporados a filas y empezar a hablar con una inocultable premura de una «generación del 60». Al otro, le hacía falta una demostración novelada de lo que sostenía solitariamente: una batalla contra el sector de la generación del 45 de los «lúcidos». Y Mario César Fernández lo entendió así y por eso se calló.

-157-

Sólo la distancia (hoy integra el cuerpo diplomático uruguayo en Europa) y la esperanza cumplida de que las tremendas olas levantadas a su modesto paso estaban apaciguadas y olvidadas, lo llevaron en 1966 a publicar su segundo libro *Industria nacional* (Arca, 106 páginas), en el que reunió ocho cuentos, algunos adelantados por revistas en un volumen colectivo de relatos («Infancia de un crack» en *Aquí Montevideo*, gentes y lugares).

La misma vocación, el mismo empeño

En una de las tantas charlas amistosas que mantuvimos con Mario César Fernández antes de su partida en 1963 hacia los Estados Unidos, sostenía con su habitual locuacidad, que «no estamos acostumbrados a ser protagonistas de novelas que tengan por escenario esta ciudad. Nos sentimos desnudos, con una excesiva memoria de nuestra vida de aldea para sentirnos cómodos». Luego, como descubriendo para sí la reflexión añadía: «Tal vez magnificamos demasiado los posibles temas de una novela, tal vez tenemos un complejo de inferioridad marcado a fuego que nos impide suponer que el hombre cotidiano, incluso aquel ajeno a los estereotipos más recurridos de lo que entendemos por uruguayo, puede ser materia literaria válida».

Acodado en una ventana del apartamento en que vivió hasta 1963 (Pocitos, 26 de marzo, cerca del Malecón), Mario César Fernández se despedaba: «No pueden existir esquemas a priori para tratar a una ciudad que no los tiene, no hay programas capaces de abarcar la vida dinámica y cambiante de una ciudad tan heterogénea como ésta».

Sin embargo, la ausencia de esa tradición novelística, que otras ciudades acumularon y que Montevideo no había podido hasta 1963, tan siquiera, inventar más allá del apellido de unos pocos escritores, preocupaba a Mario César Fernández. Novelar el destino particular de los uruguayos, sin el respaldo del pasado, es una tarea de descubrimiento y aventura, propia y difícil, para la cual se necesitaba -a juicio de Mario César- una improbable dosis de paciente modestia -158- que resumía agudamente con una sonrisa y diciendo: «Escribir para no ser traducido».

«Sólo quiero narrar y al hacerlo descubrir lo que está allí, ayudar a crear conciencia en la gente de lo que es y no está segura, todavía de serlo». Atraído por el sentido de una palabra que decía con los temores de que no fuera muy académica -«concientizar»- aunque la suponía expresiva, Mario César Fernández insistía en una tarea paralela: por un lado, destruir los mitos más manoseados por el escritor uruguayo y, por el otro, descubrir lo que pueda ser, realmente, la materia prima de una industria o modesta artesanía del taller literario local, la «industria nacional» de las letras.

A lo primero, Mario decía: «los personajes no tienen por qué ser siempre funcionarios públicos, expresarse por el “voseo”, ni lo popular tiene por qué ser siempre bueno». La posible tipicidad de lo uruguayo («si es que existe») no puede ser el instrumento, ni el comodín más utilizable en la posible gama de lo novelesco. Ya se sabe que el caos americano ha incitado siempre, por ser tal, a lo que Mario César Fernández llamaba «tipología de la trascendencia», y que no es otra cosa que una incapacidad vital para entender lo que está al alcance de la mano, la atmósfera que se respira y, a través de la cual, se transita. «Murera, Martínez Estrada, Keyserling, lo han hecho en el ensayo. Los malos escritores han insistido en creer que es imprescindible hacer de lo cotidiano algo trascendente».

Pero había algo más. Había que demostrar que se podía escribir al margen de esos esquemas y Mario César Fernández, sin mayor ampulosidad, lo intentó. Efectivamente, desde su comienzo literario Mario César miró las barriadas montevideanas en las que había vivido (La Comercial, Cordón, Punta Carretas, el propio Pocitos) como podía hacerlo un ciudadano cualquiera, observador, quizás cáustico, indudablemente y no a través de una biblioteca de autores franceses o norteamericanos. «Quisiera que escudriñar dentro de Mario fuera hacerlo dentro de un montevideano cualquiera», proponía convencido. Claro está, que no se trataba de ser -159- «una flor azteca» o «un clavel del aire», (las imágenes eran de él mismo y las ofrecía con entusiasmo).

A su juicio hay que estar en la ciudad y sentirse cómodo, hay que palpar por lo mismo que lo hacen miles de hombres, sin que se asuma ese destino colectivo como parte de un programa preestablecido, algo consciente. Mario César Fernández se descubrió, en ese sentido, como espectador apasionado de un clásico en el estadio, como peatón en 18 de Julio y Andes o como asistente a una fiesta de la buena sociedad, sin resentir por ello su vocación literaria. «No puede haber dualidad de personas. Hombre y escritor son la misma cosa. No hay vocación auténtica para los fines de semana o fuera de las horas de oficina». Mario César aún viviendo a partir de 1963 lejos de Montevideo, no quiso alejarse de todo lo cotidiano que le importa, no quiso forjar al escritor inducido por el error de que, aislado, vería a su ciudad mejor de lo que la sentía como protagonista. Sigue siendo eso, justamente, un protagonista de la ciudad de Montevideo, un obrero del taller literario nacional, aunque viva en París.

La auténtica «industria nacional»

Con este título Industria Nacional, publica en 1966 su nuevo libro de cuentos. Aquella vocación y aquel empeño se vuelcan en ocho cuentos que, indudablemente, no han sido «escritos para ser traducidos». Nada más claro en Industria Nacional donde, al margen del buen o mal resultado obtenido, se afirma la función demistificadora y antitrascendente de aquellas amistosas charlas antes de su partida.

Un 31 de marzo de 1913 -que el batllismo que profesa Mario César Fernández ha convertido en una «fecha partidaria»- es visto en su cuento «31 de Marzo» opaca, grisáceamente, a través del protagonista, un muchacho en edad liceal que sólo saca un balance: ese día no hay clase, hay aglomeraciones callejeras, la gente discute. Nada más y nada menos. Lo que probablemente fue ese día para cualquier estudiante liceal, un día de «Rabona» general. Una barra, una «patota», es retratada en un fragmento objetivo en «Barrio -160- querido», sin ninguna imputación calificativa, sin afán moralizante alguno, apenas como «es» y sin tratar de sacar «trascendencia» de la violencia latente de sus actos, de sus rebeldías, de sus agresividades y sus complejos. Nada más antiintelectual que este cuento, pero nada más cercano a la realidad cotidiana de nuestras barras esquineras. El escritor narra, no califica. Mario César Fernández no define, sino pinta.

En el cuento (tal vez el más logrado de todo el volumen) «En homenaje, a beneficio», Mario César Fernández toma claramente una posición al describir los tan habituales intelectualismos que se manejan alrededor de la redención de las «masas campesinas». En un cuento directo y crudo se mete en ruedas de jóvenes izquierdistas, conoce a los cañeros que han venido a Montevideo, traba una amistad real y sincera con uno de ellos y, un buen día, va a una función teatral que se ha organizado en beneficio de ellos y con ellos -«los pobres postergados»- únicos espectadores. «Me dio vergüenza que me viera ahí. Me pareció -tal vez sin motivo- que se iba a sentir traicionado por el amigo de los boliches de Sierra al encontrarlo en ese lugar, con los otros; que iba a pensar que los cafés con leche y los refuerzos, como esto, eran una limosna que él no había pedido. Dí la espalda al grupo en que estaba y sin que Jacinto me viera salí a la calle, caminé esquivando gente y sin detenerme una vez llegué hasta la esquina, a un bar. Pedí un café, armé uno y me puse a fumar y a tratar de ver claro en esa aventura de fantasmas en que por debilidad me había complicado, aunque fuera lateralmente. Y me dio rabia, indignación, saber que Tito, el rubio, los bancarios, la Marcela esa y la misma Ester, en su casa preparando las cosas para el otro acontecimiento, estuvieron viviendo su gran noche, salvándose, comprobándose eficaces, comprometidos, ejemplares. ¿Por qué no los dejarán en paz? y me vinieron ganas de ir al apartamento de Jacinto, sorprenderla a Ester y hacerla olvidar su apostolado en nuestro sofá...». El desastre final es previsible: los cañeros no entienden la obra, se ríen, hablan en voz fuerte, todo fracasa para el grupo de intelectuales organizadores del encuentro del pueblo con la -161- cultura, con un Jacinto por cabecilla que se «creía tener derecho a estar defraudado, que hasta era capaz de darse el lujo injusto del horror».

Mario César Fernández sabía bien, pues, cuál debe ser la auténtica industria nacional, aquélla que tiene posibilidades, que no necesita de subvenciones, de padrinazgos, de esquemas y que no quiere ser tildada de artificial. Y ello aunque pague tributo en algunos de sus cuentos a lo mismo que intenta superar: los estereotipos. «Agradezco la confianza»

(con un peligroso parentesco con «Aquí se respira bien» de Mario Benedetti), «Despachando con el viejo» (cargado de una atmósfera «administrativa» no superada) y el mismo cuento de «Leontina, la pobre» (donde la anécdota de ribetes sensacionalistas es llevada con una bien dosificada ambigüedad) manejan esquemas de situaciones y personajes que la natural originalidad de Mario César Fernández no pueden doblegar. Otras veces, en los cuentos se descubre cierto apuro, ciertos abandonos estilísticos, algo de «segunda copia sin corregir». Pero ello no es óbice para que el saldo -reafirmado por un excelente cuento «La infancia de un crack»- prueben lo que intenta ser realmente una «Industria nacional» literaria, más allá de lo que quisieran que fuera realmente para su beneficio propio los que cubrieron de glorias prematuras a quien sólo reclamaba un derecho a trabajar en uno de sus talleres: el novelesco.

2. Un sincero viaje a la costa

Los jóvenes conquistadores de la ciudad, novela primeriza bajo el brazo, ya constituían a fines de 1963 un importante grupo de autores. En ese momento, pude escribir bajo los efectos del entusiasmo que el auge editorial de la hora y la presencia de nuevos escritores provocaba en el ambiente literario uruguayo, un largo trabajo que publicó Gaceta de la Universidad en su número 31. A catorce años de aquel entusiasmo y al releer hoy el texto de esas páginas compruebo -162- que un buen porcentaje de mis consideraciones se las ha llevado implacablemente el tiempo. De aquellos conquistadores de la ciudad y de ese auge editorial poco queda o nada. Sin embargo, siguen siendo válidas algunas de las caracterizaciones de aquel trabajo y los párrafos que se referían al sentido de esas obras en un contexto entonces inédito. Podado por el paso del tiempo, he aquí lo que queda de aquel sincero viaje a la costa de 1963.

El ingreso de los jóvenes a la narrativa

1963 se ha caracterizado por la bienvenida, el insulto o la suspicacia con que los jóvenes han sido recibidos en el campo de las letras, novela primeriza bajo el brazo. No se han hecho muchos distingos para tratarlos y el hecho de tener menos de 30 años y una novela corta en el haber, parecen haber sido motivos suficientes para alguna de esas tres actitudes, matizadas algunas con la debida inteligencia crítica que ya las venía precediendo ante los síntomas más claros de 1960 a la fecha. Claro está que aunque no haya movimiento estético, revista, publicación, peña o simple tertulia de café, que agrupe a los jóvenes, hay bastantes caracteres comunes como para intentar ese cómodo haz común con que se les presenta.

La propia ausencia de vínculos, la solitaria producción y la publicación aislada de novelas que se conocen entre sí únicamente cuando ya tienen la forma definitiva del libro, están indicando una nueva forma de vivir y pensar del joven escritor. En Francia, cuando apareció el *nouveau roman* sucedió algo parecido: desconocidos o casi desconocidos entre sí, sin revista o centro de agrupación e intercambio de ideas, con una editorial -Editions de Minuit- como único vínculo del agrupamiento, los escritores se unieron como grupo literario «después» de editados. En Montevideo, al parecer, el fenómeno -salvadas las distancias- se reproduce. Casi ningún autor joven editado es conocido por su obra anterior y nadie parece sentir la necesidad de una revista o algún «ismo» que pueda unirlo a los colegas en similar quehacer.

Pero si no hay un conflicto generacional abierto, si no hay todavía indicios de ruptura - como ha acontecido en el -163- plano de la crítica cinematográfica- y sí, más bien, de continuidad en un quehacer que a la gran mayoría preocupa en un sentido parecido, ello es debido, fundamentalmente, a que no hay síntomas de esclerosis o estancamiento en los consagrados que nos preceden en el oficio. En este sentido, 1963 ha permitido marcar una saludable y ajustada evolución de quienes pudieron haberse perdido lateralmente en sendas ya trazadas o insinuadas en el pasado.

Habría otros rubros que marcan un dinamismo y una evolución en todas las escalas y dimensiones de la creación, ajenos hasta el momento, a una abrupta división, a un enfrentamiento y a un conflicto que fuera más allá del cotarro, la comidilla momentánea o el chisme con que se asaetan los escritores entre sí, tal como hacen habitualmente todos los grupos profesionales del país.

En este sentido me permito una opinión personal -y que no deberá ser separada de un contexto más amplio de elementos no inventariados hasta el presente y cuya tarea postergo-. Quienes demuestran estar más alertas y proclives a la comprensión y a su propia evolución, tienen un pasado o un presente como periodistas. Esta profesión en nuestro medio -para quien la practique más allá del cipayismo o de la cómoda burocratización-, tiene una importancia considerable cuyas implicancias intelectuales más notorias señalamos antes. Como periodistas, antes que como vanguardistas de algún «ismo» caduco, también se iniciaron en las letras quienes recogen hoy premios o hacen atentas reseñas críticas. En este sentido, en la medida que han sido o siguen siendo buenos cronistas, pueden seguir auscultando el país, los nuevos fenómenos socioculturales que lo van carcomiendo u orientando hacia destinos todavía imprevisibles, y no ceder a la alternativa de ser integrantes del cortejo de quienes escriben para nadie, a todo lo más para sí mismos. Así, mientras vivamos todos, a un mismo tiempo y en una misma ciudad, ante los mismos problemas y ante un mismo mundo que contemplamos desde las mismas vidrieras e incluso a través de las mismas fuentes, no nos podrá extrañar reconocernos.

Pero tampoco el escritor joven ha hecho o se ha preocupado -164- mucho por diferenciarse. Indudablemente, 1963 tiene otras exigencias y el escritor primerizo no puede ser alguien muy diferente al prójimo. Por lo pronto estará sometido a las mismas presiones

sociales que todos y no podrá darse muchos lujos. Vestirá, comerá y hasta pensará como la gran mayoría.

Será oficinista, corredor, a todo lo más profesor o periodista y hasta para este último oficio envuelto otrora en la nebulosa de la bohemia, el alcohol y la desocupación económica, hay ahora laudos, empresas organizadas y una peligrosa tecnificación que ofrece al periodista más inquieto el peor, pero mejor garantido porvenir: el burocrático.

La verdad es que es muy difícil imaginar al escritor joven uruguayo con la simpatía, suavizada por la distancia, con que suele mirarse al desmelenado poeta dieciochesco o aún a quienes vivieron la próspera postguerra del modernismo y pudieron manejarse con actitudes violentas, gratuitas y escandalosas. Ahora, el escritor no tiene «miradores» desde los cuales proyectarse sobre una ciudad que no lo escucha ni tiene interés en su mensaje. Tampoco hay posibilidad de escandalizar a una sociedad que tiene propios (y bien alimentados) cauces del escándalo. Y lo mejor de todo es que el escritor sabe esto y lo refleja en sus obras. Ninguna de las que analizaremos a continuación (Nos servían como de muro de Mario César Fernández, Trajano y Tan solos en el balneario de Sylvia Lago, Sin horizonte y Los amigos de Claudio Trobo y Cono sur de Hiber Conteris) pretende reflejar la realidad uruguaya desde un mirador o una cómoda perspectiva.

Una literatura sincera pero desorientada

Todas esas novelas sobrevuelan Montevideo al nivel de sus calles y sus personajes tienen siempre una visión relativa, parcial, reducida a su circunstancial ángulo. El autor no tiene nunca piedad con ellos y no les concede, por frase alguna, la merced de captar, tan siquiera por un momento, algo del espíritu general que pudiera gobernar a la ciudad. Pero lo más probable es que ni siquiera esa posibilidad la tenga el autor. La crisis de creencias que afecta a todos los habitantes de grandes ciudades también y con mejores motivos recorre al -165- escritor uruguayo y se anda traduciendo en errabundos protagonistas que no se sienten muy comprometidos con lo que pasa (especialmente en las novelas de Trobo), no son testigos muy esclarecidos, ni posan de lúcidos. Nadie define al país, nadie se siente muy seguro de nada y menos de sí mismo. Eso, al parecer, se acabó, por lo menos para los escritores jóvenes y cualquier frase pronunciada con tono dramático suena a falsa, pedante o se hace digna de ser escuchada con una mueca de suspicacia en los labios. Nadie se atreve a juzgar la sociedad desde un púlpito o tarima y hay hasta una conciencia (muchas veces resultado de una previa alcoholización) de la frustración individual, de la sin razón, del modo como se anda transitando por la existencia.

A escala individual, pues, se cuestiona directa o indirectamente las mismas cosas que nos preocupan a todos, que dicen preocuparles a los autores de sueltos y artículos de casi toda la prensa sin excepción. Es cierto, los personajes de estas novelas no tienen nada de héroes, ni de auténticos protagonistas más allá de las aventuras sexuales que los unen sin excepción

o de los devaneos alrededor de la jarra de vino. Pero, ¿acaso tiene otro carácter la juventud sedicente pensante del país? ¿Acaso no es éste un diagnóstico, desagradable de un estado de ánimo general? Porque no hay que ser un testigo muy esclarecido, ni pretender ser lúcido para percibir que la misma atonía de las novelas se vive a escala nacional y no hay ejemplo válido, más allá de la débil consigna partidaria, para oponer a los borrachos y lamentables personajes de la mayoría de las novelas.

En ese sentido, la literatura es sincera, y, lo mejor de todo, no teme serlo, aunque sobren adulterios, actitudes mezquinas y claudicaciones y haya un desprendimiento de todo compromiso social, político y hasta personal.

Por la ausencia de compromiso de los personajes es posible comprobar que en todas las novelas citadas los conflictos y peripecias son siempre individuales, particularmente individuales en la medida en que sus personajes son casi siempre seres marginales que apenas orillan el resto de la sociedad y sus problemas más urgentes. Esto parece curioso tratándose de -166- tramas urdidas por autores jóvenes, algunos notoriamente comprometidos en otros planos de sus vidas, pero aparece ratificado en todas las obras citadas. No hay conflictos colectivos, conflictos de clase o conflictos de individuos que pudieran proyectarse al andamiaje de la sociedad con facilidad, sino tramas que se manejan, en general, con seres desclasados, personalmente desubicados y notoriamente desentendidos de su contorno inmediato.

Tal vez escape a esta última afirmación Trajano y su particular trama, y Cono Sur en cuanto inserta por unos meses a un dirigente revolucionario boliviano en nuestro medio. Pero en las demás; los protagonistas vagan por escenarios típicamente marginales y no tienen una conciencia muy clara de por qué lo hacen: vinerías, habitaciones de hoteles, apartamentos o altillos de solteros, estudios de artistas, hasta casas de huéspedes. No hay oficinas públicas ni privadas, aunque todo pueda transcurrir válidamente en un Montevideo al que parecía poco probable no adjudicarle novelísticamente algo de la frondosa burocracia que lo empaña y sostiene.

Un realismo sin mayores rebeldías

El ideal es ser o llegar a ser realista y vivir el país a partir de ese realismo del que carecieron hasta el presente escritores, políticos y los propios jóvenes más fácilmente embanderados por causas ajenas que por la explotación local. Se trata de descubrir la realidad nacional, captarla, analizarla, ordenarla y presentar frescos narrativos al lector. No otra cosa hacen los técnicos, especialistas y planificadores económicos. Valga el intento como primera etapa. Todos estamos de acuerdo -creo yo- en que éste es un primer capítulo a superar. Mostrar lo que es, lo que piensa y hace la juventud en el centro de una sociedad mal ordenada que decae a ojos vistas, aunque el resultado sea la marginalidad y una

voluntad de escapismo a título siempre individual es, por ahora, algo importante y suficiente.

La rebeldía, verdad es reconocerlo, anda medio escasa por estas novelas y aunque ningún protagonista aspira a un empleo público, todos más bien se resignan o mascullan alguna - 167- débil protesta antes que tomar la piqueta de la demolición o andar maquinando alguna excepcional actitud. Esto preocupa a algún crítico deseoso de ver en las novelas lo que no ve en la realidad y si todo al final de una novela puede reducirse a un «veo, veo triste» o a un «arrastrarse hasta morir», es que algo en el país está indicando que la atmósfera es triste y que, por ahora, la gran mayoría prefiere arrastrarse a caminar derecho hacia la muerte. Lo peor sería quedarse en esa etapa; pero en esa etapa estamos. Y -creo yo- todos somos más o menos conscientes de que no podrán recorrerse muchas novelas más donde los personajes no sean protagonistas y donde se prefiera la vinería al escenario donde se mantiene y defiende la actual estructura del país. No importa esta etapa, porque es transitoria y porque creo que lo que anda poniendo en práctica el novelista es la demorada operación realidad que se reclamara hace unos años, cuando el cascarón que mencionáramos antes empezara a resquebrajarse y la gran mayoría decidiera bajar a la calle y romper todos sus versos como dijera Blas de Otero.

¿Y cuáles son las tramas de estas novelas? Por lo pronto debemos decir que no se hace una tradición en tres años y menos a partir de las novelas primerizas de cuatro autores. Pero si bien hace unos años algunos críticos señalaban a Montevideo como huérfano de tradición novelesca y como un escenario poco probable para tramas que se atrevieran con lo insólito y lo poco común, ahora ya puede decirse otra cosa, aunque el ensayo sea, hasta el presente, tímido.

En la gran mayoría de la novelística nacional joven no hay intriga. El argumento -elemento primordial en otros países- suele pecar por su ausencia o suele ser un medio algo secundario de decir otras cosas, de pintar ambientes o de relatar peripecias que yo llamaría horizontales. Nada de desarrollos verticales. Los buceos del alma humana, al margen de una corriente novelística que los niega, no abundan en nuestro medio. Tal vez Clonis sea una buena excepción y Trajano un intento valioso. Menos aún se trata de tramas complejas que, incluso, necesitarían de otras técnicas de las habitualmente usadas por las nuevas promociones, apegadas y curiosamente, -168- a viejas fórmulas narrativas y poco arriesgadas en esta materia. Pero carentes de intriga o de estilo novedoso, las novelas tienen su trama y ella gira, sin exclusión alguna o aunque otros elementos se tengan en cuenta (por ejemplo Cono Sur, Trajano) alrededor del amor genéricamente entendido.

La pareja sin destino

Y en este sentido, vale la pena tener en cuenta que ésa es, hoy por hoy, la intriga novelesca más viable en nuestro medio. Sabemos todos -por vivirlo a diario- de la evolución sufrida

en el Uruguay en lo relativo a las costumbres sexuales y al funcionamiento de los mecanismos afectivos. Cierta despreocupación laica, una laxitud escandalosa para otras sociedades, ha entrado en la novelística y lo ha hecho por la puerta principal. Obsérvense todas las novelas citadas y en ellas la única trama es la sentimental o la gruesamente sexual. Hace unos años esas tramas hubieran necesitado de un complemento romántico o romaticón, tanguero o poblado de «bulines», «cuartos azules» y de obreritas, costureras o sirvientas que dan el mal paso conducidas por algún señorito de pelo engominado. Sin irse a esos extremos, ésa era la atmósfera respirable en un Montevideo donde las buenas costumbres de la clase media y patricia revertían en un decálogo rigurosamente observado hasta por el obrero desocupado. Ahora todo es diferente y basta leer la facilidad con que los encuentros amorosos se desarrollan en *Los amigos* o *Cono Sur*. Ariel Méndez o Claudio Trobo no hacen sino reflejar una nueva realidad nacional. Y aquí, mal que les pese a los críticos, la literatura sigue siendo sincera con el país y consigo misma. Ningún autor está engañando al lector. Le está diciendo, simplemente, lo que se vive en la calle, tal vez en su propia casa.

Algún antecedente (no queremos hablar de los consagrados por la crítica) lo había dado Ariel Méndez. Nos interesa señalar a *La otra aventura* (antes lo fue, en parte, *La encrucijada* y *La ciudad contra los muros*) como una novela donde se empezaron a conjugar varios de los elementos que ahora corren ensamblados y cuya presencia no se hace insólita en la comarca literaria. El escenario, por lo pronto, empezaba por -169- ser extraño a la tradición novelística, aunque estuviera respaldado por la mejor urbanización de todo Montevideo: Pocitos. El cuarteto de protagonistas empezó a dar, en segundo lugar, la tónica de algo que hoy es corriente: los problemas sentimentales, las relaciones amorosas, planteadas y resueltas siempre en grupo.

Ese esquema, con leves variantes, se mantiene en las obras de Trobo, Conteris, Fernández y Lago, como una constante de la forma de las relaciones afectivas nacionales. Montevideo parece no admitir amores puros, relaciones saneadas y así el boliviano comprometido con su pueblo y con su país (en *Cono Sur*), arrastrando dificultades con su esposa, una cuasiadulterina relación con Sabina, se complica en su breve exilio montevideano con Cecilia, una joven de vida algo despreocupada, con bastantes libertades, un amor confesado (el de Garzón) y uno inconfesado (el de Saldívar). Ninguno de los protagonistas cree mucho en esa aventura, aunque pudiera tener el desenlace de un viaje común a París, y el final no extraña a nadie ni hace sufrir a Haberley ni a Cecilia. El retorno a Bolivia sólo parece algo que esperaban inconscientemente y de lo cual estaban seguros los montevideanos y el boliviano que por unos meses ha compartido sus ocios, sus reuniones y su vagabundaje ciudadano. En *Sin horizonte* el adulterio vuelve a funcionar como la única trama posible. Marcos Durán, periodista de *El Tiempo*, sostiene a lo largo de 112 páginas una relación adúltera con la esposa de su mejor amigo, y promediada la novela comparte a ésta -Mónica- con Blanca, una mujer opulenta y glotona, a quien ha conocido en ocasión de una entrevista periodística. Ana, esposa de Alberto -en *Los amigos*- lo engaña con Daniel, marido de Inés, y esa relación sostiene toda la novela que funciona, pura y exclusivamente con el juego por el cual Daniel logra acostarse con Ana, la enfrenta a su esposo y probablemente, presiente que la va a perder. No hay nada más.

En Tan solos en el balneario, el triángulo y cuarteto, cede a un esquema más amplio, donde los problemas afectivos de una familia se complican al grado de constituirse en la exclusiva trama novelesca. Gladys, una veraneante fácil, se acuesta -170- al mismo tiempo con el padre (Pablo) y con el hijo (Andrés) y, al final de la novela, parece adelantar que lo hará con David, un joven a quien pretendía Graciela, hija de Pablo y hermana de Andrés. El panorama se complica con la propia madre -Violeta-, dada al alcohol y recibiendo las visitas imaginarias de un apuesto joven, Arturo, que pasa las noches con ella, y con Nora, separada de su marido, trabando relaciones con un desconocido.

En Trajano, las relaciones desagradables, nada simpáticas pese a su juventud, entre Claudia y Aroldo, captadas fragmentariamente hasta la brutal escena de la posesión bajo los sauces de las orillas del Santa Lucía; por el pequeño Angelino, funcionan como el contrapunto - finalmente bisagra, nítido ángulo donde la novela gira sobre sí misma- que acompaña la relación del niño con su perro «Trajano».

En Nos servían como de muro también se ventilan problemas afectivos en esos ambientes colectivos que marcan todas las otras obras: parejas, amigos, salidas en común, vinerías y reuniones privadas. La relación de una pareja típica, los vaivenes posibles del amor no se conciben, aquí tampoco, en forma individual y si no se ventilan entre amigos, consejos, conversaciones y hasta peleas, no parecen posibles. Quien conozca un mínimo el marco en que se mueve actualmente la juventud de la clase media y alta y cómo se traban, mantienen y decaen las relaciones intersexuales, habrá de reconocerlo sin cortapisas en este mundo novelesco. Cierta promiscuidad latente, cierta incapacidad de estar solos y de mantener una relación afectiva en el marco de la pareja, subyacen efectivamente en el seno de nuestra sociedad actual. Las parejas solas se aburren o pueden llegar a hacerlo, excepto cuando están entre las cuatro paredes de un dormitorio, y el ambiente en el que se mueven todos los personajes citados lo indica claramente.

Los seres de la noche

Pero si Montevideo parece ya capaz de ser escenario apropiado para algo más que el cuento, el apunte nostálgico de una ciudad que ha optado claramente por la costa, la propiedad -171- horizontal y el chalet, y ha dejado de lado las calles empedradas, lejos de la playa, las casas de patios con claraboyas y ese aire pueblerino y marginal, tan poco marítimo, lo ha hecho con serias limitaciones. Por lo pronto, prefiere la noche. De día todo está perfilado, la ciudad vive un ritmo más complejo de vida al que no se le ha hincado todavía el diente y al que -mientras no aparezca un posible John Dos Passos local-, se le rehúye en beneficio de la noche avanzada y de sus escasos pobladores.

El propósito es claro. Las relaciones laborales de los personajes no importan mucho y casi nunca se aclaran, a todo lo más se señala el ocio o se les enfoca apenas salen de su oficina (el Alberto de Los amigos), de su estudio jurídico (Saldívar en Cono Sur) o de un diario

que integran como un engranaje (Marcos Durán en Sin horizonte). No son -en la mayoría de los casos- más que puntos de referencia de una acción que empieza, casi siempre, cuando las persianas de los negocios se bajan. Hay acotaciones incidentales a una probable maniobra de contrabando en Los amigos, a las licitaciones fallidas de la empresa a la cual pertenece Alberto y gracias a la cual mantiene un nivel de vida sintomático (apartamento bien amueblado, un buen automóvil, una nutrida discoteca, etc.), así como a la situación de un abogado que se resigna al procedimiento civil y entierra sus viejas inquietudes universitarias (Héctor Saldívar en Cono Sur) y a los negocios turbios (¿lo serán?) que rodean los cafés de la Plaza Independencia donde se urden contactos entre partidas de ajedrez (el Schawart de Cono Sur). Y el Montevideo nocturno, cuando la compleja red del país concreto no es visible o deja de atrapar seres entre sus mallas sutiles, impide también la confrontación de realidades. Casi ninguna novela señala desigualdades notorias, o pone en los platillos de una posible balanza lo que cuenta y lo que pasa fuera del alcohol, del vagabundeo automovilístico y sexual, al que se ciñen en forma casi unánime.

La propia marginalidad y desentendimiento que caracteriza a sus protagonistas, lleva a este tipo de carencias, carencias que se hacen notorias cuando el protagonista es periodista - 172- como en Sin horizonte, donde los viajes de Marcos Durán a Río Branco o a las maniobras navales de Punta del Este, pudieran hacer exigible otro tipo de actitud o atención por parte de un protagonista que resulta ser escapista, rehuyente. Una mejor confrontación y mejores reflexiones se le suscitan a Haberley en Cono Sur al poder pautar en un contrapunto eficaz las realidades boliviana y montevideana y los dos consiguientes modos de pensar y vivir de quienes pudieran denominarse «clase esclarecida», universitaria o parauniversitaria.

El Montevideo nocturno no tiene, pues el olor a fuel-oil que reclamaba un crítico esquemático. Y lo más probable es que no lo tenga por mucho tiempo. Es discutible que la literatura ciudadana que está, indudablemente, afirmándose, tenga por qué tener el mismo olor que aquella que se institucionalizó entre el hollín y el cielo neblinoso de Turín, Manchester, Hamburgo, Nueva York, y aun de la misma vecina Buenos Aires a cuya literatura urbana se ha mirado más de una vez con aire atento. Un Montevideo eternamente nublado podría ser tan artificial como uno eternamente asoleado y en este sentido deben señalarse desde ya los peligros de olvidar la naturaleza y los espacios verdes cuyo contacto no se pierde ni en los barrios industriales.

No hay hollín; no hay olor a fuel-oil, no puede haberlo mientras el Cantegril se parezca más al pueblo de ratas rural del cual deriva que al West Side neoyorquino, al Soho londinense o a la Boca bonaerense. Ni la ciudad vieja y sus escasas calles angostas puede asimilarse a un turbio barrio viejo de capital europea alguna (de esas que soportan a Zola, Balzac o Dickens). Hay mar a menos de tres cuadras; hay una corriente continua de aire puro remontando los repechos de calles empedradas y lavando las fachadas de bancos, oficinas públicas, prostíbulos y bares de aire enrarecido. No podemos deformar o intentar deformar un paisaje montevideano que no será -estamos de acuerdo- una imagen de postal, una sucesión interrumpida de Rambla y recorrido para enseñar al amigo extranjero, pero tampoco es un hacinamiento de casas mal ventiladas bajo un cielo eternamente sucio.

El viaje hacia la costa

Hubo algún crítico que al leer, por primera vez en un siglo largo de literatura nacional, cuentos y novelas que recogían los olvidados paisajes de nuestra costa, puso el grito en el cielo y temió los efectos catastróficos de una posible «literatura de balneario». Y es que las novelas de los jóvenes descubren una realidad cierta y jamás retocada por el arte, más allá de las buenas y malas «marinas» pictóricas. ¿Cuántos balnearios tiene Uruguay? De Carmelo hasta la frontera con el Brasil, sospecho que pasan de la centena. Tal vez, durante los meses de verano, hay más habitantes volcados en esa larga centena de promesas inmediatas de «luz, pavimento y agua» que en los recorridos ranchos campestres de nuestros nostálgicos escritores mayores de edad. Sin embargo, el rancho, la china, el caballo, la mirada perdida en un horizonte de campo ajeno, siguen siendo más uruguayos - al parecer- que los chalets horrendos, los médanos y las calles intransitables de un olvidado balneario del este u oeste. Con más razón si ese balneario tiene rascacielos, calles asfaltadas y tiendas con precios prohibitivos. ¿Cuál sería, pues, la respuesta de un crítico empecinado en ver a la calle Ellauri de Pocitos tal como la veía hace más de veinte años y no como una agitada e irregular avenida donde las mujeres usan más pantalones que polleras y donde el viejo caserón se remata al mejor postor, si analiza la imagen que del Uruguay se hace en el exterior? Dejemos el fútbol de lado y miremos las playas. Nuestros gauchos no le interesan a nadie, pero sí interesan los precios de hoteles de Piriápolis o Punta del Este. Si al leer una novela, pues, reconocemos cualquiera de esos escenarios veraniegos no debemos escandalizarnos, sino más bien alegrarnos. Casi no hay protagonistas de las novelas - algunas de cuyas características comunes venimos analizando- que no se pasee, en una u otra oportunidad, por la rambla, que no contemple una puesta de sol o un amanecer en la escollera Sarandí, en la Rambla Sur, en Trouville, en Pocitos o en Carrasco.

Claro que ha habido etapas intermedias. Sin acudir a la -174- más próxima -18 y Andes, los escenarios del centro de la ciudad- el largo viaje hacia el corazón de Montevideo, ha percibido, como en el Trajano, en los difusos años 30 ó 40 en que se desenvuelve, los encantos del Buceo, sus casas de lavanderas, sus ranchos, los arbustos del Cementerio y hasta el mismo Río de la Plata cuyas orillas recorre Angelino.

Resulta paradójico comprobar cómo en la medida en que el país ha empezado a conocerse a sí mismo y, por consiguiente, la literatura a recoger esas inquietudes y a reflejarlas, aunque no más fuera que en el desconcierto y vaciedad de sus personajes, para comprender cabalmente al país cuestionado; el escritor se ha aproximado a su costa. La literatura uruguaya viene en su temática del interior y ha ganado Montevideo en el preciso momento en que el país entero se mira, se analiza y diagnostica sus males. Y cuando intenta asumir una personalidad propia lo hace a pocos metros del mismo puerto que, hasta hace poco, desembarcaba la mercadería extranjera convertida, en breves meses, en tradición, en recuerdos entibiados y en un ciclo de las letras que aparentemente toca a su fin, porque ya tiene eficaces enterradores que han sobrepasado la cuarentena. Es como si ganada la confianza que en sí misma no tenía, la literatura nacional no necesitará más, para demostrar

que es uruguaya, vestir el apolillado ropaje del folklore. Ahora puede pasar por la ciudad-puerto, por la ciudad-europeísta y sus protagonistas tomar whisky a «gogó», sin perder un ápice de personalidad, de posible autoctonía. En ese sentido, tal vez, y sin proponérselo siempre, los jóvenes han superado un probable complejo de inferioridad de sus mayores. Pero, al mismo tiempo, también dejamos los barrios montevidianos de calles tranquilas donde no se renunciaba todavía, a la imagen nostálgica de la ciudad del interior que se había dejado por las luces o el frustrado porvenir ciudadano.

Se dejó la casa amplia, las macetas de malvones, las jaulas de «mixtos», el remedo de campo bajo los esmirriados plátanos y se vivió en apartamentos estrechos, como funcionario público o modesto empleado. Ése era, también, el uruguayo y lo sigue siendo. Pero también lo es el muchacho -175- ocioso, con auto, trasnochador y aburrido, entretenido en aventuras sexuales que nunca lo satisfacen. Y si éstos son marginales y aquéllos, mal que bien, integraban las estructuras sociales más conocidas, todos son uruguayos y, muy especialmente, montevidianos.

Lo más importante, en todo caso, será no quedarse en este tipo de literatura por mucho tiempo. Lo más importante será, tal vez, dejar de ser un protagonista estéril que se desentiende de su contorno y pasar a zambullirse con energía a modificar este mundo que se hunde en las propias arenas de sus playas. Pero, por lo menos, estos testigos de su propia catástrofe habrán demostrado -como los agitados nihilistas finiseculares de los sótanos sanpetersburgueses- que su desconcierto y vacío eran legítimos, aunque no hubiera candiles de aceite y sí pulcros tubos neón y mostradores de aluminio, iluminando sus rostros amarillentos, agotados prematuramente en su propia juventud sin destinatario.

Pero ese día, echados de bruces a la sombra de la falsa y distorsionada opulencia de Pocitos o Carrasco, sobre las mismas arenas doradas de las playas, otros hombres, otros acontecimientos tendrán que estarles diciendo a esos jóvenes, a esos escritores que están equivocados. Y eso, al parecer -basta pasear como escritor la mirada alrededor del país y sus inmediatas perspectivas- está bastante lejos todavía, muy lejos del sincero desconcierto de quienes tienen legítimamente derecho a no sentirse satisfechos y con una desazón que no ha hallado su causa por todo lo que tienen a la vista y al alcance de la mano. Lo otro sería estafar al lector, mentirse a sí mismo, en nombre de un optimismo teórico, sin respaldo real y a eso no nos prestamos -al parecer- quienes empezamos a escribir y asomarnos a este duro oficio. Que la sinceridad y la franqueza nos duren.

3. Ilusiones de ayer, miserias de hoy: Paganini y sus Calles que dan al mar

En 1963, en esa informal entrevista que hicieramos para un vespertino montevidiano recordamos cómo el escritor Mario -176- César Fernández propugnaba una literatura

nacional que fuera concebida y escrita «para no ser traducida». Ponía su énfasis, en esa boutade para destacar una particular preocupación que lo acosaba como montevideano: la falta de sinceridad y la actitud típica del escritor pensando en la inmortalidad.

Mario César Fernández había sido capaz de decir «lo popular no tiene por qué ser siempre bueno; una buena utilización del voseo no es credencial suficiente para ser un auténtico captador de la realidad». Y había añadido que «los escritores nativos suelen revestirse de una costra intelectual para disimular su desconocimiento de la auténtica encarnadura de la naturalidad y de la realidad tal cual es».

En 1969, una lectura de la novela de Alberto Paganini, *Calles que dan al mar*, hizo inevitable el recuerdo de aquellas palabras premonitoras, auténtica senda que abriera el propio Mario César Fernández y que siguieran luego los relatos de Juan Carlos Somma y los escritores preocupados por aprehender el caleidoscopio de la realidad sin los andariveles de un esquema previo. Porque Alberto Paganini fue capaz de edificar una compleja y directa novela, manejada en varios planos, concebida en términos exclusivamente literarios y, por lo tanto, apasionante espejo donde encontrar la redondeada imagen de una época; y hacerlo para salir airoso de una empresa difícil en la misma medida que su modestia: escribir para no ser traducido, soslayar la «tipología de la trascendencia» y penetrar en la carnosa pulpa de la realidad que nos ha tocado (y toca) vivir a todos.

Esa feliz adolescencia

Paganini ya había demostrado ser un inteligente observador del mundo circundante y un cuidadoso artífice de la trasposición literaria que hacía de ese mundo en un libro de cuentos que publicara en 1966, pero en tanto allí se manejaba con una cuidada contención que podía restarle la deseada espontaneidad, ahora abre una espita que no soslaya -177- temas y no teme abordar escenarios inéditos de nuestra sociedad. Si el estilo contenido beneficiaba al género cuento, no hubiera sucedido lo mismo con una novela que cubre casi tres décadas de la vida del protagonista -José Senatore- con lo cual Paganini parece haber encontrado la medida y la proporción que favorecen a cada uno de los géneros que aborda.

Y esa capacidad, hay que reconocerlo, sorprende a sus lectores en la misma medida en que no titubea ante la complejidad y los riesgos que corre la trama, al margen de adelantar si su empresa es o no exitosa. Porque Paganini toma en el principio de su novela la década del treinta y contrapone al protagonista -niño y adolescente- al padre, Luis Senatore, un médico de campaña, resignado, agrisado por el medio. Luego lo levanta en Montevideo, viviendo en una indiferenciada orfandad, para hacerlo amigo de Gonzalo Sellares Garrido, hacerlo vivir el descubrimiento juvenil del contorno (boxeo, natación, conciertos, cine, divagaciones entusiastas) y un abrupto ingreso al mundo del sexo como amante de la propia madre de Gonzalo y, luego, como fracasado amante de la novia de su mismo amigo Gonzalo.

La novela puede ofrecer una falsa imagen de la crónica, si no se aborda el segundo plano en que Paganini ahonda, ofreciendo un doble esquema de tratamiento que puede ser desglosado del siguiente modo.

El desgaste del tiempo

Por un lado, Calles que dan al mar ofrece -como un díptico de acerados bordes- una contrapuesta visión de dos mundos: el impetuoso y límpido de la adolescencia con sus continuos descubrimientos, su falta (feliz) de pronósticos y cálculos y, por el otro, el desgaste del ingreso a la madurez, las obligadas mediatizaciones y la corrupción de las mejores virtudes. Esa oposición se da desde el mismo principio. José ya es abogado, solterón y está al borde de vivir una ruptura interior, aquella que puede convertirlo en un detraqué, en un futuro outsider. El presente de la novela es ése y cubre un viaje de Montevideo a Punta del Este, con una inesperada -178- partida tras la absurda búsqueda de un trabajo inexistente de un jurista olvidado, una enloquecida carrera devorando kilómetros y el descubrimiento de que la idealizada esposa del amigo (María del Luján) también está corrompida y es, como él, irrecuperable. El tiempo -ese tiempo que en Paganini desgasta y descompone ilusiones- ha trabajado también en la niña de Acción Católica, pudibunda y recatada.

Desde esta perspectiva, el pasado -el mayor cuerpo de la novela- adquiere un inesperado reflejo: saberlo condenado de antemano. Cuando Paganini cuenta en pasado, lo tiñe siempre de perspectiva, lo enfría deliberadamente y es capaz de acotar en detalles laterales («las faldas largas, en 1948, no eran menos atractivas que las actuales minifaldas» dice al empezar un capítulo en la página 90) rara actitud reflexiva que no empaña el testimonio, sino que le da la necesaria profundidad del juicio a posteriori. En muchos detalles, Paganini da ese sentimiento de distancia -«y se arregló el cabello, cuyos impecables bucles 1949 se le habían desordenado» (página 111)- y vuelca una inesperada melancolía al instante que ya se sabe fugaz, condenado.

4. La piedad que necesitan los hombres: El Evangelio según Di Candia

El Evangelio según Lucía de César Di Candia sorprendió en 1969 a quienes no conocían realmente al cáustico, pero siempre humano, humorista y al exigente periodista que fue siempre César Di Candia. Y pudo extrañar en la medida en que el libro fue destilado

secretamente y, los siete cuentos que lo integran, eran una prueba acabada de un tenso y -
179- riguroso redondeo de piezas trabajadas a un extremo inusual en nuestro medio.

Hay una medida cierta para esa sorpresa: Di Candia no ha hecho nunca alarde de su vocación probablemente más auténtica y solamente quienes son sus amigos sabían que, entre las pausas que se alargaban entre la aparición de uno y otro de sus cuentos («La salita» en Número, «Como buscando algo» en Reporter, «Historia de Lucía» en La Mañana, «El Tío abuelo» en Trece cuentos de trece periodistas), sin dejarse tentar por el llamado de la facilidad a editar, trabajaba, corregía, reescribía sus cuentos, inmunizado totalmente al llamado exterior, fiel a su premisa del rigor.

A diez años de una amistad personal con el hombre y el periodista, pude hablar en 1969 con el escritor César Di Candia del sentido y la proyección de un libro que había conocido varios de los sucesivos borradores que precedieron a esta edición, impulsada en nombre de esa misma amistad y de la conciencia de su nivel indiscutible. En una bochornosa tarde de julio de 1969 todas estas premisas eran la introducción indispensable para entrar en materia: hablar del libro, olvidando al borrador.

Una piedad para la disolución

¿Por qué ese personaje central del primer cuento; por qué de su tratamiento lateral en todos los demás? «La sirvienta “dada” por sus padres cuando niña a una familia es, probablemente, una de las materias humanas más desoladoras y uno de los seres más abandonados de la mano de Dios» -confiesa Di Candia piadosamente inclinado hacia la tristeza y lo patético de un destino marcado-. Recuerda que el tema ha tentado igualmente a Julio Da Rosa y lo cree una cruel realidad actual, vigente en todo el interior del país. «Hay muchas Lucías», resume con un gesto resignado.

Pero la Lucía de Di Candia está emotiva y reflexivamente integrada en un mundo amustiado que se agota, paso a paso, abrumado por la carga subjetiva de los objetos. Es una ciudad del interior que escapa a los esquemas de Da Rosa o de Morosoli (al que Di Candia admira por su poder de síntesis) y que se aproxima más a las barrocas significaciones de la decadencia familiar que han novelado Marco Denevi, Beatriz Guido en La casa del ángel, Martínez Moreno en Con las primeras luces o María de Montserrat en Los habitantes. Pero a ellos Di Candia les añade un humor negro instintivo, el gusto por desacomodar de golpe al lector, un tremendismo visible en «Paz profanada» y en «Un tal Olmedo».

Con el humor se opera un curioso milagro: las notas de la crueldad se pueden convertir en piedad, en tanto con las primeras se condena una forma hipócrita y con las segundas se descubre a un ser humano desvalido. Hay dos constantes claras en Di Candia, como forma de abordar sus temas: el culto de los muertos («Una farsa insostenible en pleno siglo veinte», declara), tema central de «Humillación final» y «Paz profanada» y referencia significativa en «El tío abuelo» y la religión entendida como beatería de sacristía. Y si hay

crueldad en el modo de operar, el bisturí del humor descubre un atisbo de verdad no adornada. El mismo rigor que ha puesto en su estilo, está en sus temas.

Di Candia reconoce su excesiva autocrítica y teme que ya se le haya convertido en una verdadera «empresa de autodemolición». «No me perdono nada» y traza distraídamente varios círculos concéntricos en un papel. Sin embargo, no haberse perdonado nada le permite no tener que arrepentirse de ninguno de los relatos que integró en *El Evangelio según Lucía*. «Todos habían madurado lo suficiente para que los considerara editables» y hojea las 82 páginas que le costaron cinco años llegar a ser libro. Tal vez piensa en la novela en que está trabajando desde este verano y en la necesidad que va a tener de romper los círculos concéntricos de este Evangelio, para llegar a la dimensión de una Biblia. «Allí habrá mucho más humor» adelanta con sentido de la economía que es como decir -para quien pueda leer *El Evangelio según Lucía*- «allí habrá mucha más crueldad de la vida convertida en la piedad que necesitan los hombres».

-181-

5. La guerra de las palabras: El Acecho de Pedreyra

El contrapunto permanente es el eje sobre el cual Walter Pedreyra edifica uno de los más interesantes volúmenes de cuentos publicados en los últimos años en Uruguay. Porque *El Acecho* (Alfa, 1971, 96 páginas) no es otra cosa que un contrapunto de tensiones, realidades y estilos orquestado en una estructura que concibe el objeto literario como un «auténtico encuentro de resistencias», al decir de Carlos Fuentes.

El Acecho compone un conjunto de relatos donde se multiplican los contrastes, las oposiciones y aun las aparentes contradicciones entre los estrictos artificios formales y la naturaleza del lenguaje, entre temas de amor y temas de odio y muerte, entre cierta frialdad para analizar algunas situaciones y la pasión violenta volcada en otros fragmentos. Estas contradicciones se traducen en una «tensión» que, nada paradójicamente, permite que el libro tenga una mayor sugestividad y calidad y que los propios elementos enfrentados en tensión ayuden a sostener la estructura en una sola unidad compleja. Y éste es el mérito de pocas obras directamente comprometidas con la realidad inmediata. *El Acecho* es un buen ejemplo de cómo se puede conjugar arte y pasión, realidad y lenguaje literario.

La composición del libro inevitablemente lo ha asociado con *Así en la paz* como en la guerra de Guillermo Cabrera Infante: viñetas revolucionarias en contrapunto con relatos donde hay violencia, odio, amor, pequeñas miserias y mucha ironía. Pedreyra hace de esta misma «tensión» algo mucho más complejo. No hay maniqueísmo, porque Pedreyra no fuerza una realidad para adaptarla a un esquema, sino que va diversificando en los numerosos ángulos que la componen, un auténtico mosaico de contrapuntos que parecen desmentirse, pero que componen ese indefinible totum que se llama realidad uruguaya.

Pedreya, inteligentemente, lo -182- sabe cuando maneja fragmentos de la realidad tan distinta como el de «El álbum de las caricaturas», «El acecho» o «Pour toi mon amour».

Sin embargo, hay una línea clara. La misma que permite que los fragmentos en permanente contrapunto compongan la unidad compleja del volumen. No es una suma de cuentos, sino algo que se percibe como una estructura deliberada, pensada y con un lenguaje detectado al nivel callejero de las viñetas intercaladas entre los relatos o de «Ahora las cosas serán distintas» o de los aspectos poéticos del mismo esfuerzo de lenguaje en «Pour toi mon amour».

La línea está particularmente sensibilizada en el aspecto más doloroso de la realidad de la época en que se escribía Pedreya: la violencia. Una violencia ciega y polarizada, una violencia sorda y llena de «premonitorios» anuncios de mayores estallidos, una violencia de la palabra (comunicados, informativos radiales, proclamas, diálogos, gritos). Es justamente poniendo el acento en esta última que Pedreya acierta: la «tensión» que se vivía en 1970 en Uruguay era mayor que la violencia en que se expresaba, la «guerra de las palabras» mayor que la «guerra real». Nada mejor que la literatura -lucha de palabras- para expresarla cabalmente. Nadie mejor que Walter Pedreya para haber hecho de este permanente fustigamiento verbal, la redonda perfección de su libro *El Acecho*. Como otros narradores jóvenes, Pedreya sabe que el dominio de la palabra es el único triunfo revolucionario posible en la literatura. Lo demás lo pone la realidad y la realidad uruguaya que *El Acecho* disecciona prometía temas. Sobre esto no tenemos dudas: bastaba leer los diarios, andar por la calle o vivir en el país. Lo difícil es trascenderla en términos literarios y el camino de esos escritores pautaba esas dificultades, pero también los logros nada sencillos del encuentro de «tensiones» resueltas en obras como *La cantera*, *El Acecho*.

-183-

El mensaje y su marco formal

La cantera de Gustavo Seija es otro buen ejemplo. Este joven autor supo combinar una intensa preocupación formal traducida en una estructura limpia y cerrada con una temática de la vida de un grupo marginal en un «cantegril» miserable del suburbio montevideano. Seija revierte en términos de encuentro de tensiones lo que eran elementos aparentemente irreconciliables en la narrativa tradicional uruguaya: la cruda realidad y la problemática social combinadas en una «unidad compleja» donde estilo y estructura preocupan al autor tanto como el posible mensaje a transmitir. Para ello Seija asume desde el comienzo una actitud rigurosa al delimitar perfectamente el territorio de aproximación temática: el barrio de latas de *La cantera*, como el lavadero de botellas del peruano Enrique Congrains Martín en *No una, sino muchas muertes*, será el escenario único de su obra. Allí desarrolla concentradamente, como en una tragedia griega, un tema de amor e ignorancia, de vida y de muerte que va creciendo hasta un enfrentamiento final lleno de suspenso como en el mejor far west: un duelo enfrenta al cansado héroe lleno de una fama de «guapo» y pendenciero que tiene que mantener aunque se supone de antemano derrotado con el arribista que quiere controlar la vida del «cantegril».

El más joven de los narradores uruguayos, Hugo Giovanetti Viola es, sin embargo, el más tradicional en un sentido; mantiene una especial lealtad a un mundo poético -Villamar- creado en un área difusamente costera y cargado de nostalgias dignas de Juan Carlos Onetti. Pero esa atmósfera marginal y angustiada, poblada de personajes básicamente descolocados, permite a Giovanetti en *La rabia triste* levantar una estructura donde acciones múltiples anulan el tiempo, donde el punto de vista varía constantemente un espacio y desentraña amargamente la conciencia casi religiosa de sus héroes jóvenes. Y en esos jóvenes es posible reconocer una angustia y una alarma reales del Uruguay cotidiano.

-184-

En éstos o en otros jóvenes; en estos escritores o en otros ya editados o en ciernes se cruzan las líneas más opuestas del «encuentro de resistencias», para dar un sugestivo resultado plástico: arte y pasión se pueden conjugar en el mismo tiempo novelesco. Y lo importante es que se lo hace bien en el centro de un tiempo cargado de urgencias muy inmediatas.

6. Un abrazo en el recuerdo y la imaginación: el mensaje satírico y emocionante de Julio Ricci

Acabo de tener una curiosa experiencia. He leído *El Grongo* de Julio Ricci, en París, después de tres años de separación del Montevideo cotidiano en que viví hasta marzo de 1974 y de una literatura que seguía hasta ese entonces en todas sus manifestaciones y que ahora sólo descubro en un envío amistoso o por un interés suscitado a la distancia. *El Grongo* ha tenido que pasar por una dura prueba: la de ser leído fuera de su contexto y a una distancia que no siempre beneficia a las obras de ficción latinoamericanas. Y de ambas pruebas -tiempo y lejanía- *El Grongo* sale indemne y con una extraña fuerza capaz de conmover el recuerdo y la imaginación.

Si para el primero se necesita de la memoria, es decir, haber vivido en ese Montevideo casi secreto de los cuentos de Ricci, para la segunda todo es mérito del autor. Sospecho que *El Grongo* podría ser leído en cualquier idioma y en cualquier país, una capacidad de ser universal desde la comarca que ya Ricci había intentado en *Los maniáticos* sin la fortuna de ahora. Pero si la imaginación está libre de ataduras y propone un burlón y subterráneo viaje por un mundo -185- de fantasía e irrealismo, la memoria trabaja sobre un territorio real, grotesco al modo de Gogol y la tradición decimonónica del realismo ruso que representa, autores que Ricci ha leído cuidadosamente.

Esta realidad tiene bases uruguayas muy concretas, aunque inéditas hasta ahora. En el componente inmigratorio del país, italianos y españoles han tenido su reflejo literario y han encontrado en todas las formas del arte popular, sainete y tango incluidos, un reflejo más o menos nítido. Sin embargo, esa corriente inmigratoria centroeuropea, esos húngaros,

polacos, judíos y rusos blancos de los cuentos de Ricci, no tenían hasta ahora su transposición literaria uruguaya, aunque a veces se los había visto encarnar personajes simpáticos y secundarios de la literatura gauchesca y nativista. Ricci los incorpora tímidamente en *Los maniáticos*: el inefable Pivoski y el perseverante Schmidt, anuncian una presencia humana y literaria que gravita ahora con un peso filosófico innegable.

Pero en la ficción de Ricci hay algo más. Al modo del extraño judío polaco Bruno Schulz, ese extraordinario y casi desconocido escritor que nunca abandonó su ciudad natal de la «Galicia» austro-polaca, Drohobycz, autor de ese conjunto de relatos cargados de símbolos, humor negro y la atmósfera oprimiente resultante de la visión del mundo de un pueblo judío tradicionalmente perseguido, que es el *Tratado de los maniqués*, Julio Ricci compone en *El Grongo* una serie de cuentos donde hay humor negro, burla y una visión marginal de la realidad circundante empapada de poesía y magia.

Pero en Ricci hay más humor que en Schulz. Ricci está más despegado de la realidad narrada que el autor polaco, y esa distancia le permite ser más cáustico y menos solemne. En este sentido, está más cerca de otro autor satírico polaco, Slawomir Mrozcak, autor de *El elefante*, deliciosa colección de funcionarios oscuros e ineptos de la Polonia socialista, cargados de mediocres ambiciones y de una ineficacia que se traduce tanto en la derrota de sus vidas privadas como en la del sistema que integran en sus más bajos peldaños.

En el *Grongo* se respira una atmósfera similar. Los malentendidos -186- en que está basado el cuento «El regalo para el amigo de Hungría» oscilan entre una cierta irracionalidad obsesiva y la realidad del mundo de Ladislao: ha prestado una revista y exige su devolución, por sobre todas las cosas, incluida la amistad con el protagonista. En «El Profesor» la ironía es más directa. El profesor de inglés Juan Iriondo, con sus problemas económicos y su vida oscura y solitaria, intenta un imposible diálogo con su alumno, el ejecutivo y directivo Roberto Bisutti. «Yo todavía estoy asido al pasado, soy una pieza del mecanismo del pasado y en mí funcionan todas las categorías del sentimiento -se dice Iriondo (página 143)- esas categorías que hacen del hombre un ser tan cambiante, tan contradictorio, tan insatisfecho». Esas categorías de un sentimiento que en el pasado era posible practicar con interlocutores, sea un amor femenino o una amistad masculina bien entendida, ahora se sienten como doloridamente ridículas y pueden llevar a una muerte lánguida, de puro abandono, como es el caso de Juan, el solitario héroe del relato «Juancito», cuyos mejores momentos de la vida «los pasaba en la noche, porque el batallar de la vida durante el día lo achicaba, casi lo aniquilaba» (página 107).

En «El Shojjet» la búsqueda absurda del amigo judío de la infancia, Lázaro Dorón, asume caracteres de auténtico descenso a un centro de la tierra desconocido. La búsqueda de Lázaro es más que una resurrección; es un hurgar en los meandros de la colectividad judía donde puede estar realmente el compañero de juegos de la infancia perdida, aunque ahora tenga más de setenta años. «¿Para qué quería encontrarlo? El pasado era el pasado y no comprendía de dónde surgía en mí ese deseo enfermizamente ansioso de reconstruirlo y sobre todo en la persona de Lázaro Dorón», se dice el héroe en el centro de la búsqueda que habrá de proseguir hasta el encuentro final, un encuentro hecho de imposibilidad, ya que Lázaro no habla, ha perdido la memoria y yace semiparalizado en un sillón. Es imposible

volver al pasado, aunque se reconstruyan inútilmente sus piezas, parece decir una no escrita moraleja del cuento de Ricci.

En otros relatos, como «La cola», el sentido es más explícito: -187- la vida es un paciente participar en una larga cola que lleva, lenta pero seguramente, de la niñez a la muerte. La vida es un expediente para el que hay que cumplir un trámite administrativo que empieza con una larga cola que la devora integralmente. Hay que ponerse en la cola, vivir en ella, esperando que alguien al final nos atienda y ese atendernos es pasar inevitablemente a la muerte. La vida en la cola, asociada a un típico modo de pasar horas esperando ser atendido, que caracteriza un montevidiano estilo de vida ante ventanillas de la administración o para la obtención de artículos de primera necesidad, puede ser la base de un relato realista, pero también el elemento inicial de una alegoría que desde la anécdota traza una simbólica mueca sobre el destino individual y nacional. La única amenaza a su rutinaria existencia y al lento avanzar hecho de noches a la intemperie, miserias y alegrías que bailan al compás de las estaciones del año, está hecha por la posible irrupción violenta de «el Grongo», al que temen al mismo tiempo que ignoran, suerte de Godot monstruoso y único capaz de romper la cola, detener para siempre «el trámite». Pero «el Grongo» no llega, aunque dé simbólicamente título al libro de Julio Ricci.

Los paralelos significativos y los juegos de ideas que sortean el absurdo, tienen en «Los coleccionistas de escupidas» una nota extrema que roza lo desagradable, un riesgo escatológico que el propio Ricci define como «territorio de la literatura asqueante» y en el cual había incursionado directamente en varios de los relatos de Los maniáticos, una línea narrativa que L. S. Garini y Ariel Méndez tampoco han temido tratar directamente. Sin embargo, Ricci, aunque quiere identificar deliberadamente a algunos de sus personajes con seres odiosos y despreciables, no provoca en el lector más que piedad y una cierta lástima desvalida. Es el caso del protagonista de «Los domingos no los paso más en casa de mi señora» por el cual el autor siente desprecio, según confiesa en el prólogo, y al que nosotros -los lectores- vemos con otros ojos, aunque lo obvio y lo más crudamente realista aparezca como gratuito. Estas notas exageradamente realistas no están a la misma altura de otros relatos donde Ricci -188- ha logrado lo que no siempre es posible: conmover, agitar la imaginación y uncir la memoria a los momentos más felices de una existencia montevidiana que ya no es la mía, aquélla hecha de las pausas agradables en los cafés céntricos, en el encuentro casual con amigos en las esquinas de la Ciudad Vieja (¿Quién se encuentra por azar con un conocido en una calle de París?), en un ritmo vital hoy parcialmente perdido, pero en definitiva tan montevidiano. Nos quedamos con este Julio Ricci nostálgico, con amigos judíos y polacos; nos quedamos con el profesor de inglés que no puede comunicarse amistosamente con su frío alumno; nos quedamos con el hombre de corazón y no con los «gelonios» (hombres dirigidos por el estómago y los órganos genitales) con que intenta poblar algunas de sus páginas. Aunque llamemos a «El Grongo», felizmente el monstruo no llega y nos quedamos con el mejor Ricci, el que nos ha abrazado a través del Océano Atlántico con un volumen de relatos montevidianos como hace años no leíamos.

7. El viaje a la utopía de Enrique Estrázulas

El viaje al Paraíso puede empezar en una playa uruguaya. ¿Por qué no? La costa del Uruguay puede ser -y lo es en la novela Pepe Corvina de Enrique Estrázulas- el punto de partida de una aventura tras la Utopía en la que América Latina es pródiga. Porque Estrázulas se inscribe con esta novela en lo más representativo de una tradición literaria que empezó con las «maravilladas» Cartas de Cristóbal Colón y que no cesa de dar sus frutos. Estos frutos pueden ser las novelas de Uslar Pietri o Sender sobre la descabellada empresa de Lope de Aguirre tras «el Dorado» o la apuesta vital «robinsoniana» de Horacio Quiroga intentando construir un paraíso a su medida en el espacio inédito de las Misiones. También -189- pueden ser las imposibles búsquedas por encontrar la identidad perdida en el corazón de la selva o en la cumbre de una montaña que persiguen los héroes de Toá, La Vorágine, Los pasos perdidos, Crónica de San Gabriel, Canaima, Maladrón, La serpiente de oro o los héroes de tantas otras novelas que intentan objetivar la Utopía en territorio americano.

La búsqueda del paraíso que los hombres perdieron en un punto no identificado del Medio Oriente se trasladó con el descubrimiento de América a algún punto desconocido del continente. La literatura no ha hecho más que responder a esa esperanza, gozosa e ingenua a veces, tenaz y revestida de ideologías en otras, pero siempre repetida e inventada a la medida de una identidad latinoamericana que se ha buscado y desmentido a diario. Leitmotiv, argumento, trasfondo y estilo se han puesto al servicio de esta constante de la narrativa del continente, empresa literaria que vale la pena rastrear en todas sus consecuencias.

Pepe Corvina retoma lo mejor de esa tradición y se inscribe natural y estéticamente en su vertiente rioplatense. El mágico territorio buscado no está en el interior del país, como sucede en la literatura peruana, colombiana, brasileña y venezolana. El Paraíso está en la dirección del mar, más allá de un horizonte oceánico desconocido, tal vez en «la otra orilla» del Atlántico, donde están las raíces rotas de un origen europeo. Sueños melancólicos en Juan Carlos Onetti, búsqueda desorientada del «mandala» y el centro del «agujero del mate» en Julio Cortázar (especialmente en Los Premios y en Rayuela), simple intento por encontrar una forma de la Utopía bajo los cielos de París, tal como novelan Música sentimental y Sin rumbo de Eugenio Cambaceres, Raicho de Ricardo Güiraldes o los Criollos en París del chileno Joaquín Edwards Bello o Los trasplantados de Alberto Blest Gana.

-190-

El derecho al sueño imposible

Pepe Corvina mira hacia el mar y desde la costa uruguaya emprende un viaje que tal vez naufraga, pero que deja sus trazas y sus fieles seguidores. Con un estilo entre poético y realista, no exento de ironía y de fantasía, Estrázulas nos embarca en la empresa de un

pescador que cree haber encontrado la ruta al Paraíso en un oxidado pedazo de cobre. Embarcados en su sueño utópico es difícil volver a la tierra firme de la realidad. La aventura es contada desde los diferentes puntos de vista de un farero, un médico, un poeta, un pescador (tras el cual está la verdadera identidad de Pepe Corvina) y un capitán. Aunque loca y fantasiosa la empresa es verosímil y coincide en lo esencial: en alguna parte, lejos de aquí, está el paraíso «que otras embarcaciones han perseguido durante siglos».

Lo original de la búsqueda de Pepe Corvina es su propio burlón desmentido. Mientras otros escritores latinoamericanos creen en la empresa de sus héroes y los hacen meditar seriamente sobre el posible paraíso que América encierra en algún escondido rincón de su geografía, Estrázulas se burla del empeño de Pepe Corvina y sus seguidores, los tres hermanos fugados de un manicomio, Nicanor, Carlín y Alejandro. La búsqueda de la Utopía está en crisis en América Latina y Estrázulas lo sabe porque vive en un Uruguay que ha apostado muchas veces, no sólo en lo literario, sino en lo político y en lo social, a objetivar una utopía en su territorio. Desde esta crisis actual de esperanzas y sueños ya no es posible apostar seriamente a un paraíso al acceso de la mano, pero nada le impide (nada nos impide) soñar igualmente. Es ésta una reivindicación importante. Tenemos derecho al sueño que se sabe irrealizable y absurdo. Privilegios de locos y de cuerdos al que un escritor no puede renunciar.

Pero detrás de las versiones fantasiosas hay una realidad muy diferente que Estrázulas deja traslucir con habilidad. Son los destellos de la triste razón de lo real en el centro de una - 191- empresa poética. Porque la realidad que está detrás de la fantasía es implacable y sórdida y no permite, cuando se la adivina y descubre, creer en los sueños, aunque se siga teniendo derecho a soñar. Tal vez es éste uno de los mayores logros de esta novela: el juego chocante y sutil entre las visiones de los tres locos, que tienen mucho de payasos que se toman en serio, y un mundo muy diferente donde estamos instalados todos los demás, autor y lectores y tal vez hasta el propio Pepe Corvina.

Todo amor tiene sus peligros

Este juego impregna de patetismo a la totalidad de la empresa de Pepe Corvina. Es el patetismo de saber condenado algo por irrealizable y asistir a su vivencia hasta el final. Es el mismo patetismo con que se han podido vivir otras empresas que también creyeron en la posible objetivación de la utopía en territorio americano y que sentíamos, muy a pesar nuestro, condenadas de antemano.

En otros libros de Estrázulas se percibe también que entiende a la literatura fantástica, no como un género aparte, desprendido de todo contacto con la realidad, sino como un realismo enriquecido en extensión y profundidad, herramienta de «la revuelta mayúscula e hiperbólica» que se ha propuesto la literatura latinoamericana en las últimas décadas. Un realismo «ensanchado» y penetrado por lo sobrenatural puede ser una sorprendente arma de

revuelta literaria y autores como Borges, Anderson Imbert y Cortázar lo han venido aplicando en obras que Estrázulas indudablemente ha leído con atención. La crítica reconoce la importancia de esta literatura que ayuda a descifrar la compleja realidad del continente donde lo fantástico aparece integrado al contorno por ese derecho propio que tiene la maravilla a ser parte del espacio latinoamericano. Carpentier lo ha explicado y García -192- Márquez lo ha incorporado con frescura y alegría a lo mejor de su obra.

Los cuentos de Estrázulas «Teatro Vacío», «Las alas del vacío» y «Ruedas de tren con sueño», aunque fantásticos, parecen entenderse en los términos de «distanciamiento» de que habla Anderson Imbert: «A la realidad el poeta le puso la distancia. Al distanciarse, la realidad dejó un hueco. Y es en ese hueco donde se ha aparecido un simulacro envuelto en símbolos artísticos. Es como si en el hueco de la realidad rechazada se presentara un fantasma y nos dijera “Yo me aparezo”. Que es precisamente lo que significa la palabra griega fantasía». Al efectuar este distanciamiento en sus relatos, Estrázulas se inscribe en este importante esfuerzo de ensanche y apertura y la consecuencia es que su mundo real -montevideano y uruguayo- habitado por personajes que podríamos conocer en carne y hueso, es variadamente penetrado por lo inexplicable y por sutiles presencias de lo sobrenatural.

La comarca universal

En otros relatos es fácil rastrear una vocación de poeta urbano en Estrázulas. Su amor por Montevideo era evidente en la antología poética que reunió con el título Confesión de los perros. Esa nostalgia por una ciudad que se ha ido disolviendo con el paso del tiempo permite comprender mejor sus cuentos «El canto de los deudos» y «Las claraboyas». Pero como no hace mucho me decía un crítico francés que conoce bien América Latina: «¿Cómo no ser poeta y amar una ciudad como Montevideo? En Montevideo no hay una esquina idéntica a otra. Son pocas capitales en el mundo las que pueden reivindicar tanta fantasía».

Y ese amor es cierto en Estrázulas, aunque en una esquina se apoye una prostituta como la de «El veranillo de San Juan» o se urdan las tenebrosas aventuras de «Vikingo bar», -193- un bar que, por otra parte, recuerdo como real y existente en «el bajo» de la Ciudad Vieja. Pero todo amor tiene sus peligros y en Estrázulas existe el de hacer de una cierta complicidad entre lector uruguayo y autor que ve el mundo desde la perspectiva de la rambla de Punta Carreta, una clave sin descodificaciones posibles para el «no rioplatense». Su prosa pierde mucho de su significación local al integrarse en un contexto más universal. Peligro de un amor al que cede, pero al que no sucumbe, porque el escritor Estrázulas parece haber aprendido las lecciones del poeta Estrázulas, donde esos riesgos cubiertos por el amor nativo, eran su característica más sobresaliente.

Ahora el escritor no descubre más Punta Carreta «trepado cielo arriba de un árbol centenario», sino que trata de hacerla vivir al lector que no ha tenido la dicha de conocer

esa «punta de tierra al sur llena de estrellas», aunque muchos detalles de la geografía real sigan escapándose entre los dedos del lector que no conoce el paisaje montevideano. Un paisaje inédito literariamente como lo era el Macondo de García Márquez, el Rumí de Ciro Alegría y aún «la esquina rosada» de Borges, no necesitan de ninguna complicidad y sobreentendido previo con el lector para transmitir la fuerza de realidades colombianas, peruanas o porteñas. El Cabo Polonio y «la Punta del Diablo» de la geografía uruguaya y de la prosa de Estrázulas merecen un destino parecido. En el relato «Los fuegos de Ansina», este fiel amante de Montevideo lo prueba. Su viejo pintor, logra dar suficientes pinceladas de luz y sombra al mundo del barrio Sur para hacerlo válido para quienes hace años no lo respiran, para quienes nunca lo han conocido.

¡Que estos pinceles pródigos en atmósfera y color sigan acompañando a Estrázulas en las próximas etapas de su difícil viaje hacia la Utopía uruguaya en la que soñamos todos!

París, setiembre 1977.

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo