

Comisión Directiva

Presidente: María José Larre Borges

Vicepresidente: Daniel Nahum

Secretario: Álvaro Revello

Tesorero: Rodrigo Clavijo

Vocal: Fernando Alonso

Consejo Editor de la revista [sic]

María José Larre Borges

Daniel Nahum

Álvaro Revello

Rodrigo Clavijo

Fernando Alonso

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Roberto Appratto

Hebert Benítez

Elvira Blanco

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Alicia Torres

Silvia Viroga

Diseño y diagramación

Rodrigo Camy Betarte

levedad@gmail.com

Corrección

Inés Pereira Larronde

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Foto de tapa: Néstor Sanguinetti

Revista [sic]. Año III. #6 - Agosto de 2013.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

Este número homenaje estuvo al cuidado de

María Emilia Souto y Néstor Sanguinetti.

La APLU agradece a los titulares de los

derechos de las publicaciones reproducidas

en este número, cedidos especialmente.

A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

apl1992@gmail.com | www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo

XVI, Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la

Ley N° 16.099.

ZONALIBRO

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del papel)

SUMARIO

6. Editorial
7. El epitafio de Bioy Casares
14. El caballero Don Gaiferos. (Cuento de títeres)
17. Los muertos de Viraró
21. Prólogo a *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*
27. Las poetisas del 900: Delmira y María Eugenia
39. Los nuevos narradores
46. La poesía de Pedro Piccato
50. Dostoyevski
55. Presentación de *El alfabeto verde*, de Tatiana Oroño
61. La macumba y otros cultos afro-brasileños en Montevideo
66. La alegría de ser inteligente
68. La tranquila sabiduría de Rodríguez Monegal
70. El estallido cultural
73. Los fantasmas de la noche del león. *Brindis por Pierrot*
76. Agua estancada y otras historias
78. Contra el alivio del olvido
80. La que recibe las bofetadas. Enseñanza Secundaria
82. Prólogo a *Donde la claridad misma es noche oscura*
85. Buen día osteoporosis
88. La circunstancia del escritor. El hombre y sus constantes.
La obra y sus géneros
95. *Los Arrecifes de Coral*. Frontera Sur del Modernismo
102. Tres novelas del siglo xx miran nuestra tierra purpúrea
116. Los nuestros: Mercedes Ramírez (1927-2013).
Señora profesora. Ana Inés Larre Borges
118. Las alegrías de la amistad. Lisa Block de Behar

sic

(Del lat. *sic*, así).
1. adv. usado en impresos y manuscritos
españoles, por lo general entre paréntesis,
para dar a entender que una palabra o
frase empleada en ellos, y que pudiera
parecer inexacta, es textual.

Editorial

Homenajear, recordar, mantener viva a Mercedes Ramírez es la ardua y amorosa tarea que se ha propuesto la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay en este número de su revista [sic] como un reconocimiento –mínimo en realidad– a quien tanto dio cotidianamente.

Varios colegas docentes, escritores y periodistas han escrito ya sobre ella; poco es lo que se puede agregar. Por eso [sic] eligió darle la palabra a Mercedes para que en sus discursos, ensayos, ponencias, artículos, prólogos, obras de ficción siga laborando en nuestro jardín.

Como aconsejaba Gracián cultivaba el “Saber con recta intención”.¹ Este aforismo no estaba pensado para una mujer –¡por favor!– sino para la perfectibilidad del caballero cortesano. No obstante, si se nos permite sacarlo de contexto, se aplica perfectamente a la integridad y nobleza que siempre manifestó la que fuera primera presidente de la A.P.L.U.

Los trabajos se ordenaron cronológicamente con la excepción del discurso de apertura del Primer Encuentro de Didáctica de la Literatura, organizado por nuestra Asociación en mayo de 1999, que también

aquí es la portada de su obra, por considerarlo insoslayable y fermental y a veces polémico –por qué no– como todo lo suyo.

Pero más allá de todo ese universo de creación y labor docente, Mercedes fue nuestra amiga. Por eso nos permitimos citar un pequeño poema, una tanka escrita por Leonardo Rossiello, una de las preferidas de nuestra inolvidable compañera:

Con los amigos
desando el desamparo
de avanzar solo
y a tientas. Con su aura
algo veo y escribo.²

Estamos más solos pero no perderemos su aura.

María Emilia Souto

¹Gracián, Baltasar: *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. Madrid, Ed. Castilla, 1948.

²Rossiello Ramírez, Leonardo: *Tankas*. Montevideo, Yaugurú, 2012.

En mayo de 1999 la A.P.L.U. organizó el Primer Encuentro Nacional de Didáctica de la Literatura titulado *Hacia las diversiones en la lectura*. Mercedes fue la encargada de realizar la conferencia de apertura.

Tomado de: *Actas del Primer Encuentro Nacional de Didáctica de la Literatura*. A.P.L.U., Montevideo, 2001.

Quiero declarar de antemano el sentido y el valor que le asigno a mis palabras: son las reflexiones que una profesora puede hacer después de haber cumplido una larga carrera docente.

Eso y no más que eso.

Creo, sin embargo, que esas reflexiones están validadas por el hecho de que las circunstancias históricas... –pero, archivemos la perífrasis o circunloquio– la dictadura me castigó y me premió con una exclusión que duró nueve años. Y cuando pude volver, lo hice desde la Inspección.

Volver a las aulas para evaluar las clases de los colegas no fue cosa nueva para mí. Ya lo había hecho en los años 1967 y 1968, cuando por inspiración del inolvidable Dr. Arturo Rodríguez Zorrilla se procedió mediante exigentes concursos de Méritos y Oposición a regularizar a los profesores precarios de todas las asignaturas para darles cabida en el Escalafón Docente.

También desde mis interrumpidos cursos de Metodología en el Instituto de Profesores Artigas, había tenido que aguzar mi sentido crítico, término que puede ser sustituido por sentido práctico, para poder mostrar los senderos metodológicos y didácticos que me parecían prudentes.

Pero toda aquella experiencia anterior se vio respaldada en 1985 por los nueve años de silencio y por un distanciamiento que me permitió analizar con calma mis yerros, mis aciertos y la confusa fatiga de mis años de actividad.

Y como todos los que estamos aquí somos de la misma tribu y sufrimos de las mismas acechanzas pienso que tal vez mis consideraciones puedan ser válidas, sobre todo para los más jóvenes.

Sobre el título de esta exposición

La muerte de Adolfo Bioy Casares desempolvó los archivos periodísticos: se exhumaron reportajes, se re-escribieron biografías y comentarios, se citaron algunos de sus punzantes e inteligentísimos dichos.

De todo lo que leí nada me sacudió tanto como algo que muchos de ustedes habrán leído también.

Y es esto: cuando un periodista ingenioso se lo preguntó, contestó Bioy Casares: “¿Qué quiero que diga mi epitafio?... Nada retórico, nada soberbio, nada grandilocuente. Si es forzoso que haya un epitafio, me conformaría con éste: Le gustaba la Literatura. Nada más.”

En otra ocasión opinó: “La Literatura es lo más importante de mi vida y –creo– lo mejor del mundo. Porque refleja la inteligencia y la sinceridad de las mejores personas que hubo en la tierra.”

Este paradigma de humildad y sabiduría (creo, dicho sea de paso, que estos dos sustantivos abstractos son inseparables) trae el recuerdo de palabras semejantes de Borges: “Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir. Yo me jacto de aquellos que me fue dado leer. No sé si soy buen escritor: creo ser un excelente lector, o, en todo caso, un sensible y agradecido lector.”

Anduve muchas semanas remoloneando ante las organizadoras de estas jornadas, que me pedían la titulación de mi propuesta.

No la tenía. No sabía “qué”, hasta que recordando el hipotético epitafio de Bioy Casares, comprendí desde mi obvia insignificancia, que yo hacía más esas palabras, pero que además valían no sólo para mí sino para todos ustedes.

Nos gusta la Literatura y, tal vez, excluyendo los amores familiares, es lo más importante de nuestras vidas y, profundizando un poco la tesis de los escritores, le estamos agradecidos, porque ella, la Literatura, tiene de nobleza, inteligencia y sinceridad lo que a veces nos falta.

No resisto a la tentación de citar unas bellas palabras de Victoria Ocampo: “Hay libros que sosiegan, que conmueven porque son como la certidumbre de que en este mundo donde aparentemente reina la injusticia hay seres que hacen justicia. Poco importa que aquellos seres se hayan muerto o que sus existencias se deslicen lejos de la nuestra. Nos sentimos unidos a ellos indisolublemente. Y en su cercanía, en el silencio y la soledad, nuestra alma se hace sonora y nuestro aislamiento cesa.”

Antes de proseguir quiero subrayar la manera de decir las formas adjetivales que usó Borges... “libros que les ha sido dado escribir”... “libros que me ha sido dado leer”. Jamás distraído, el escritor nos está diciendo

que tanto la condición de creador como la de lector son privilegios concedidos por la gracia de Alguien. No todo el mundo puede ser escritor. No todo el mundo puede ser lector.

Escuchamos recientemente a José Saramago palabras que pronunció casi con temor de causar desagrado. Y realmente son palabras que tienen el terrible poder de hacer tambalear nuestra profesión. Dijo Saramago: “El lector no se hace; se nace lector.”

Demos por escuchado el principio invalidante de nuestro más obvio objetivo profesoral, enseñar a leer, y atengámonos a ese reconocimiento de la calidad graciosa que comparten el escritor y su lector según Bioy, según Borges, según Saramago.

Que cada uno de nosotros haga el esfuerzo de redescubrir adentro del profesor agobiado que somos esa criatura privilegiada, cuasi mágica que amó desde la niñez la lectura y luego, consecuentemente, la Literatura. Y no olvidemos que fue un toque de gracia y otro de suerte el que nos acercó a este mundo al que no todos pueden acceder.

Dejemos esa zona inquietante. Mi propósito ahora es ubicar el rol del profesor en un esquema que tendría por título: “La Literatura: quiénes la hacen, quiénes la aman, quiénes la usufructúan, quiénes la malbaratan”.

En primer lugar colocaríamos a los escritores, poetas, dramaturgos de excelencia reconocida. Ellos son los artífices del lenguaje con el que se expresa la belleza... y la inteligencia y la sinceridad, añadiría Bioy. La relación del escritor con la Literatura es, obviamente, la del Hacedor con la escritura. El suyo es un vínculo irresoluble, excluyente e irrenunciable. De por vida y de por muerte, si la posteridad los acoge. ¿Quién podría a este respecto pensar a *El Ingenioso Hidalgo* sin don Miguel de Cervantes, a *Troilo y Crésida* sin Shakespeare, a *La Metamorfosis* sin Franz Kafka?

En segundo lugar, y adherido a la Literatura, hay un mercado que se fue haciendo cada vez más fuerte a partir del siglo XIX. Una verdadera empresa que no existe sin el escritor y sin la cual el escritor existe pero no subsiste. Es una diabólica asociación tripartita –editor, librero, crítico– que son comensales en la mesa del creador y al mismo tiempo proveedores del mercado consumidor que el poeta necesita en más de un sentido.

En tercer lugar, estamos nosotros, los profesores de Literatura, insignificantes empresas unipersonales ocupadas de la preparación receptiva de los lectores, es decir, de aquellos que a breve plazo pasarán a ser consumidores de libros. A poco que nos pongamos a reflexionar sobre nosotros mismos, tenemos que reconocernos una naturaleza ambigua, anfibia tal vez. Tenemos algo afín al creador pues debemos estar adiestrados para recorrer los caminos que él eligió

para llegar a la factura de la obra. Somos –se dijo– co-creadores. Tenemos algo de la tríada empresarial editor-librero-crítico pues trabajamos dando a conocer los textos como los editores, poniéndolos al alcance de los estudiantes como los libreros, mientras indicamos las marcas referenciales, como lo hacen los críticos.

Se trata de tomar conciencia de que estamos atrapados en un nudo que es el amar algo, ganarse el salario a expensas de ese algo que se ama y sufrir que esa faena de asalariados perturbe, oscurezca o robe la alegría de estar amando.

Sería saludable que este Encuentro hiciera que nos empezáramos a ver limpios de las adherencias y confusiones con que la rutina del trabajo diario nos enreda a menudo.

¡Son tantas y tan complejas las exigencias que recaen sobre un profesor del Tercer Mundo cuando se hace cargo del dictado de un curso...! Estudiar (re-estudiar) las obras que integran varios programas de la Literatura Universal; cumplir el programa; despertar y mantener el interés del grupo; prevenir o erradicar los problemas disciplinarios; corregir los escritos; tener las libretas al día; asistir a las reuniones; tomar los exámenes; sobrevivir a las malas condiciones acústicas o sanitarias de los salones de clase; resolver los traslados entre liceo y liceo haciendo compatibles los horarios. Trabajar sin estímulos: no viajes, no congresos, no becas, no rubros para investigación (son escasos los años sabáticos que se conceden).

Y *last but not least*, aprender a convivir con la indignación que poco a poco se va volviendo un sordo, sombrío encono, cuando a fin de mes, año tras año, se cobra un escuálido salario, tan insuficiente como agravante.

Dije al comienzo de esta retahíla que las exigencias eran muchas y complejas, pero hay una, la más importante porque pertenece al mundo de la ética y que es la de no permitir nunca que esa fatiga y esa indignación sean excusa para caer en la desidia y el ausentismo, desgraciada pareja que ha engendrado un hijo miserable: la frase “¡Total, para lo que me pagan!”.

No me he olvidado de ninguna de las piedras con las que tropecé ni de las que se me metieron en los zapatos cuando era profesora. No olvidé el esfuerzo que me llevó la lucha contra las adversidades externas, y contra las otras, más difíciles, las que generaban mi temperamento y mis limitaciones personales, pero aun así recuerdo esos años como un período de luminosa felicidad. No por aquello de que todo tiempo pasado fue mejor, y por el sollozo rubendariano... “Juventud, divino tesoro, te vas para no volver”. No, recuerdo aquella luz y aquella dicha porque amaba mi trabajo, atesoraba los profundos silencios que se daban a veces, cuando la clase “salía bien”; guardaba la alegría que iluminaba

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE DIDÁCTICA DE LA LITERATURA
"Hacia las diversiones en la lectura"
50 AÑOS DEL IPA
26, 27 y 28 de mayo de 1999
Montevideo - Uruguay

los ojos de los estudiantes cuando comprendían o descubrían. “No hay placer más grande que la alegría de comprender”, dice Alain. Pero quiero dejar de lado todo esto para referirme tan sólo a algo muy sutil que era lo que ocurría entre los textos y yo, y por extensión, entre todo texto y todo lector.

El gustar de la Literatura y, un poco más, el amarla, presupone, según dijimos, un toque de gracia que engendra un vínculo. Vínculo: lazo, atadura, unión o sujeción, dice mi diccionario. Me gustan esas aproximaciones porque declaran el costado posesivo que tiene todo amor.

El texto aprisiona, atrapa, pero también libera. En el acto de la lectura surge una fuente de ilimitada fluidez, de cosa inesperada que crece, entabla relaciones, transforma y crea una situación en la que el lector re-crea el texto que lo está re-creando a él.

Estoy hablando, a mi manera, de las di-ersiones de la lectura que convoca este Encuentro. Por lo menos, de una de las di-ersiones.

Los grandes libros no quedaron escritos de una vez para siempre, aunque así lo creyera Cervantes cuando advirtió: “Tate, tate, folloncicos...”

Los libros no están muertos, y clausurados. Y

sin embargo, una tesis inspirada en esta idea ha acometido a un sector importante de la crítica. De hecho, las grandes obras de la Literatura Universal han sido confrontadas con dos criterios antagónicos. Uno rígido; otro abierto, permeable, intuitivo. Uno ha querido delimitarlas valiéndose del instrumental positivista y racionalista. El otro ha tomado una actitud humilde, como la que corresponde adoptar ante lo inabarcable, ante un misterio que nunca se terminará de dilucidar porque continuamente se abre en nuevas insinuaciones.

La creencia de que los libros se descubren sólo una vez en la vida ha generado gran parte de las desgracias que padece la enseñanza de la Literatura; la sustitución del análisis textual por la pléthora informativa; la sustitución de la interpretación hermenéutica por la paráfrasis; la sustitución del fluir co-participativo entre el grupo y el profesor, por el dictado y toma de apuntes; la rutina repetitiva del profesor a propósito del mismo pasaje y su correspondiente y momificado comentario; el pesado aburrimiento que cae como una caja de plomo y de sueño sobre cientos de alumnos cada año.

El texto literario no es un cadáver en la morgue; no se lo puede disecar, seccionar en partes independientes. Al contrario, tiene la complicación frágil e inapresable de una enredadera. Tiene raíces, tallos, hojas, ramas, altura, profundidad. Tiene espacios vacíos desde los cuales se vislumbra el cielo.

El texto no es plano pero el profesor tampoco lo es. Malo si aspira a ser un registrador atento de figuras retóricas; no es, no debe aspirar a ser un repetidor sabihondo de las últimas aportaciones críticas.

El buen profesor está siempre dispuesto para enfrentar la eventualidad, la aventura que pueden deparar las páginas impresas. En el momento de la lectura convergen la emoción, los recuerdos, las cosas perdidas y las esperadas. Con especial sutileza Tatiana Oroño penetra en esa zona donde se genera el silencio que emana de las palabras dichas o escritas. Para ella cada palabra es palabra resurrecta, una reiterada metáfora de la existencia. Esta cita es parcial:

Las palabras se sostienen en lo que no está dicho todavía; en lo que está dicho a medias y en lo que no se puede decir. Respeto este mutismo al que está obligado el significado; esa templanza que debe alcanzar junto con una vida más larga siempre que la circunstancia en que nació. Es la capacidad de espera, pero sobre todo la de morir la circunstancia en que

adquirió él mismo forma y vida y negarse a morir con ella; la de animarse a romper los lazos de la fraternidad con su origen, solo para demostrar en el último terreno posible –que es el de la contemporaneidad con la muerte y el desgaste–, cuanto valía algo propio.

En otro plano quiero ilustrar esta actitud de flexión y reflexión ante los textos con un ejemplo ilustrísimo.

Dante, en el comentario de la Balada del capítulo XII de *Vita Nuova* siente que lo empiezan a combatir y tentar diversos pensamientos, entre los cuales cuatro de ellos le hacen perder la luz. Y los enumera: que el señorío del amor es bueno porque le concede a su fiel el entendimiento de todas las cosas; que no es bueno porque le trae al amante pesares graves y dolorosos; que el nombre del amor al oírse es tan dulce que parece imposible que pueda producir cosas que no lo sean; que la dama que aprisiona un amor no es como las otras damas que conmueven el corazón.

Después de enumerar los cuatro pensamientos, dice: “Y cada uno me combatía tanto que me hacía estar casi como aquél que no sabe por cuál camino tomar y que quiere caminar y no sabe a dónde irá.”

Hay en Dante una atenciosa delicadeza para discernir los sentidos implícitos, pero también para contemplar su ánimo. De alguna manera adelanta la postura crítica de Rifaterre para quien lo literario no existe en el texto ni en el autor sino en la dialéctica que se da entre el texto y el lector.

En *El Banquete*, Dante hace una exposición teórica sobre la crítica textual y discrimina los cuatro niveles de abordaje: el nivel literal (aquel que no avanza más allá de la letra de las palabras); el alegórico (el que se esconde bajo el manto de la fábula; consiste en una verdad oculta bajo el bello engaño); el moral (es el que los lectores deben descubrir para su provecho); el anagógico (revela el sentido superior de las realidades sublimes). Delante de todos estos sentidos debe ir siempre adelante el sentido literal porque sin él “sería imposible e irracional entender los demás”.

Esta disciplina de la razón que a la vez que jerarquiza reconoce la complejidad del texto, apoya desde el siglo XIV la noción de Greimas de “espesor” textual aunque otro sea el punto de vista.

Pero antes de abandonar a Dante quiero rescatar las palabras que le dirige el poeta a su canción en una prosopopeya que es una muestra del *dolce stil* y del amor cortés:

Canción, creo yo que serán pocos los que sepan entender bien tus palabras: tan trabajosa y fuertemente hablas. De aquí que si por ventura te presentaras a personas que parezca que no te han entendido bien, ruégote entonces que te consueles diciéndoles, dilecta canción mía: “Considerad, al menos mi gran hermosa”.¹

Última *ratio* de la poesía, la emoción de la belleza prevalece en definitiva sobre los esfuerzos de la heurística y de la hermenéutica.

Seres en el tiempo como somos, no podemos escapar a los estremecimientos milenaristas que impregnan este año pre-final de 1999.

¿En estos últimos cincuenta años ha cambiado algo en la concepción del texto y de la enseñanza de la Literatura? Me contesto que sí desde que las distintas corrientes han ido respondiendo a las variables de la cultura.

Nada puede escapar al aura del tiempo que se vive.

Quiero, aunque sea en forma superficial, rastrear las huellas de ese cambio, sus antecedentes y sus consecuencias.

Leí en un artículo periodístico estas palabras que nos ayudan a encontrar un punto de partida. Dice: “Para poder estar en paz, es necesario tener cierto sentimiento de la historia, de que somos a la vez parte de lo que ha existido anteriormente y parte de lo que ha de venir.”

Es imprescindible que sepamos en qué momento de la historia uno está parado y está claro que estamos parados en una encrucijada –fin de milenio, fin de un siglo terrible caracterizado por un avance tecnológico tan acelerado que al hacer imprevisible el futuro, nos va sumiendo en una crisis de responsabilidad frente a lo que vendrá–. Es decir, que la aceleración de los acontecimientos y su ferocidad están haciendo que nos sintamos irresponsables del futuro. Tan desbordados están los cauces de la violencia, la agresión bélica y la hipocresía diplomática de las potencias. El hombre de hoy se abroga derechos sobre el hombre del siglo XXI, amenazando su bienestar, su equilibrio, a veces su vida, dice Federico Mayor. La sociedad actual carece de proyectos para el futuro. La globalización y la tecnología anulan la noción de largo plazo, lo que genera una cultura de la inmediatez, de la cual salen expresiones peligrosamente irresponsables como “después de mí, el diluvio” o el “todo vale”.

Por contrapartida es posible reconocer el

nacimiento de movimientos que apuntan a un diseño del futuro basado en dos nociones éticas: la solidaridad y la co-responsabilidad.

Ya estamos compartiendo estos años con instituciones ONGs fundadas sobre esas premisas elementales: Greenpeace, Amnesty International, movimientos feministas, antirracistas, cooperativistas, de tolerancia con el diferente, ecologistas, de todo el mundo. Todo ello dentro de un clima de comunicación preferentemente personal más que institucional y en la matriz de una concepción de unidad y reciprocidad que abarca la recepción ecologista de la naturaleza y la comprensión del cuerpo, de la mente y del espíritu con nuevos criterios.

New Age se le ha llamado, pero dejemos que alguien especializado se ocupe de acotarle por aproximaciones. Dice David Spangler:

¿Qué es la *New Age*? Sencillamente es lo que aparece cuando vivo la vida de manera creativa, enriquecedora y compasiva. La Nueva Era aparece cuando honro a cada persona, animal, planta u objeto como si fuese único y también como si fuese una parte de mí, pensando que comparte toda la dignidad y la sacralidad que para mí mismo reclamo. Considero que la Nueva Era más que un acontecimiento futuro, es una metáfora para la expresión de un espíritu transformador y creativo. Así pues, la encuentro en la vida de cada día.

Pero vayamos a lo nuestro. ¿Cómo se han ido escalonando las etapas que culminan hoy con las definiciones que sobre el texto y la lectura nos da la Nueva Era?

Ya en el siglo pasado encontramos en dos escritores emblemáticos la concepción de una unidad profunda tanto entre cada fragmento de la sociedad como entre cada objeto de la realidad y una transrealidad espiritualista platónica. Por un lado la ceñida formulación de Victor Hugo en el prólogo de *Los Miserables*: “Nada es solitario. Todo es solidario.” Por otro, el conocido soneto “Correspondencias” que el propio Baudelaire explica así:

Todo, forma, movimiento, nombre, color, perfume, en lo espiritual como en lo material

es significativo, recíproco, converso, correspondiente. Las cosas están siendo expresadas siempre por una analogía recíproca desde el día en que Dios expresó el mundo como una unidad compleja e indivisible.²

En este, nuestro siglo, después de Einstein y de la física cuántica se terminó con la concepción dual que desde Descartes y Newton había sustentado un pensamiento racionalista que dio fundamentos a la ciencia, a la filosofía, al estudio de la naturaleza y ¿por qué no? a la lectura. Razón-sentimiento; objeto-sujeto; sociedad-naturaleza; materia-espíritu; texto-lector.

Recordemos que Ferdinand de Saussure sentó las bases de la Lingüística moderna con una concepción binaria: *langue-parole*; *sincronismo-diacronismo*; *significado-significante*.

En 1935, Peirce, cuyo pensamiento recojo en la cita de María Eugenia Dubois, elaboró para la Lingüística la Teoría de la tríada *signo/cosa denotada/interpretante*. Esta teoría introduce un cambio fundamental porque empieza a funcionar una relación dialéctica. El sustento del lenguaje empieza a ser la transacción de cada lector según los elementos de esa tríada simbólica.

Pero ese término, “transacción” es creado en 1949 por Bentley y Dewey. El conocedor, el conocimiento y lo conocido son partes de un mismo acto. Cada elemento condiciona y es condicionado en una gestación recíproca.

La tríada de Peirce nos recordará que es un ser humano quien internaliza el lenguaje al entrar en transacción con un medio ambiente particular, a diferencia de la anterior concepción según la cual el lenguaje era un código autónomo de reglas y convenciones arbitrarias al cual escritores y hablantes recurrían. El lenguaje era un instrumento, un código impreso en la mente de lectores, hablantes y oyentes.

La concepción transaccional ha ido ganando terreno al recibir nuevos aportes. Vigotsky afirmó que el sentido de una palabra es la suma de todos los acontecimientos psicológicos que tal palabra despierta en nuestra conciencia, como también que cada palabra adquiere un sentido a partir del contexto en el cual aparece. Sostiene ese autor que hay un sistema dinámico en el cual lo afectivo y lo intelectual se unen. Un acto de lenguaje no es absolutamente afectivo ni cognitivo. Tampoco el lenguaje es absolutamente público ni absolutamente privado.

Louise Rosemblat hace otros aportes, tales como que en un diálogo los gestos, las inflexiones y los silencios

conforman, son partes del proceso transaccional. Podríamos aceptar como resumen de Rosemblat esta propuesta:

En lugar de dos actitudes fijas que actúan una sobre la otra, el lector y el texto son dos aspectos de una situación dinámica. El “significado” no existe de “antemano” en el texto o en el lector sino que despierta o adquiere entidad durante la transacción entre el lector y el texto.³

El término *texto* en este análisis denota, por lo tanto, un conjunto de signos capaces de ser interpretados como símbolos verbales. Lejos de poseer ya un significado que pueda ser impuesto a todos los lectores, el texto es simplemente marcas sobre papel, un objeto en el ambiente hasta que alguien efectúa una transacción con éste. El término *lector* implica una transacción con un texto; el término *texto* implica una transacción con un lector. El *significado* es aquello que sucede durante la transacción.

Hemos hecho una rápida consideración sobre algunos aspectos de esa toma de conciencia occidental a propósito de la naturaleza y la cultura que se ha dado en llamar *New Age* en la medida que esa matriz holística ha incidido en una nueva perspectiva sobre la lingüística y la lectura. La ruptura de la concepción binaria texto-lector ha puesto el acento en la dinámica transaccional. ¿En qué medida esta mirada sobre la lectura nos hace replantear la metodología de la enseñanza de la Literatura?

Me contesto que la cambia radicalmente. Porque el concepto de transacción se aplica no solamente a la lectura sino también a la relación entre educador y educando.

Dice Louise Rosemblat que maestros y alumnos transactúan borrando la separación entre el docente-observador y el alumno-sujeto observado. Estoy convencida de que es impostergable un cambio en la mirada, un desplazamiento del punto de vista, un animarse a pensar al estudiante no como alguien a quien uno “tiene que enseñarle algo”, sino como otro lector con el que es posible y deseable y necesario entablar un intercambio.

No se me escapa que previamente el profesor deberá hacer un profundo e íntimo acto de fe en el hecho real de que todo alumno tiene la posibilidad de ser un lector abierto y flexible, capaz de recrear un texto al tiempo que se va re-creando a sí mismo.

Tal vez lo hemos estado invalidando y relegando

al hacerlo entrar en la vida como un número, un nombre al que hay que calificar mensualmente.

Por descontado que hay que abandonar los trillos de la rutina. Vale afrontar la aventura de compartir el propio goce de leer con el goce de leer del otro.

Permitámonos desde ya el placer de enseñar por los caminos aireados de la libertad. Que una actitud de franca apertura nos comunique solidariamente con otro lector: nuestro alumno.

Tal vez ocurrirá que podamos pensar en nuestro –Dios lo quiera– lejano epitafio con este texto: Le gustaba enseñar Literatura. Nada más.

Notas

¹Dante Alighieri: *El Banquete*. Madrid, BAC, 1956, trad. Nicolás González Ruiz.

²Charles Baudelaire: *Art romantique. Réflexion sur quelques des mes contemporaines*. Victor Hugo. París, 1861.

³Louise Rosemblat: *Modelo transaccional*. Buenos Aires, Proyecto editorial, Lectura y Vida. s/f

Enrique Palombo, María Emilia Souto y Mercedes Ramírez



HACIA LAS DIVERSIONES EN LA LECTURA
Mayo 1999 - MONTEVIDEO

El caballero Don Gaiferos

(Cuento de títeres)

Hay una cosa que no se puede discutir: hay títeres que parecen hombres. Y uno no sabe si es por las caras, por lo que dicen o por lo que hacen.

Don Gaiferos trabajaba en un teatro de un metro cincuenta de alto por tres de ancho y se movía cuando le tiraban de los hilos que tenía atados a las rodillas y a las manos.

Las dimensiones del ambiente y aquellos hilos que él detestaba, eran los únicos indicios que se tenían para decir que Don Gaiferos era un títere.

Sin embargo, una expresión de tristeza disimulada, un desencuentro entre lo que hacía y lo que parecía que iba a hacer, y una irreprimible atmósfera de soledad que lo envolvía siempre, hacían pensar que Don Gaiferos era un hombre.

Claro está que no toda la gente se daba cuenta de eso. Nada más que los niños de corazón muy puro porque son buenos como los títeres y el títerero porque tenía el corazón muy amargo y era malicioso como Dios. La gran mayoría de las personas mayores pensaba que Don Gaiferos era una marioneta bien construida... eso, sí. Así, pues, eran su vida y su trabajo: unos le veían los hilos; otros le veían el gesto de hombre. Pero como Gaiferos se veía desde adentro, se veía las dos cosas y se empezó a sentir cada vez más inteligente y claro está, le empezaron a molestar los hilos. Él no se dio cuenta en seguida, porque este proceso de su odio se fue incubando despacio, cada noche, durante meses, mientras discutía con Roldán, liberaba a Melisendra y peleaba contra los moros. Cada vez que se cerraban las cortinas de paño verde, se daba cuenta que su asco por los hilos había crecido un poco más, y se entristecía.

En 1949 y con el pseudónimo Ginés de Pasamonte, Mercedes participó del concurso de cuentos organizado por la revista *Asir*, donde obtuvo el tercer premio con el cuento *El caballero Don Gaiferos*. El jurado estuvo formado por Dionisio Trillo Pays, Arturo Sergio Visca, Carlos Denis Molina -a quien finalmente sustituyó Liber Falco- Guido Castillo y Domingo Luis Bordoli. El número 12 de la revista publicó en octubre de ese año los cuentos premiados.

Pero como ese asco lo hacía sentir más inteligente, alentaba su rebeldía frente al títerero invisible, que él creía ingenuo.

Nunca supo si la culpa la tuvo Roldán o Melisendra, porque con uno se cansó de discutir, con la otra se cansó de amar.

Así le empezaron a molestar los hilos, “¿Para qué discutir por la espada Durandarte con un muñeco estúpido?”. “Mejor sería quedar callado para demostrar que lo desprecio”. Esto lo pensaba Don Gaiferos en la primera parte del romance. Pero aquellos hilos que le daban un tirón exacto chiquito y vibrante en los brazos lo hacían parecer gesticulante y convencido de la importancia de la espada Durandarte. “Oh!... aquellos hilos”.

No obstante fue más triste lo que ocurrió con la bella Melisendra. Porque antes la había amado inocentemente, fuertemente, sin darse cuenta de los hilos. La había amado porque sí, que es la única razón del amor entre los títeres y entre los hombres. La había elegido entre otras siete muñecas sin que hubiera un motivo visible para los demás y la llevaba como una musiquita tristemente dulce en el corazón.

...Y a veces quería regalarle una campanita de oro y a veces una mariposita muerta. Y se sentía valeroso dentro de su coraza de hojalata y al mismo tiempo quería que ella le tuviera lástima. La amaba tanto que no sabía decir más que dos palabras: te quiero. Un día se dio cuenta que los ojos de Melisendra eran de estuque color celeste idiota.

Y una noche que la cabellera era de una fea seda amarilla. Pero se construyó una pequeña teoría sobre las cabelleras y las miradas de la mujer que uno quiere y salvó su amor.

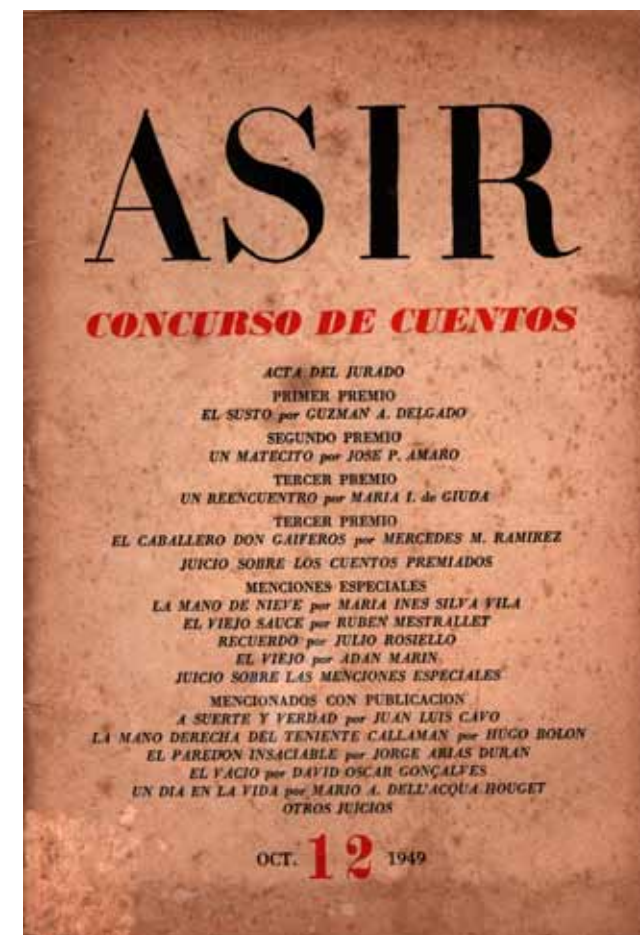
Pero todo se empezó a acabar aquella vez que se dio cuenta que para expresar algo tan íntimo, tan débil y solitario como es un amor perfecto, había que levantar los brazos que tiran dos hilos convencionales.

Y los odió y los despreció porque le hicieron olvidar a la bella Melisendra que se iba quedando cada vez más parecida a la torre de Sansueña. “Oh!... aquellos hilos”.

Pero cuando comprendió el mecanismo de su desamor, amó su inteligencia que era el motor del mecanismo.

Evidentemente, no era un títere cualquiera. Ya despreciaba a Roldán y olvidaba a la bella Melisendra. Iba perdiendo la frescura de los sueños y la inocencia del corazón. Iba dejando de ser títere.

Y así se atrevió a juzgar al títerero invisible. Se comparó con él y encontró posible el desafío. Aprendió el arte difícil de resistir con brazos de aserrín las solicitudes urgentes de los hilos del títerero. Y lo fue consiguiendo.



Pero los niños que todo lo adivinan, vieron que había perdido el don de la gracia que se ignora a sí misma.

Don Gaiferos el rebelde, estaba satisfecho. Solamente le inquietaba el silencio y la indiferencia del títerero que nunca había visto.

A pesar de que un teatro de títeres —así mida un metro cincuenta de alto por tres de ancho— es un mundo mágico y misterioso, sería aburrido contar todo el proceso del caballero Don Gaiferos contra el movedor de los hilos. Pero el epílogo de esta historia que en el fondo es una títerada, tiene un germen de enigma que a veces me hace pensar...

Sucedió que Don Gaiferos se liberó de los hilos. Él dice que los dominó. Roldán dice que el títerero con una sonrisa rara cortó los hilos y se fue a acomodar la cabellera de seda de Melisendra. Gaiferos quedó libre, pero en vez de quedar desafiante y erecto como había pensado, cayó sobre las tablas de manera grotesca.

Y hay un nudo de brazos, piernas. Durandarte y hojalata y Gaiferos no acierta a deshacerlo. Se rompió la nariz y de entre la cáscara desgarrada de papel maché, se escapa un torrentillo de aserrín. Nadie sabe lo que piensa el títerero.

De Don Gaiferos se sabe que está melancólico y

alguien, malicioso, dice que está arrepentido.

Se discute si es que añora los hilos, la simplicidad de los tiempos de Roldán, su plenitud de corazón bajo la torre de Sansueña o simplemente, los ojos celestes de Melisendra.

Esta historia carecería de importancia, si se piensa que Don Gaiferos era solo de papel.

Pero a veces sucede lo mismo en otros teatros de mucho más de un metro cincuenta de alto por tres de ancho.

Y entonces hay otra cosa que tampoco nadie discute: LOS TITIRITEROS NUNCA HABLAN.

Juicios sobre el cuento

En la elección de “El Caballero Don Gaiferos” prima el sentimiento sobre el juicio exigente. Quiero señalarlo por lo títritesco precisamente, y porque, habiéndome provocado entusiasmo desde el comienzo de su lectura, ésta al fin no me defraudó. Me gusta esa mezcla de teatro grande y de teatro chico, de vida terrena y de la otra. Está escrito en forma amena y con un tono poético que se origina en la relación, discrepante en ocasiones, del tema profundo y sus formas expresivas.

Dionisio Trillo Pays

De este relato se desprende a la vez una delicada dulzura y una real melancolía. La autora sabe sortear los esquemas fáciles de la alegoría que apenas se atisba como una resonancia poética. Los personajes tienen la irrealidad del recuerdo de un sueño y de un juego. Por eso el cuento no muestra realmente las cosas, las piensa y divaga por ellas. Hay sutilezas de pensamiento sorprendentes. El comentario final si bien muy exacto en sí mismo, quizá apura demasiado la moraleja que el relato delicadamente soslaya.

Guido Castillo

Está escrito con mucha inteligencia y sensibilidad, pero, a mi juicio, y empleando palabras de don Antonio Machado, está “más pensado que intuitivo”. El autor domina la materia que trabaja, pero el cuento está más contado “desde” el autor que “desde” Don Gaiferos. Está bien escrito y abunda en aciertos; por ejemplo: “a veces quería regalarle una campanita de oro y a veces una mariposita muerta”, “... pero los niños que todo lo adivinan, vieron que había perdido el don de la gracia que se ignora a sí misma”. Creo, sobre todo, que el

autor descubre en este cuento sus posibilidades para un género literario que aún no había frecuentado. La obligación, no siempre grata, de decidirse y elegir, me impuso la postergación de este cuento, al cual no voté para ningún premio, pero que tiene cualidades para ocupar el puesto que el jurado, por mayoría, le asignó.

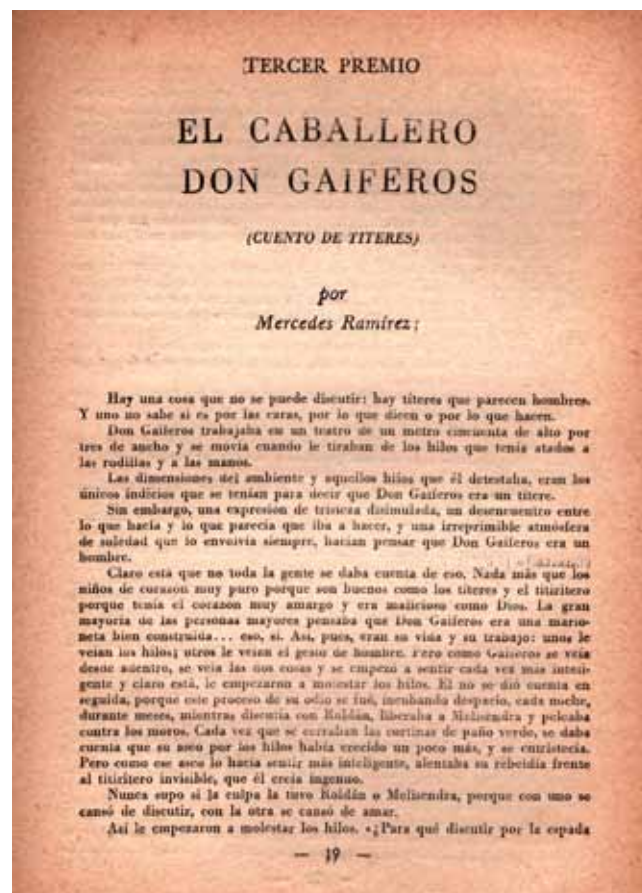
Arturo Sergio Visca

Dentro de su pequeño marco constituye una deliciosa peripecia. Claro está que cualquiera puede ver en esta esclava libertad de Don Gaiferos una fatalidad de naturaleza y escenarios superiores. Tal simbolismo es frecuente en literatura. Ello no impide, en cambio, la gracia con que aquí se manejan los hilos, y esa tristeza de “figurita” que nos hace sonreír apenados.

Domingo Luis Bordoli

En este cuento, la convención de que los títeres representan a seres humanos, va hilvanando una bien graduada e inteligente alegoría, de la que, finalmente, y siempre en el plano de las ideas, podríamos extraer una conclusión bastante escéptica respecto a la naturaleza humana. Dentro de las extensas y fáciles posibilidades literarias que crea esa convención, el cuento está muy bien hecho, y sin duda, sagazmente llevado hacia los límites que esa convención, permite.

Liber Falco



Agradecemos a Leonardo Rossiello Ramírez la donación de este texto inédito de Mercedes, compuesto probablemente hacia la década del '80.

Los muertos de Viraró

El pueblo Viraró es único. Se extiende ocho o diez cuadras a lo largo de la carretera, pero solo sobre una mano del camino. Tiene comisaría, escuela, tres boliches y una estación de nafta. Una carnicería es también parte de la fachada visible del pueblo. En las calles transversales, expandidas en dos o tres manzanas hacia el sur y en las dos paralelas a la carretera, hay algunas casas, chacras y plantíos de boniatos, choclos y zapallos. Y nada más.

Del lado de enfrente de la carretera se extienden lejanas hectáreas de la estancia del hacendado rico del departamento.

Alguna que otra oveja, tres o cuatro chanchos y los pobres, de un lado. Las vacas y los ricos del otro, como ocurre en tantas partes.

La vida transcurre en cámara lenta en Viraró. Cada vez hay menos chiquilines y menos viejos. Muchos no nacen, los jóvenes se van y el resto se va muriendo, pero de a poco, sin apuro, como aburridos de ir durante años a los boliches casi sin plata para hacer gasto. Darle un poco a la lengua, jugar al truco, esperar la fecha de cobro de la jubilación; una cañita de mañana y otra de tarde y a dormir, hasta el otro día que será igual al anterior y al del año pasado.

La vida pasaba de largo por Viraró. Pero la muerte no.

Hacia la década de los cuarenta alguien empezó a plantear la necesidad de que Viraró tuviera su propio cementerio. Cada vez que moría un vecino había que llevarlo a enterrar a San Colombán o a pueblo Martínez. Los más pobres ni siquiera podían ponerle flores a sus muertos para las fechas, salvo, claro, los 2

ganas de llorar con él. Una vieja intentó conformarlo diciéndole que había vivido la única parte linda de la vida; que todo lo que lo esperaba después, no valía la pena. Pero se calló a tiempo. Era una verdad que no había que descubrirle a nadie.

La llegada del nieto del Sordo Carrara trajo un entierro muy llorado. La madre parecía una muerta que de golpe pegaba alaridos. Siguió viniendo todas las semanas más calmada, la pobre. Pero para el gurí la muerte no fue otra cosa que un gran jardín donde corretear, jugar a las escondidas; eso sí, siempre solo, pero rodeado de muchos abuelos y abuelas que lo mimaban. A veces pegaba un salto y alcanzaba la copa de los cipreses y allí se hamacaba y se reía como si fuera un angelito paseadero. Los abuelos le gritaban: “Bajá de ahí gurí de porquería que te vas a...” ¿A qué? ¿Qué le podía pasar que ya no le hubiera pasado? Lo miraban embobados allá arriba, tan lindo, hamacándose y riéndose, y ellos también se reían.

El entierro de Clorinda, la mujer de Silva, quebrantó la paz que hasta Marquitos había conseguido. Cuando los mayores la rodearon para explicarle que ahora podía descansar en paz y que era bienvenida, les gritó que se mandaran mudar, que la dejaran sola y llorar. La madre que allí estaba la apretó contra su pecho y Clorinda entre sollozos desgarradores decía:

—Me estaba muriendo de cáncer, sufriendo dolores de perro, y el desgraciado me dejaba sola días y días porque andaba con esa yegua. ¡Ay mamá, cuánto sufrí! Ni ahora muerta me parece que voy a dejar de odiarlo.

—Son cosas de la vida m’hija.

—¿Qué cosas de la vida ni cosas de la vida, mamá! ¿No veía que ya me moría? ¿No podía aguantarse las ganas de andar con esa loca?

—No sé m’hija. Acá no hay tiempo, lo que se dice tiempo. Pero vas a ver cómo poco a poco te va ganando una calma para ver las cosas, para recordarlas, verás que el dolor se te va a ir apaciguando. Y además yo pienso que la Muñeca Velázquez no es como vos decís. Fue la fatalidad, tu enfermedad tan larga... No es que yo disculpe al Washington.

Cuando Clorinda se acostumbró a estar muerta y sin dolores —solo el rencor contra los adúlteros le hacía rechinar los dientes— volvió a perderse la paz en el cementerio. Una tarde los abuelos asomados por encima del muro, mirando hacia el pueblo, adivinaron que había pasado algo terrible. Vieron el coche policial de San Colombán, al cura, a la catequista y al padre de los Velázquez que lloraba sin consuelo.

A los dos días, después de la autopsia, vinieron a enterrar a la Muñeca. La catequista había armado un escándalo en Viraró porque según ella había leído en una novela que a los suicidas no se los enterraba adentro del cementerio porque era campo santo, tierra

bendita. El cura le dijo que se dejara de embromar, que la Iglesia había cambiado y que ya bastante sufrimiento tenían los padres con esa muchachita de veinte años muerta y embarazada. La madre de Muñeca tuvo una idea que a nadie le pareció bien. Hasta las tías trataron de evitarlo. Pero la madre insistió y le puso en la cabeza sujetando el pelo enredado la corona de rositas organdí que llevó el día de la Primera Comunión. Así tocada llegó al cementerio. La abuelita de ella, que era una de las viejas más alegres de esa comunidad, lloraba como una nena. Clorinda al ver a la recién llegada le gritó:

—Putá, tuviste el fin que te merecías.

La Muñeca, más linda que nunca, con huellas de sufrimiento reciente, se levantó, se sacó la coronita y la tiró atrás de una tumba.

—Perdoname, por favor, Clorinda, no pude ser buena como vos. Te juro, no pude. Lo quise como vos lo quisiste. Tenés que entenderme, vos más que nadie. Tenés que perdonarme porque vamos a estar juntas aquí quién sabe hasta cuándo. Vos viste que estaba tan arrepentida que me tiré al aljibe. ¿Qué más querés que haga?

Allí tiempo no había, pero tal vez Clorinda empezaba a sentir lo que su madre le había anunciado. Comprendió las cosas mejor y de otro modo. Sintió que entre ella y Muñeca no habían diferencias de mala y de buena. Que habían amado al mismo hombre y que por amarlo a las dos se les había envenenado la vida. No era justo que ahora también se les envenenara la muerte. Dejó pasar los días y una tarde le dijo:

—Vení Muñeca. Vamos a mirar el pueblo como si fuéramos dos hermanas.

Y allá entre el maizal lo vieron, flaco, triste, como si hubiera envejecido veinte años de golpe.

—Pobre —dijo Muñeca.

—Pobrecito —dijo Clorinda—. Dios lo ayude.

Todos los atardeceres iban al muro con los otros muertos a mirar hacia Viraró, cuando una gran paz parecía llegar junto con las sombras de la noche.

A la catequista le dio una hemiplejía y se la llevaron unos parientes a San Colombán. Cada vez que el cura iba a visitarla ella le decía con una voz que le salía de las fosas nasales:

—Padre, Dios es bueno solo con las putas.

El actual Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional creado en 1965, asumió las funciones que desde 1948 había realizado el I.N.I.A.L. (Instituto Nacional de Investigaciones y Archivo Literario) dirigido desde su fundación por el Profesor Roberto Ibáñez. Junto a él trabajó Mercedes estudiando las cartas, hasta ese entonces inéditas, de Horacio Quiroga. Reproducimos aquí algunos fragmentos del prólogo que realizó al segundo tomo de esas cartas ordenadas y anotadas por el Profesor Ibáñez.

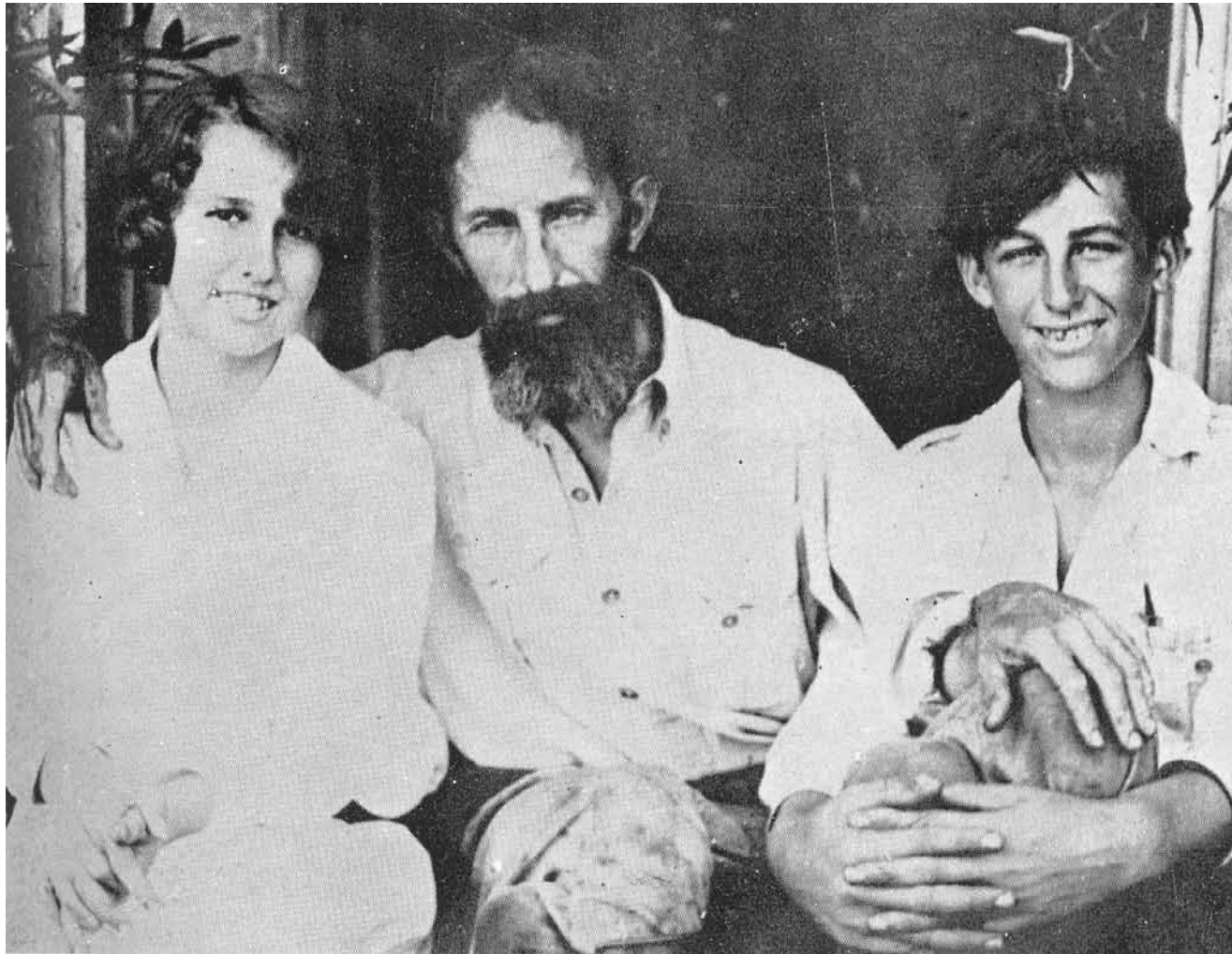
Las fotos de este artículo pertenecen a la colección *Horacio Quiroga* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

Tomado de: *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Tomo II. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo, 1959.

Con el propósito de dar a conocer la totalidad de la correspondencia de Horacio Quiroga custodiada en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, publicamos esta nueva serie en un segundo tomo. Si es superflua la consideración de la importancia que todo epistolario tiene para iluminar más íntimamente al hombre que suele quedar en la penumbra de la obra, esta circunstancia debe, sin embargo, ser objeto de una breve meditación cuando el hombre y la obra que nos ocupan son Quiroga y sus cuentos.

Efectivamente, las cartas del narrador salteño forman el más considerable conjunto epistolar de cuantos se conservan en el Instituto. Ofrece notable variedad puesto que son múltiples los destinatarios, cada uno de los cuales está vinculado a Horacio Quiroga por distintos lazos de afecto o de interés. Las fechas que marcan el comienzo y el fin de esta vasta correspondencia abarcan un dilatado período, que va desde la época juvenil hasta poco antes de la muerte del autor. Y finalmente en el caso de Quiroga, el interés se acrecienta porque el artista fue poco dado a hablar de sí, en la obra o en otros testimonios que pudieran mostrar el clima de su intimidad.

Desde otro punto de vista, las cartas son el mejor y, hasta ahora, único complemento de la ineludible biografía de Horacio Quiroga escrita por José Ma. Delgado y Alberto Brignole,¹ quienes, es obvio decirlo, si dispusieron del insustituible material que es la convivencia entrañable con el modelo de la biografía, no tuvieron acceso a la totalidad de las piezas epistolares que el Instituto Nacional de Investigaciones



Quiroga junto a sus hijos Eglé y Darío. Foto publicada en 1926 en *Caras y Caretas*.

y Archivos Literarios se ha propuesto publicar.

Queremos hacer hincapié en el valor biográfico de esta nueva promoción documental, porque esta perspectiva coincide con un presunto propósito de Horacio Quiroga.

Bien es verdad que en los últimos tiempos de su vida *El libro de San Michele* le suscitó la idea de escribir la historia de su vida en forma epistolar. No tuvo tiempo de realizarla; pero estamos seguros de que aquel propósito comenzaba ya a obsesionarlo y de que hubiera hecho otra nueva obra extraordinaria, porque el relato de Munthe hizo vibrar en él cuerdas desconocidas y lo deslumbró con el hallazgo de regiones inexploradas.²

La conjetura de Brignole y Delgado es

seductora y es tentador para nosotros aventurar, imaginativamente, cómo hubieran sido aquellas cartas. De haber sido efectivo ese propósito que con tanta seguridad postulan sus biógrafos, ¿habría Quiroga requisado estos materiales que ahora publicamos y trazado según ellos un retrato fiel a la vida y a sí mismo? ¿O habría fraguado una correspondencia ideal que siguiera los rasgos más característicos de su existencia, pero dejándonos, inconscientemente, la imagen armoniosa de un hombre que hoy, en cierta medida, esta correspondencia no podría ratificar? Es interesante el juego de imaginar a Quiroga soñándose y juzgándose retrospectivamente, puesto que sueño y enjuiciamiento constituyen, en definitiva, la materia de toda autobiografía. Seguramente, poesía y verdad, al modo goethiano, habría sido la trama de aquella.

La biografía epistolar que ahora consideramos es menos artística, pero más verdadera, puesto que, espontáneamente creada durante más de treinta años, tiene la autenticidad de lo no deliberado. Y también, vamos a decirlo desde ya, la pequeña miseria.

Desde luego que no se trata de señalar las

ventajas de la una, real, frente a la otra, hipotética; ni de poner a ésta sobre aquella. De haber existido ambas tendrían sustancias intransferibles. Debemos, pues, atenernos a esta serie de documentos que constituyen una íntima, veraz e inmediata versión del hombre, que a veces el prestigio literario fija en un gesto inamovible. Y al dar a la imprenta estas nuevas y antiguas cartas de Horacio Quiroga, hacemos nuestras las palabras de sus dos grandes amigos:

Como a todos los hombres singulares, la leyenda —él ya lo presentía— va creando una imagen de Quiroga extraña a su real identidad. Ahora bien, si hay alguien que no precisa ninguna invención del mito para perfilarse agudamente con rasgos originales y admirables bajo distintos puntos de vista, ése es Quiroga. Cuanto más se le descubra en la verdad de lo que fue, más excepcional ha de aparecer.³

(...)

“Ten la seguridad de que esa ha sido la mejor época de nuestra vida...”⁴

1902. Han quedado atrás la adolescencia salteña, el decepcionante viaje a París, los años juveniles del Consistorio del Gay Saber, *Los Arrecifes de Coral*, la muerte de Federico Ferrando. Quiroga parte hacia Buenos Aires, dejando en el Uruguay la primera cáscara de su envoltura: el dandy de circunstancias que perdió su jaquet en París, el Pontífice del Consistorio, el autor de *Los Arrecifes de Coral*.

No es aventurado suponer que la muerte de Ferrando —el Arcediano del Consistorio, el romántico y talentoso Cirano, nombrado dolorosamente una única vez por Quiroga en carta a Fernández Saldaña— fue el hecho que determinó la radicación del futuro narrador en Buenos Aires. Pero esa trágica muerte, que no habría de ser la única que sacudiera el corazón de Horacio Quiroga, dio culminación a un proceso de desarraigo que necesariamente tenía que producirse. Tal parece ser el signo de muchos grandes artistas nacionales —los grandes evadidos: Florencio Sánchez, radicándose en la Argentina; Julio Herrera y Reissig, fracasando en igual intento; José Enrique Rodó, viajando a Europa; Eduardo Acevedo Díaz, desterrándose.

El ambiente montevideano ya le había dado a Quiroga todo lo que era esperable. Junto con sus amigos, Alberto Brignole, José María Delgado, Julio Jaureche,

José María Fernández Saldaña, había explorado los misterios del decadentismo y el modernismo en la *Revista del Salto* primero, y en las alocadas experiencias consistoriales. Las actas que las registran, hechas por el propio Quiroga, constituyen un valioso material para el conocimiento de las raíces y proyecciones de esa literatura. La aparición de *Los Arrecifes de Coral* fue la piedra de toque de las posibilidades de esos intentos y tal vez le dio al mismo Quiroga la señal de que se imponía un cambio de rumbo.

Por otra parte los destinos del grupo se iban fatalmente polifurcando. Todos los integrantes de la peña del Gay Saber, pese al desorden de la vida bohemia, a las desconcertantes novedades e irreverencias con las que pretendían escandalizar a los buenos burgueses de Montevideo, fueron prosiguiendo con tesón las profesiones liberales que los acercaban al codiciado título de doctor. Y Quiroga se quedó solo con su destino hostile a todo encasillamiento, radicalmente inconciliable con toda disciplina que viniera desde afuera. Él, que fue un paciente y honesto trabajador —químico, fotógrafo, carpintero, mecánico, curtidor, ceramista, fabricante de canoas, de vino de naranjas, de carbón—, no se sometió jamás a las exigencias de ningún régimen de esfuerzo que no estuviera elegido por su gusto o su capricho.

Muchas de las cartas, en especial la dirigida a Alberto Brignole, y varias destinadas a Fernández Saldaña, nos muestran a Quiroga como el depositario de los sueños del grupo; el único que permaneció fiel a la rebelde consigna del Consistorio.

Así como el fracaso de *Los Arrecifes de Coral* le impuso el abandono del amaneramiento decadente, los caminos elegidos por sus amigos le imponen una rectificación vital. La tragedia le da el espaldarazo y Quiroga en 1902 se va a vivir a Buenos Aires, la Cosmópolis rubendariana, la urbe de las grandes virtualidades.

1903 es la fecha que abre los dos epistolarios fundamentales de este tomo: a José María Delgado y a José María Fernández Saldaña. ¿Quién es, qué es y cómo es Quiroga en esta época? La lectura de las cartas lo dirá elocuentemente. Pero vamos a permitirnos insinuar el esbozo de algunas líneas temáticas que reaparecen a lo largo de aquellas.

(...)

“Es cosa bien ambigua y ciertamente sería tener tal confitura dentro del pecho mismo, con todas mis crueldades y todo mi cinismo intelectual ser suave al amoroso empuje...”⁵

Este epistolario puede ser objeto de sumo interés para la comprensión de la vida sentimental de Horacio



Horacio Quiroga y María Elena Bravo, 1927.

Quiroga, y del reflejo que de ella aparece en su obra.

Las cartas a Ezequiel Martínez Estrada mostraron el fracaso del último amor del cuentista.

“La desdicha familiar que lo adhirió a mí tan estrechamente, es de un carácter sagrado y no puede ser tratada con el alma impura”,⁶ dice el destinatario. Dejemos pues ese capítulo con el mismo espíritu con que lo eludió quien estuvo ligado a él por la más estrecha confidencia. Por otra parte no atañe a la obra, puesto que la tragedia íntima de su amor con María Elena Bravo corresponde al período del silencio literario final. La relación cierta entre aquel fracaso y ese silencio tal vez podría establecerse, pero está instalada en la zona puramente conjetural y en lo más entrañable del misterio del alma del creador.

Las cartas que nos ocupan ofrecen la imagen de un Quiroga polifacético que la cita que encabeza este capítulo esclarece bien, aunque no totalmente. Nos revelan, por un lado, al enamorado ya casi no de una mujer, sino de un sueño; y por otro al aventurero frío, sensual, no ajeno a la perversidad, y luego al postulante casadero en trance de noviazgo, al esposo, al padre. Y algunas de estas facetas sí son importantes desde el punto de vista de la creación ya que han sido motivo de muchas obras posteriores.

Cabe señalar, siquiera esquemáticamente, algunas características a propósito del amor en cuanto tema literario en la obra de Horacio Quiroga. El concepto del amor como trasfondo de la obra fue

extraído principalmente –nos atrevemos a suponerlo– de dos experiencias reales de distinta envoltura anecdótica pero de las cuales es posible deducir igual significado. Estos dos episodios vividos ahincada, desesperadamente por Quiroga, son su primer amor, María Esther, y Ana María, sustancia real de la protagonista de *Pasado Amor*. Ambos amores tienen igual carácter: la correspondencia mutua de la pasión; la atracción paralelamente desarrollada con una radical imposibilidad de armonización; la ruptura impuesta desde afuera, la separación. También fueron vividos con ese signo de absurdidad que parecen tener todas las cosas que integraron la vida del autor de *El salvaje*. Tan posibles y tan imposibles al mismo tiempo, como en otro plano fueron sus quimeras de plantador de algodón o de fabricante de vino de naranjas. A cada afirmativo y tenaz “¿por qué no?” de Quiroga, el azar, la vida, una fatalidad enigmática contestaron con el fracaso o la frustración.⁷

Creemos advertir que estas dos experiencias ciegas –no como aquellas lúcidas y casi voluntarias que se hilvanaron en la vida de Goethe– fueron la más importante fuente de inspiración literaria del tema sentimental que aparece en la obra de Quiroga. En ella, la mujer, siempre rodeada de un vaho delicadamente trágico que la hace inasible en última instancia, deja en el hombre algo peor y mejor; a la vez, que el desengaño: la sombra de lo que pudo ser. El último proceso de esa vivencia sentimental es el cuento “Más allá”, en el que esta índole del amor es llevada a sus últimas consecuencias cuando los fantasmas de los amantes suicidas se desvanecen después de unirse en un primero y único beso.

José M. Delgado y A. Brignole han escrito sobre la vida amorosa de Quiroga: “Todas las grandes pasiones de Quiroga parecen destinadas a girar alrededor de una María. Esta,⁸ después de María Esther, la de la primavera, y de las dos Ana María que brillaron en su otoño, es la estrella que viene a completar la constelación: una verdadera cruz del sur polar en que su corazón quedó crucificado.⁹

“Soñé con la rubia de Surkonski y de ahí la retahíla anterior”.¹⁰ “La rubia me atormenta con su recuerdo eterno, tengo la boca dulce y el corazón tan tierno...”.¹¹ Esta es María Esther, el primero, “grande passato dolore, passato lontano amore”; el primero y definitivo; arquetipo que enmascaró el rostro de las otras mujeres de carne y hueso que pasaron por la vida del cuentista, desgarrándola. Así como María Esther y Ana María fueron, respectivamente, las protagonistas de *Las Sacrificadas* y *Pasado Amor*,¹² hay un episodio intermedio –el noviazgo con una joven que se nombra por primera vez en carta fechada en junio 23 de 1905–, que da origen a *Historia de un amor turbio*.

Es significativo que el amor haya sido objeto de dos novelas, *Historia de un amor turbio* y *Pasado Amor*, y de un fallido intento teatral: *Las Sacrificadas*.

Hubo en el narrador una vocación de novelista, no justificada con la calidad efectiva de serlo. El mismo reconoce su falta de maduración para ese intento, cuando emprende la composición de *Historia de un amor turbio*, pero ese sentido de autocritica no le impidió reincidir en las postrimerías de su carrera literaria. A pesar del juicio que le merece la novela como género literario, “Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no la sea”, *Pasado Amor* testimonia que ese género constituye una vieja y persistente tentación cuando el creador emprende sus experiencias de psicología sentimental.

No es esa imagen de amator de lo imposible, de contemplador de ruinas sentimentales, la única que surge del epistolario. En otra zona, seguramente periférica, hay un Quiroga donjuanesco que reconoce con un poco de amaneramiento su crueldad y su cinismo y que se complace en anunciar a su amigo J. M. Fernández Saldaña, sus planes de seductor: “El 29 voy al Salto por varios días. Me revivificaré un poco entre faldas y su consiguiente perversión”;¹³ o que describe con prolijidad digna de mejor causa su técnica de conquistador, “no desprovisto de cierta ternura femenina bajo los tonos calientes de su rudeza barbuda”.¹⁴

Fernández Saldaña es el especial destinatario de esas confidencias, a menudo subrayadas con un comentario obsceno.

Otras mujeres aparecen –hoy, 1959– como figuras de una galería de fantasmas. Y entre todas, la más conmovedora, Ana María Cirés, su alumna del Colegio Nacional, su primera esposa y madre de los dos hijos suicidas de Quiroga, Eglé y Darío. Muerta en 1915, ha ingresado en la biografía del narrador como su víctima propiciatoria y, en su obra, como la gran ausente.

Pese a la profundidad del sentimiento que llevó a Quiroga al matrimonio, cuando informa a su amigo de sus propósitos conyugales afecta una indiferencia elegante, muy propia de su modalidad.

El 30 de éste me caso. Supondrás la tanda de reflexiones que me ha acarreado esto. Pero a la verdad estaba ya mortalmente cansado de mi vida perra, entre complicadas herramientas que me llenaban toda la casa, y mi disparatado estómago que el diablo se lleve. No hallo manera de hacerlo entrar en caja y

seguirá siempre mortificándome si no pongo fin a esto. El fin es cambiar de soltería, de casa, de país e irme allá con las lagartijas y escarabajos de la madera.¹⁵

El casamiento de Horacio Quiroga con Ana María Cirés marca el fin de un proceso evolutivo que se ha estado operando en él desde su radicación en Buenos Aires. En el joven cuajó el hombre y se afirmó la convicción de un amor que iba a echar raíces en un suelo ansiado y necesario: Misiones.

A los treinta y un años, en Quiroga queda poco del dandy fin de siglo. Ya ha encontrado un camino en la literatura. Un camino colateral pero que lo va acercando a su futura producción medular. En cuatro años ha publicado dos libros –*El Crimen del Otro* e *Historia de un amor turbio* (obra, esta última, a que añadió un relato hecho tres años antes: “Los Perseguidos”)– y una profusa e irregular serie de narraciones en las revistas porteñas. Amor, hijos, selva y tragedia madurarán en Quiroga al grande narrador de *El salvaje* y *El desierto*.

(...)

“Hay que excusar a los amigos, cuando pasan quebrantos de verdad”.¹⁶

Decía Arturo Sergio Visca en el prólogo del primer tomo de las *Cartas Inéditas de Horacio Quiroga*: “Cuando observamos dos retratos de un mismo ser en dos épocas de su vida, lejana una de la otra, nada más interesante que comprobar cómo el tiempo ha ido modificando ese rostro hasta convertirlo casi en otro distinto a pesar de la existencia en ambos de algunos rasgos persistentes”. El grupo de cartas más importante de este tomo, las destinadas a José M. Fernández Saldaña, muestran una galería de rostros de Quiroga. Una galería que despierta curiosidad, emoción, a veces desagradado, siempre interés. Un primer retrato, el del joven escritor de veinticuatro años, seguro de sí mismo pese a la incertidumbre del porvenir; petulante, con aires de magíster; pide cuentas del destino de sus amigos y ejerce la crítica con tono autoritario. De una u otra manera, es todavía el Pontífice del Consistorio. Desde 1913 hasta 1934, un largo silencio epistolar que sabemos cargado de vida intensa: la muerte de Ana María Cirés, la crianza y educación de Eglé y Darío, la creación de lo mejor de su obra, su segundo casamiento. Y entonces, a través de once cartas aparece el último retrato de Quiroga, a los 54 años. Es el rostro de un hombre doblegado, sencillo; un poco inhibido ante sus amigos influyentes. Le cuesta encontrar el tono adecuado para solicitar sin genuflexiones y sin altanería. Pero su innata elegancia de estilo por un

lado, y el afecto fraterno del destinatario hacen que lo encuentre.

Este último Quiroga, presentado en un escorzo nuevo, menos profundo, menos confesional que aquel que surge de la correspondencia a Ezequiel Martínez Estrada, tiene en cambio la simple franqueza que usa en la vida familiar. Por eso se ha producido ese desglosamiento tan significativo y lógico. El nuevo amigo es el depositario de lo más sustancial de la etapa 1934-1937. A él se aferra y le confía su intimidad temblorosa y asombrada de sí misma; el derrumbamiento de los años viejos y esa pequeña pero poderosa voluntad de vida que lo apega a la lenta sabiduría de la tierra y las plantas. Y los viejos amigos que fueron testigos de su señorío intelectual, que festejaron sus detonantes posturas de dandy, que vivieron a la sombra de su prodigalidad, ven volver a un Quiroga enternecido que ya no tiene, para asombrarlos, nada más que sus desdichas.

Esta es tal vez la última imagen –melancólica imagen– que nos deja este epistolario. Como decía el pequeño filósofo Azorín, “vivir es ver volver”. ¿Pero quién es este que vuelve por el camino de la vieja amistad a pedir un poco de ayuda y compañía? No es Guillermo Eynhart, ni Aquilino Delagoa, ni Quiroga, el autor de *Anaconda*. Es Horacio, apenas el viejo Horacio, que antes de morir viene a golpear a una puerta que nunca se le había cerrado. Porque como dijeron dos de sus grandes amigos, “De todos los afectos, el de la amistad, cuando es grande y puro, es el único que sobrevive a todos los naufragios.”

Quiroga en su taller de Misiones.



Notas

- ¹*Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo, Biblioteca Rodó, Claudio García, 1939.
- ²Obra citada, página 357.
- ³Obra citada, página 13.
- ⁴Carta de Horacio Quiroga a J. M. F. S., Buenos Aires, junio 18 de 1903.
- ⁵Carta a Alberto Brignole, 1904.
- ⁶*El Hermano Quiroga*, por Ezequiel Martínez Estrada. Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1957.
- ⁷Dejamos apuntado como un tema de posible desarrollo aquel que podría llamarse “la frustración en la narrativa de Horacio Quiroga”, cuyo epílogo no casual es justamente su último relato: “La tragedia de los ananás”.
- ⁸María Elena Bravo, su última esposa.
- ⁹Obra citada, página 316.
- ¹⁰Carta de H. Q. a J. M. F. S., Resistencia, 1904.
- ¹¹Carta de H. Q. a Alberto Brignole.
- ¹²Los versos de D’Annunzio tan recurrentemente citados, son la condensación del clima sentimental que le deja a Quiroga, su primer amor. Sin embargo, dan título a la novela *Pasado Amor* (como lo señalara A. S. Visca en el primer tomo), que registra la historia de otro amor posterior: el de Ana María.
- ¹³Carta de H. Q. a J. M. F. S., Resistencia, octubre 19 de 1904.
- ¹⁴Carta de H. Q. a J. M. F. S., Saladito, diciembre 5 de 1904.
- ¹⁵Carta a J. M. F. S., Buenos Aires, diciembre 3 de 1909.
- ¹⁶Carta de H. Q. a J. M. F. S., San Ignacio, setiembre 26 de 1935.

Las poetisas del 900: Delmira y María Eugenia

En nuestra joven tradición literaria la generación del 900 configura un modesto “siglo de oro” de apenas veinte años, pero generosamente constelado por importantes nombres que han hecho de aquel período no sólo un punto de referencia para los técnicos, sino también una zona de retorno para los memoriosos.

La generación del 900 es una clave de nuestra literatura: por la densidad, la cohesión, la calidad de las obras; por la atmósfera irreal de aquellos años que parecen tan lejanos y no lo son; por el itinerario de aquellas vidas que entretejieron la malla de un tiempo desaparecido para siempre.

Parte de la atracción que ella ejerce proviene de dos creaciones y dos vidas singulares, antípodas y paralelas: las de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira.

Dos vidas; una opción

Entre las muchas peculiaridades de la generación del 900 debemos contar la presencia de dos mujeres que por su calidad excepcional hubieran marcado un vértice en cualquier período de nuestra literatura, pero que al existir y crear contemporáneamente singularizan ese momento, al par de alumbrarse y esclarecerse una a la otra. Queremos señalar un hecho que por obvio puede pasar inadvertido: las obras líricas de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira se ven mutuamente enriquecidas cuando se entabla entre ellas el paralelo que en forma espontánea sugiere su coincidencia en el tiempo.

Los grandes temas poetizados por ambas, con

Mercedes tuvo a su cargo la elaboración de tres de los cuarenta y cinco fascículos que integran la colección *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Transcribimos aquí íntegramente el decimocuarto número de dicha serie.

Las fotos y reproducciones facsimilares de cartas de este artículo pertenecen a las colecciones *Delmira Agustini* y *María Eugenia Vaz Ferreira* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

Tomado de: *Capítulo Oriental*, N° 14. Centro Editor de América Latina. Montevideo, junio de 1968.



y la muerte.

Delmira y María Eugenia, por sus vidas, son los arquetipos clásicos de la opción entre la compañía y la soledad.

Si la vida es amor, ¡bendita sea!
¡Quiero más vida para amar! Hoy siento
que no valen mil años de la idea
lo que un minuto azul del sentimiento

“Explosión” (Delmira, *El Libro Blanco*)

.....

cargando con la cruz de la quimera,
ajustada a la sien ardua corona,
sin poder claudicar
y sin tocar la carne de la vida
jamás, jamás, jamás.

“Las quimeras” (María Eugenia, *La Isla de los Cánticos*)

Y ambas sufrieron la inevitable contradicción que cualquiera de los términos de la elección lleva implícita.

Érase una cadena fuerte como un destino,
sacra como una vida, sensible como un alma;
la corté con un lirio y sigo mi camino
con la frialdad magnífica de la Muerte...

“La Ruptura” (Delmira, *Los Cálices Vacíos*)

¿Por qué no te plugo hacerme
libre de secretas ansias,
como la feliz doncella
que esta noche y otras tantas
en el hueco de esos brazos
hallará la suma de gracia?

“Los desterrados” (María Eugenia,
La Isla de los Cánticos)

Temas, tono, ritmo de creación

Frente a este antagonismo de vida o de destino, cabe señalar en *El Libro Blanco*, *Cantos de la Mañana*, *Los Cálices Vacíos* y *La Isla de los Cánticos*, la presencia de un gran tema: el amor.

Pero el amor en estos conjuntos es algo mucho más trascendente que la consabida tragedia femenina obsesiva y polarizante. El amor es fuente de poesía, eje existencial, ahondamiento del ser; canto y metafísica a la vez.

Delmira clama por él desde *El Libro Blanco* en un conjunto de poemas agrupados hacia el final de

la selección: “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El Intruso”, “Desde Lejos” y “La Copa del Amor”. Es la etapa del amor presentado.

En *Cantos de la Mañana* aparece el amor vivido, dador de gozo (“Primavera”) o engendrador de sufrimiento (“El Vampiro”). En *Los Cálices Vacíos* se da la tercera instancia: el amor consumado, que culmina su vertiente profunda en el poema “Visión”.

En *La Isla de los Cánticos*, diecisiete poemas entre cuarenta y uno que componen la selección, se despliegan en torno del amor: desde el fallido madrigal de pésimo gusto (“Miraje”) hasta el gemido de “Los desterrados”, pasando por la impostada y sonora soberbia de “Heroica”. Querido, añorado, desafiado, nutrido acaso con el equívoco de una delicada e imperceptible insinuación (“Voz beata”), o tal vez una historia real, con despedida (“Invitación al olvido”) y muerte (“Historia póstuma”).

Delmira cantó las ensoñaciones de enamorada solitaria, la plenitud –goce y sufrimiento– de la amante, la saciedad que demasiado pronto apagó una sed que parecía inextinguible. Pero siempre, en la ficción del ensueño o en el vértigo real del cuerpo, en el transporte

alado que va de lo erótico a lo espiritual, en la gracia de estar amando o en el recuento de la frustración, está en el centro mismo de la autenticidad.

María Eugenia cantó, en poemas de pobrísima calidad, breves escenas idílicas; o, con desplante de amazona, lanzó un reto al más convencional e inverosímil de los amadores. ¿Posibles máscaras de una historia desconocida y verdadera? Lo cierto es que en su poesía amorosa el amor está dado con una nota falsa, con un tono desafinado. En cambio nadie como ella para cantar el más seco, el más enconado de los dolores: el de una vida de la que el amor está ausente.

Hemos dicho antes que el amor en estas dos creadoras es algo más que biografía. Experiencia que por su propia sustancia es busca; nunca agotado en sí mismo, el amor engendra en la carne o en la palabra criaturas imprevisibles y únicas.

Así en *La Isla de los Cánticos* muchas composiciones, como “Barcarola de un escéptico”, “El ataúd flotante”, “El regreso” o “Único poema”, son creaciones que tienen el amor como origen, remoto pero seguro, en tanto que su ausencia es la que ha determinado en el alma del poeta el paisaje interior, la realidad subjetiva y

Carta de María Eugenia a Delmira.

la concepción metafísica que canta.

En cuanto a Delmira, nos inclinamos a pensar que, paradójicamente, la muerte no frustró en ella la tarea creadora. El tema del amor ya había sido ahondado y trascendido en sus intensas posibilidades líricas. Y sí, en cambio, que la enfermedad y la muerte de María Eugenia cegaron una fuente de rica vena que no estaba agotada.

Por otra parte, el ritmo de la labor creadora en una y otra parecen confirmar esta hipótesis.

María Eugenia Vaz Ferreira no cumplió sino en el año de su muerte con el propósito de ordenar sus poemas dispersos, algunos éditos, otros entregados en copias manuscritas a sus amigos; y aun así, *La Isla de los Cánticos*, su único libro, apareció póstumamente, al cuidado de Carlos Vaz Ferreira.

Labor lenta, esporádica, casi desmayada, como si se hubiera acompasado al ritmo cansino de su existencia contemplativa y arrasada.

Delmira Agustini escribió fecundamente desde los diez años de edad. Publicó tres libros de poesía en seis años y dejó material inédito suficiente como para que se organizaran otros dos: *El Rosario de Eros* y *Los Astros del Abismo*. La adivinación, el magnetismo, la fecundidad, la urgencia de su quehacer de poeta se acuerdan con su breve vida quemada en etapas fulgurantes y con la temática extenuante de su lírica.

La estrella: vértigo y meditación

Podemos trasladar esta apreciación sobre el ritmo de creación al ritmo interior de los poemas: ambos revelan igualmente la pulsación de las dos vidas.

Nada mejor que escoger dos composiciones que tienen el mismo tema para apreciar no sólo el fluir lírico, sino para esbozar las sustanciales diferencias del lenguaje poético.

Ceguera

Me abismo en una rara ceguera luminosa.
Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida.
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa,
o en su disco de luz he quedado prendida?
No sé...

Rara ceguera que me borras el mundo,
estrella, casi alma, con que asciendo o me hundo:
¡Da tu luz y vélame eternamente el mundo!

Delmira

La estrella misteriosa

Yo no sé dónde está, pero su luz me llama,
¡Oh misteriosa estrella de un inmutable sino!...
Me nombra con el eco de un silencio divino

y el luminar oculto de una invisible llama.
Si alguna vez acaso me aparto del camino,
con una fuerza ignota de nuevo me reclama.
Gloria, quimera, fénix, fantástico oriflama
o un imposible amor extraño y peregrino...

Y sigo eternamente por la desierta vía,
tras la fatal estrella cuya atracción me guía,
mas nunca, nunca, nunca a revelarse llega.

Pero su luz me llama, su silencio me nombra,
mientras mis torpes brazos rastrean en la sombra
con la desolación de una esperanza ciega.

María Eugenia

El poema de Delmira expresa en el primer verso, en forma de radical antítesis, la calidad fundamental de esta ceguera: es luminosa al par que, por eso mismo, rara.

También el primer verso de la segunda estrofa lo declara: “rara ceguera que me borras el mundo”. Vidente para el punto intenso y luminoso, enceguecido para el mundo y la vida, el poeta define la luminaria de manera reiterada y aproximativa: “Un astro, casi un alma...”; “Estrella, casi alma...”. No se elige ningún término visual que nos alcance la condición del objeto, sino una entidad abstracta, mucho más intensa por lo que de carga significativa de vida, avidez de posesión y don de entrega tiene la palabra alma.

La relación entre el creador y el astro está planteada desde el comienzo de una manera absoluta: “Me abismo”, y, más tarde, “asciendo o me hundo”. Es un vértigo trazado en un espacio indefinido, sin arriba ni abajo. Es el vértigo del ser. Los verbos utilizados mentan un movimiento en el que la voluntad, si existe, tiene sólo una participación inicial. El tránsito es en sí mismo irrefrenable.

Los dos versos finales de la primera estrofa expresan la misteriosa naturaleza del vínculo que une con fatalidad a la poetisa y la estrella. Y esa misteriosa naturaleza está traducida en una interrogación que desarrolla una comparación reversible. ¿Quién es el insecto y quién es la luz? En una permanente metamorfosis, tan pronto Delmira es la estrella que seduce al astro-mariposa, tan pronto es la criatura fascinada, prendida –hasta morir– en el disco de luz.

La estrofa final es una invocación de dos versos y un ruego en el tercero: “¡Dame tu luz y vélame eternamente el mundo!”. En este poema intenso y oscuro pese a tanto deslumbramiento, el misterio se acrecienta hacia el fin. ¿Está sintiendo, al hacer esta súplica, que la ceguera que le vela la vida y le borra el mundo se atenúa y que ella cobra, con la videncia, una lucidez para lo real que la aleja de esa comunión sustancial con el astro? ¿O teme perder alguna vez, más

tarde –y de ahí el adverbio “eternamente”–, la sombra que la aísla de la realidad y la instala en ese vibrante ahondamiento de lo esencial con que el astro la nutre?

El poema de María Eugenia, soneto de verso alejandrino, también plantea, aunque en forma más explayada y transparente, la relación entre poeta y estrella. Los dos cuartetos cantan la fuerza, el misterio y la tenacidad con que el llamado del astro se ejerce. Los patéticos tercetos, la melancólica esterilidad de la obediencia a ese llamado mudo, invisible y velado.

El primer verso tiene relación directa con el sustantivo y el adjetivo del título. En efecto, la luz de la estrella y su misterio se dicen en él. La estrella está aludida no por su presencia, sino por su ausencia. Con cinco palabras, María Eugenia consigue sumir en tinieblas toda luminosidad: “Yo no sé dónde está. . .”. La cualidad misteriosa se traduce por la eficacia de un llamado de luz que, en poética trasposición sensorial, se hace oír. Esta luz se trasmuta en el “silencio divino” del tercer verso y el llamado es, ahora, un “me nombra”. Es la individuación del ser concreto que a lo largo del poema contará sus momentáneos desvíos y su definitiva fidelidad.

“Si alguna vez, acaso, me aparto del camino...”
.....
“Y sigo eternamente por la desierta vía
tras la fatal estrella cuya atracción me guía...”

El astro ejerce una tiranía ineludible: “con una fuerza ignota de nuevo me reclama”. Fuerza que puede explicarse por la naturaleza de la quintuple definición que abarca los versos finales del segundo cuarteto. En el principio y fin de la serie, la gloria y el amor (imposible, extraño, peregrino) y en medio todo lo que es también irreal e inalcanzable –quimera, fénix, oriflama.

Los tercetos culminan con una conmovedora imagen visual. Los torpes brazos de María Eugenia –brazos ciegos, como su propia esperanza– en un tanteo desolado intentan apresar el rastro de la estrella que, ya se sabe, jamás se mostrará.

A través del ejemplo hemos hecho una experiencia pocas veces posible. Dos poetas contemporáneos, pertenecientes a un mismo ámbito, enfrentados a un mismo tema, revelan las infinitas profundidades y posibilidades de la creación poética.

Enmascarado en el símbolo *luz* ahonda cada cual, con un lenguaje distinto, el tema del ideal o del destino, tan transitado por el romanticismo.

Pero ya desde el punto de partida está planteada la diferencia de los elementos poéticos y, por allí, de la vivencia real del sentimiento. Para una es “Ceguera”,

es decir, un efecto transformador y desquiciante. Un efecto que se da en un yo inmediato, corporal. Un enceguecimiento alucinado que desfigura todo desde que opera la desaparición de la vida y el mundo. Para la otra es “La estrella misteriosa”, una entidad concreta, lejana siempre, pero siempre ella en sí misma.

La enorme distancia que media entre los dos poemas es la que va de cantar el efecto a cantar la causa.

Hay en el primero un ritmo acelerado que, vivos, se traduce en los verbos de fuerza magnética: abismarse, quedar prendido, ascender, hundirse. En el segundo hay un vacío entre el objeto –estrella– y el sujeto –poeta–, desde que los separa una ilimitada distancia. El astro en la altura y el poeta en la tierra devastada. “Y sigo eternamente por la desierta vía...”. El ritmo del poema es lento y su tono meditativo. Hay un tiempo y un espacio para ser llenados por la infatigable tarea de la inteligencia. Porque es fundamentalmente una actividad de lucidez la que analiza y nombra, en pleno ejercicio poético, la extraña naturaleza del llamado; la que escoge los sustantivos y adjetivos que transmiten el misterio: luz que llama, eco de un silencio, luminar oculto, invisible llama, amor imposible.

Delmira no ha definido la estrella más que con una aposición aproximativa: casi alma, ni ha definido el vínculo más que con la alegría interrogativa de la mariposa y la luz, de por sí exhaustiva. Todo en su poema es cosa consumada y profunda: una verdadera comunión.

María Eugenia dedica el verso más largo de nuestra lengua para deplorar la más absoluta de las incomunicaciones: “mas nunca, nunca, nunca a revelarse llega”.

Delmira Agustini

“Y los había bellos hasta el dolor y feos hasta la risa”

El primer efecto que causa la lectura de la obra de Delmira Agustini es de desconcierto. Desconcierto ante la fecundidad y la riqueza metafórica; ante el valor de su desnudez esencial para cantar el amor; ante las adivinaciones que la vida y la muerte habrían de confirmar. Desconcierto, finalmente, ante la dispar calidad de su poesía, con altibajos violentos del gusto.

Hay, seguramente, razones de tiempo en la creación de su obra que explican la falta de una depurada selección de poemas, o aun de ciertas imágenes o versos. El hecho es que Delmira Agustini escribió mucho en poco tiempo. Tal vez una certera premonición de la muerte temprana la urgió a componer con apresuramiento. Tal vez el ambiente familiar la estimuló y aun la empujó a ser primero niña

precoz y luego poetisa de moda. Lo cierto es que a su obra total le falta el necesario rigor de la autocritica que sabe sacrificar sin vacilaciones lo que el tiempo se encargará de aventajar y convertir en colgaje molesto.

No valdría la pena hacer esta consideración si ella se aplicara a la obra primeriza, que generalmente en todo poeta es de tanteo y rectificación posterior. Pero es que en la obra delmiriana coexisten, desde el comienzo hasta los libros póstumos, poemas que piden piadoso olvido junto a otros logrados con perfección intemporal. Es posible afirmar en su producción dos líneas: una procede de un núcleo fundamental—su don de auténtico poeta—ajeno al tiempo y a las concomitancias ambientales; otra recorre las adherencias de la época, de las lecturas y del medio. De ahí que desde *El Libro Blanco* hasta *Los Astros del Abismo* podemos señalar dos ámbitos: uno envejecido, irremediamente caduco; otro fresco, permanente, esencial. En general, cuando la poetisa elige el camino de la alegoría es cuando más fácilmente yerra el gusto. Sirvan de ejemplo: “Por campos del ensueño”, “La sed”, “El hada color de rosa”, “La musa”, “Mi oración”, “Carnaval”, “El poeta y la diosa”, “El poeta y la ilusión”, “Mi musa triste”, “Misterio: ven”, “Ave, envidia”, “Serpentina” y

“Mi plinto”.

A veces se aprecian en un mismo poema símiles vacuos —“el fanal sonrosado de Aurora”, “Fantasía estrena un raro traje de pedrería”— junto a hallazgos insustituibles: “El ancla de oro canta... la vela azul asciende” (en “El poeta leva el ancla”).

Para ilustrar la presencia paralela de lo caduco y lo perdurable, recordemos que ya en *El Libro Blanco* aparecen poemas cumbres como “Íntima”, “Explosión” y “El intruso”.

“Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte”

Ya hemos enunciado, al reparar en la absorbente presencia del tema del amor en la poesía de Delmira Agustini, que pueden señalarse tres instancias aproximadamente coincidentes con los tres libros editos en su vida: *El Libro Blanco*, presentimiento del amor; *Cantos de la Mañana*, el amor vivido con el hallazgo del Tú; *Los Cálices Vacíos*, el amor consumado en la conjunción con el amante. La complejidad subyace, sin embargo, tras ese esquema. La adivinación suple en la primera etapa los vacíos de la espera, de modo tal que el amor presentido es, en el plano poético, el canto del

amor total. La traslación de lo erótico a lo espiritual transforma, en la última etapa, el delirio de la carne en sustancia de sueño. El amor, pues, es uno. Esperado en *El Libro Blanco* o agotado en *Los Cálices Vacíos*. Pero en ese cántico único podemos señalar algunas perspectivas esenciales del tema.

Desde “Íntima” y “Explosión”, pasando por “Las alas” hasta llegar a “Tu boca” y “¡Oh, Tú!”, encontramos una concepción particular no ya del amor sino del amar.

La mujer poeta ha experimentado tempranamente la vocación del sentimiento. Y la ha sentido con una fuerza proporcionada a toda su potencia vital y espiritual. Esa vocación no ha sido el reclamo del desvalimiento sino una índole de un ser pleno de fuerza, inteligencia y gracia; capaz de abastecerse y nutrirse de su propia soledad. De ahí que los poemas que hemos nombrado antes planteen un conflicto entre la vocación para la entrega y la exigencia de una grandeza que conduce fatalmente al ensimismamiento.

En la vida de Delmira Agustini ese conflicto no tuvo un desenlace real sino aparente. Es posible que una existencia más larga hubiera labrado otras alternativas previsibles. Un vaivén angustioso entre la soledad mayestática del alma y la entrega dócil del cuerpo. O el encuentro definitivo del Tú capaz de reducir esa dolorosa dualidad. Sin embargo, la poesía muestra una etapa de solución del antagonismo. Todos los poemas de este grupo temático tienen un hábito dichoso que resulta del contraste de las imágenes líricas que aluden al mundo de la soberbia solitaria y las que dicen la sencilla, poderosa y feliz transformación de la entrega amorosa.

“Yo encerré / mis ansias en mí misma y toda entera / como una torre de marfil me alcé” (...) “Yo sé que en nuestras vidas se produjo / el milagro inefable del reflejo / en el silencio de la noche mi alma / llega a la tuya como a un gran espejo”. (“Íntima”).

“Yo tenía. . . / dos alas. . . ! / Dos alas, / que del Azur vivían como dos siderales raíces” (...) “Una sonrisa tuya me despertó, pareceme. . . / ¡Y no siento mis alas!... / ¿Mis alas?... / Yo las vi deshacerse entre mis brazos. . . / ¡Era como un deshielo!” (“Las alas”).

“Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana; / tela donde mi espíritu se fue labrando él mismo / tú quedas en la testa soberbia de la roca / y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo” (“Tu boca”).

“Yo vivía en la torre inclinada / de la Melancolía... / Las arañas del tedio, las arañas más grises, / en silencio y en gris tejían y tejían” (...) “A veces yo temblaba / del horror de mi sima” (...) “¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte! / Que alzaste suavemente la sombra como un velo / Que me lograste rosas en la nieve del alma” (“¡Oh, Tú!”).

“Con alma fúlgida y carne sombría”

Hemos tomado como punto de partida de nuestro análisis un dualismo que podría formularse bajo los símbolos estatua-mujer. Pero adentrándonos en la esencia misma de los poemas de amor, advertimos que otro conflicto, nueva máscara de aquél, organiza una zona de la poesía de Delmira Agustini. La vieja escisión maniquea alma-cuerpo reaparece cargada de un acento dramático. En “Supremo Idilio”, de *Cantos de la Mañana*, larga composición alegórica, tras las imágenes de “una figura blanca hasta la luz” y “un cuerpo tenebroso”, dialogan alma y cuerpo, bien y mal, hasta llegar a la conjunción del amor, “raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno”. El mismo dualismo, planteado ahora con claridad estremecedora, reaparece en “El Cisne”: “A veces ¡toda! soy alma; /Y a veces ¡toda! soy cuerpo”.

En *El Rosario de Eros*, desarrollado en cinco secuencias, hay un juego conflictivo entre lo sensual y lo espiritual: “el amor blanco y frío del mármol”, el amor sombrío que “como la muerte pudre y ennoblece”, el amor de fuego “sangre de mundos y rubor de cielos”, el amor de luz, “un río que es el camino de cristal del Bien”; y el amor falso, “de burla y frío mármol que el tedio barnizó de fuego”.

Pero es en el poema “Ofrendando el libro” que abre *Los Cálices Vacíos* donde el dualismo espíritu-materia





Rincón predilecto de Delmira en la sala familiar.

está más totalmente expresado. Después de definir la esencia del amor, el poema se resuelve en el verso final que encierra el modo de la ofrenda: “con alma fúlgida y carne sombría”. El poeta disocia la unidad viviente en carne y alma. El alma es sideral, fúlgida, implícitamente solitaria. La carne es sombría, terrenal, también solitaria. Pero ambas confluyen juntamente en la “y” copulativa, que restituye la unidad vital en el momento de la ofrenda. En este verso se resume de modo formulario uno de los grandes temas que Rubén Darío, como Delmira, abordó persistentemente.

Lo onírico y lo coloquial

Muchos aspectos importantes de la poesía delmiriana habrán de quedar excluidos de estas consideraciones, necesariamente breves. Para finalizar, hemos de referirnos a dos líneas poemáticas que tienen que ver con el tono. A este respecto, recordamos haber señalado un camino casi siempre fallido: el alegórico. La parte más importante de la obra de Delmira Agustini es aquella que se alimenta del mundo sobrecogedor del sueño. De esa zona amplísima e inagotable se extraen las imágenes poéticas más originales, desde

que la desrealización libera la capacidad creadora y le permite el sondeo en los estratos más inexplorados. Es en ese ámbito independizado de los cánones de la lógica y la realidad donde el poeta fragua la perfección del poema, perfección que a menudo está ausente de aquellos poemas deliberados en los que predomina un vertiginoso eslabonamiento metafórico.

La otra línea, que llamamos coloquial, implica un Tú inmediato hacia quien el poeta se dirige. Es siempre un Tú mudo (muerte, amante, vida) frente al cual hay una vibración intensa y verdadera. Es un puente que se tiende entre el Yo y el Tú, con un lenguaje especialmente íntimo.

Como ejemplo del primer grupo proponemos, de *Cantos de la Mañana*, el poema cuyo verso inicial es “La intensa realidad de un sueño lúgubre”, “Tú dormías” y “Los relicarios dulces”; y de *Los Cálices Vacíos*, “Luz púrpura”.

Los poemas coloquiales se expresan en la serie integrada por “De mi numen a la muerte” e “Íntima”, de *El Libro Blanco*; “Vida”, de *Los Cantos de la Mañana*; “Nocturno”, “Tu boca” y “¡Oh, Tú!”, de *Los Cálices Vacíos*.

Dejamos como un tríptico final para la consideración del lector, tres grandes poemas en los que la línea onírica y la coloquial confluyen. Tres poemas que comunican la esencia más delicada y compleja de Delmira Agustini y su poesía: “El intruso”, de *El Libro Blanco*; “Visión”, de *Los Cálices Vacíos* y “Mis amores”, de *El Rosario de Eros*.

María Eugenia Vaz Ferreira

“El alma a media luz, sola y distante”

La Isla de los Cánticos recoge, seleccionada por la propia autora, la producción de toda una vida. Es de suponer, pues, que decantada por el tiempo y sometida a esa mirada desapasionada que puede alcanzarse en el último tramo del peregrinaje, sea una colección que María Eugenia estimó como representativa de su ser profundo y de sus logros de poeta.

Los cuarenta y tres años que nos separan de la *editio princeps* muestran, sin embargo, que la autora no supo ser el justo juez de su propia obra.

¿Quién podrá saber nunca qué tiernas debilidades, qué desdibujadas sonrisas le hicieron cobijar a las endebles criaturas literarias que trasuntan una aspiración al amor? Son poemas que nada aportan a su gloria, pero que confieren un contorno enternecido a su descarnada figura; y que evocan una etapa en que la esperanza y la ilusión acompañaban y atemperaban un dolor que habría de ser cada vez más y más implacable. También ellos tienen algo que decir, entonces, junto a la serie de los grandes poemas de sesgo metafísico y los

nocturnos que la crítica ha destacado tradicionalmente.

No creemos que ninguna anécdota, que ningún episodio, que ninguna circunstancia exterior a la propia vocación de María Eugenia Vaz Ferreira puedan valer como explicación del gradual pasaje de la etapa de la posibilidad del amor a la etapa de la soledad definitiva. Tampoco será posible determinar nunca hasta qué punto la opción por la desierta vía fue lúcidamente voluntaria o fatalmente indeclinable. Simplemente se consumó con su redoblada carga de dolor, enriqueciendo la nada con un penetrante análisis que ahondaba año a año la desolación. Y es en esa zona calcinada donde el poeta se encuentra a sí mismo y donde una voz ensombrecida y bella parece elevarse en un grave canto:

Alma mía,
que la red seca y vacía
no te atreviste a arrojar.
Entre la arena y las olas
existen dos cosas solas:
morir o matar.

Alma mía
que traes la red vacía
de las orillas del mar. . .

La aventura del alma

Pocos libros de poesía logran transmitir una imagen tan verdadera del poeta como *La Isla de los Cánticos*. Toda la vida se trasparenta en él; desde las influencias literarias de la época –parnasianismo y



modernismo— hasta los avatares de un corazón tierno y orgulloso. Pero es al llegar a la zona de los poemas de tono existencial donde el lector se enfrenta a la grande aventura de un alma.

Esta serie poemática se encuentra distribuida a lo largo del libro alternada con los poemas circunstanciales, los de tema estético y los amorosos. En esa distribución aparentemente inconexa hay, sin embargo, una ordenación estricta que va marcando los hitos de un camino irreversible. Desde “Resurrección”, que abre la serie, hasta “Enmudecer”, que cierra el libro, María Eugenia ha ido poetizando a lo largo de toda su vida una historia sin anécdota, sin paisaje exterior, casi sin personaje, pero con un desarrollo progresivo hacia el gran silencio final. Alma adentro, año a año, una inteligencia clara y sin piedad va registrando la presencia de las últimas expectativas: “en cánticos de vida y esperanza / mi corazón florecerá de nuevo” (“Resurrección”), “Tu fresco soplo serena la exaltación de mi alma” (“Elegía crepuscular”) y la persistencia de los recuerdos cálidos: “También como a vosotros / miráronme gozosas las pupilas / que rayaron en tórridos incendios”; pero, también, la pesada carga de la reclamada soledad: “y voy como vosotros / también inaccesible e impotente / cargando con la cruz de la quimera / ajustada a la sien ardua corona...” (“Las quimeras”).

La inteligencia que esclarece las raíces del sufrimiento se da pausa por una vez en esa tarea de abstracción y aparece un poema distinto, encarnado, con un personaje, anécdota y circunstancia. Es el más biográfico y, si no el más conmovedor, el que da más tregua a lo humano de la tragedia femenina. Nos referimos a “Los desterrados”, con su pudoroso lamento: “¿Por qué no te plugo hacerme / libre de secretas ansias, / como la feliz doncella / que esta noche y otras tantas / en el hueco de esos brazos / hallará la suma gracia?”.

También “El regreso” es un poema expresivo de un deseo. Sin urgencia, sin angustia, el canto se levanta casi con dichosa certeza: “Alguna vez me llamarás de nuevo / y he de volver a ti, tierra propicia, / con la ofrenda vital immaculada, / en su sayal mortuorio toda envuelta / como en una bandera libertaria”.

A partir de “El regreso”, la aventura metafísica asume claramente las características de un viaje hacia la nada, ya casi sin temblor y sin dolor. En correspondencia con ese despojamiento –entrega voluntaria o pérdida inquerida– los símbolos se van haciendo más abstractos y el paisaje interior más surrealista.

Es la playa vacía de “Barcarola de un escéptico” o el símbolo definitorio del ataúd flotante.

Gradualmente, el lenguaje se depura hasta no ser más que el pulso del puro pensamiento, como en esta égloga nocturna del tedio:

Grito de sapo
llega hasta mí de las nocturnas charcas. . .
La tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas

Grito de sapo, mueca
de la armonía, sin tono, sin eco,
llega hasta mí de las nocturnas charcas. . .

La vaciedad de mi profundo hastío
rima con él el dúo de la nada.
("La rima vacua")

Símbolos de la realidad

Cuatro nocturnos: "Sólo tú", "Hacia la noche", "Nocturno" e "Invocación", son claras formulaciones de una aspiración.

El poeta ha deambulado por una tierra inhospitalaria para su ambigüedad. "Y no tengo camino; / mis pasos van por la salvaje selva / en un perpetuo afán contradictorio" ("El regreso") y ha expresado su único y último deseo en el mismo poema: "He de volver a ti, propicia tierra".

Es éste el momento de reparar en una nota constante de la poesía de María Eugenia: la ausencia de un prójimo concreto. Su lirismo ha creado una

realidad despoblada de toda otra cosa que no fuera su propia figura solitaria. No hay, entonces, la oposición "del otro", ni el enfrentamiento con un "tú" que es siempre perturbador. María Eugenia no ha sido adversaria de nada ni de nadie. Ella pudo haber dicho nada menos y simplemente que la vida no es propicia y que la muerte sí lo es. Pero en ese mundo que le fue tan profundamente incómodo, encontró algo que tenía la calma, el silencio y el acogimiento de la muerte. Era la noche y la convirtió en símbolo. "Solo tú, noche profunda, / me fuiste siempre propicia;" ("Sólo tú").

La noche es el territorio natal de su alma, porque es el apaciguamiento de la vida y el borramiento de la realidad. Dentro de ese territorio ha encontrado otro símbolo, que lo es al mismo tiempo de su alma: "¡Oh! noche, yo tendría / una palma futura desplegada / sobre el gran desierto" ("Hacia la noche").

El árbol es otra prefiguración de su ser. Se nutre por sí mismo de la tierra; es solitario, silencioso, ajeno a todo lo que no sea su lento y radical existir; sin dolor, sin temor, sin deseo. "Árbol nocturno, alma mía...".

Y frente a la quietud propicia de estos símbolos de su aspiración: la tierra-muerte, el árbol-alma, la noche-muerte cotidiana, se opone el omnipresente símbolo del mar. Once poemas contienen alusiones reveladoras de su significado. El mar es el vaivén turbulento de lo real, el ruido del mundo, la angustia de la carne. Presencia alarmante, se la rehúye siempre. O se la contempla desde un vuelo en soledad, como el del pájaro misterioso de "Único poema".

"De pronto un pájaro errante cruzó la extensión marina"

A propósito de "Único poema" escribió Carlos Vaz Ferreira: "Había pruebas de cuarenta y tres poesías, de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada 'Único poema', la cual me impresionó tanto que le pregunté la razón de la exclusión. «Nadie la entendió», me dijo y accedió fácilmente a mi pedido de que la volviera a incluir, por lo cual he creído mi deber intercalarla".

La fraternal insistencia adelantó en treinta y cuatro años la publicación de este poema, que de otra manera hubiera debido esperar *La Otra Isla de los Cánticos* para ser conocido.

Es efectivamente un poema hermético dentro de su absoluta sobriedad. En cinco estrofas de sencillos versos octosílabos se plantea el enigma más impenetrable de nuestra lírica. Las tres primeras estrofas describen un mar irreal –sin nombre y sin orilla–: es la imagen de la existencia universal y en ella, revirtiendo la vieja concepción del ciclo vital, la muerte es la vieja madre de la vida. Las olas, movidas por la mecánica

desapasionada de la muerte, son el nacer y son el morir. La soledad, especie de diputada de la muerte, inventa un juego impasible con cunas y tumbas. Y eso es todo. Reversibilidad indiferenciada entre los dos extremos de la existencia; ajenidad total de la madre engendradora ante la aventura del hombre.

Esta concepción pesimista y yerma se traduce en visión onírica. *Soñé* es la palabra clave del segundo verso. La imagen está contemplada desde una perspectiva de altura y por ello es estática, a pesar de las fórmulas verbales "daba máquina", "cesaban", "renacían" y "estaba jugando".

En la cuarta estrofa se quiebra la inmovilidad: "De pronto un pájaro errante cruzó". La presencia del pájaro solitario y sin nombre crea una extensión ilimitada a través de una prolongada sensación auditiva: "Cruzó la extensión marina. / "Chojé"... "Chojé"... repitiendo / su quejosa mancha iba. / Sepultóse en lontananza / goteando "Chojé"... "Chojé"..."

Hay en la onomatopeya *chojé* una tristeza refinada y áspera. Es como la gota de sangre que mana de una herida desconocida; un lamento, una melancolía sin regreso que desciende, como un adiós, sobre la extensión desierta.

Simétrico del *soñé* del segundo verso, el *desperté* del penúltimo aprieta el circuito del enigma: "Desperté y sobre las olas / me eché a volar otra vez". El poeta, al soñar, ve el mar y el pájaro que lo sobrevuela hasta desaparecer en el horizonte; el poeta despierta y al despertar es, él mismo, el pájaro que soñó. El ave recobrada con la vigilia reemprende el vuelo y al volar engendrará nuevamente el paisaje del sueño –mar sin nombre y sin orillas– que será contemplado hasta el próximo despertar.

Es un poema indefinidamente circular en el que la dualidad dormir-velar carece de sentido: la realidad es realidad de sueño; despertar significa el reingreso al soñar.

Esa repetición infinita traduce el sentido subconsciente que su existencia ha tenido para María Eugenia: una inmensa realidad soñada, sólo habitada por la muerte y la soledad. Y el pájaro misterioso es el reflejo de su propia imagen: una criatura sufriente que traza la línea de un vuelo contemplativo y errante que se dirige hacia la nada.



Delmira se casó con Enrique Job Reyes el 14 de agosto de 1913, luego de un noviazgo que duró seis años. Son conocidas las instancias que llevaron a la rápida disolución del matrimonio. Al mes de la boda, la esposa volvió a su hogar paterno, huyendo "de tanta vulgaridad". Se inició luego el juicio de divorcio a iniciativa de Delmira, quien, no obstante, continuó viéndose con Reyes esporádicamente. Próximo a dictarse la sentencia, el 6 de julio de 1914 Delmira fue muerta a balazos por su esposo en la habitación que éste arrendaba, en una casa de la familia de Juan Manuel Gómez. Reyes murió pocos momentos después de dispararse un tiro en la cabeza.

La carta que va a leerse fue escrita en el período en que se tramitaba el juicio de divorcio y tuvo como motivación –ocasional e intencional– el poema *Serpentina* que la poetisa enviara dedicado al escritor argentino Manuel Ugarte, quien fue uno de sus testigos de bodas.

Su carta me ha hecho casi más mal que su silencio. Yo creía que V me interpretaba mejor. Estoy cierta de no haberle dicho en mi artículo literario una sola cosa que no fuera verdad, y que no fuera, pero sí, más pida que la verdad. Y lo más raro del caso es que protestó de sus palabras en el fondo tal vez le dig la razón. O, cierto, yo no he sido absolutamente sincera con V. Pero quisiera que los sinceridades, difíciles, en ligerísimo velo artístico sea casi necesario... Piense V. que yo debo adivinar y decir. Deseo V. que todo lo que yo le he dicho y le digo, se podría condonar en dos palabras. En dos palabras que pudiesen ser las más dulces, las más simples, o las más difíciles, y de bonosas... Piense V. que en dos palabras que yo puedo en conciencia decirle al otro del de convencer, han debido estar en mis libros y que no en mi alma. Para ser absolutamente sincera yo debí decirle; yo debí decirle que V. hizo el tormento de mi noche de

... todas y de un alboroto a luna de miel... que pudo ser a la larga una novela luminosa, se convirtió en tragedia... que yo sufrí aquella noche no podré decirle más... la noche a la sala como a un sepulcro... vivir más conmovida que el de pensar que lo sería. Mientras me recibían pregunté me si quería ir... si habría llegado. Podría contarle todo mi dolor de aquella noche... la misma mirada con la que me miró al salir de la habitación que me miró cuando V. fue un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que V. me miraba y me comprendía. Que me esperaba estaba bien cerca del alma entre todas aquellas gente molesta. Después, entre lazo y saludo, lo único que yo se podía era que mirara. Yo miré que yo diría era tenerte cerca un momento. Por el momento del resto... ¿de quién sufrir, sufrir hasta que me despidi de V. ¿después sufrir más sufrí lo indelible... V. me salvó, sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo esto era un mi mundo, temible y delicioso. Yo me esperaba nada yo me podía esperar nada que no fuera amargo de este sentimiento. La solitudinaria, más fuerte de mi vida, ya sido amargura en él. Yo sabía que yo somo para síse dejan como la tristeza del recuerdo y nada más. ¿yo podría ser, y sufrir el mundo de lo que pudo ser a todas

... las realidades en que V. me miró. Yo debí decirle todo eso y más, para ser absolutamente sincera. Pero solo otra vez, he tenido mucho de de ultramar muy en el fondo, una de esas palabras, algunas dichas, totalmente rendidas al amor. Entonces V. me miró frente a su sonrisa, un jugo de amor de poder... ¿yo, que he sabido sentir tan íntimamente con V...
 Ya está dicho. Si después de todo esto me V. a acusarme de sospechara y que yo lo acusaré simplemente al mi intérprete sentimental. Nunca lo acusaré de nada por. Si esperaré a que la V. sea de primavera me haga perfume de allá para escribirle sin saber porque
 Te herida
 Delmira

Los nuevos narradores

Estas páginas tratan de fijar el signo y la vectorialidad de un conjunto de obras aparecidas en los últimos ocho años. Tarea incierta y riesgosa en más de un sentido, porque se trata de ver y juzgar sobre la marcha un proceso de palpante contemporaneidad. Por lo demás, en la aventura que ha emprendido este nutrido y heterogéneo grupo de narradores a que nos referiremos, no todo está decidido todavía. En su mayoría, son muy jóvenes; y aun aquellos cuya fecha de nacimiento los coloca en el vértice ascendente de la madurez son escritores nuevos, en el sentido de que han inaugurado recientemente su condición de éditos.

El tiempo, ya se sabe, es el crítico imparcial y el más seguro. Proyecta con pulcritud las perspectivas, borra los accidentes y dibuja con nitidez y para siempre los trazos de lo que desde el origen estaba destinado a permanecer. Sin su ayuda, el estudioso del hecho literario emprende una labor contingente, sujeta más que ninguna otra a las discrepancias de los actores, coetáneos del proceso.

Corresponde hacer otras aclaraciones previas. La primera se refiere a la delimitación cronológica del período relevado, que toma como jalón inicial el comienzo de la década del 60. Desde entonces hasta acá han aparecido con significativa continuidad las obras narrativas de estos creadores que llamamos *los nuevos*. Esta circunscripción, que es meramente editorial, nos hace excluir las creaciones de valiosos escritores de las generaciones anteriores que por su relevancia, su calidad y su renovado impulso creador son, en un sentido lato, los *siempre nuevos* de la literatura uruguaya.

Tomado de: *Capítulo Oriental*, N° 38. Centro Editor de América Latina. Montevideo, enero de 1969.

La segunda salvedad va en atención de los *novísimos*, los recién salidos al ruedo a través de revistas literarias o de concursos de narrativa (Feria del Libro 1966, Concurso Ciudad de Tacuarembó 1967, Banda Oriental y Arca 1968). La razón por la que no se les incluye en este panorama es la que impone la restrictiva brevedad del trabajo.

Los Nuevos: un grupo

Entre los veintitrés años de Teresa Porsekansky (*El acertijo*) y los sesenta y tantos de L. S. Garini (*Una forma de la desventura, Equilibrio*), media el tiempo de dos vidas. Entre las abstracciones planas de Gley Eyherabide (*El otro equilibrista*) y el realismo transido de Anderssen Banchemo (*Mientras amanece, Un breve verano*) hay tal diferencia en la concepción de la narrativa que queda impedida cualquier remota asociación. Ni la cronología, ni la estética, ni los temas autorizan a utilizar el término “generación” para designar al conjunto de *los nuevos*.

Son clara y simplemente un grupo; en primer lugar, por la densidad de esta promoción, que es seguramente la más nutrida de cuantas se han sucedido en nuestra literatura: además de los recién citados, Fernando Aínsa (*El testigo, En la orilla, Con cierto asombro*); José Pedro Amaro (*El hombre de la tierra*); Alberto Bocage (*Las prisiones*); Hiber Conteris (*Cono Sur, Virginia en flashback, El nadador*); Mario César Fernández (*Nos servían como de muro, Industria Nacional*); Eduardo Galeano

Cristina Peri Rossi



(*Los días siguientes; Los fantasmas del día del león*); Jesús C. Guiral (*Los altos muros, Las abejas y las sombras*); Juan J. Lacoste (*Bosque del mediodía, Los veranos y los inviernos*); Sylvia Lago (*Trajano, Tan solos en el balneario, Detrás del rojo, La última razón*); Jorge Musto (*Un largo silencio, Noches de circo, La decisión*); Jorge Onetti (*Cualquiercosario*); Alberto Paganini (*Confesiones de un adolescente*); Cristina Peri Rossi (*Viviendo*); Mercedes Rein (*Zoologismos*); Jorge Sclavo (*Un lugar para Piñero*); Juan Carlos

Somma (*Clonis, Forma de piel*); Milton Stelardo (*La demorona*); Claudio Trobo (*Sin horizonte, Los amigos, El invitado*).

Estos cuarenta libros aparecidos en menos de ocho años hablan de la fecundidad de este grupo, que en la medida de sus desniveladas posibilidades tiene como segundo rasgo característico una postulación de autoexigencia no desmentida. En efecto, lograda o no, cada una de las obras, que hemos nombrado para dar idea de la intensa laboriosidad de *los nuevos*, supone un esfuerzo emprendido con seriedad y empeño artesanal.

Otro principio de cohesión del grupo radica en el afán competitivo de sus integrantes, que aspiran a permanecer en el mercado literario y aun a ganar en él posiciones cada vez más destacadas. Jorge Onetti ha iniciado la conquista de plazas extranjeras: obtuvo en 1966 el Premio de “Casa de Las Américas” de Cuba y este año el segundo premio de la editorial barcelonesa Seix Barral; no es improbable que próximamente otros narradores de este grupo alcancen, con iguales o mayores merecimientos, un lugar en editoriales europeas.

El afán de competencia que caracteriza a *los nuevos* no obsta a reconocer en ellos un rasgo típicamente grupal. No se han escindido en facciones o capillas; por el contrario, mantienen entre sí relaciones cordiales y aun amistosas. Se sienten unidos por una difusa conciencia de ser los delegados del porvenir y, sin tener aquella arisca combatividad casi parricida de la generación del 45, asumen la postura decidida –sobre la cual ni siquiera hablan o teorizan– de quien está haciendo algo diferente de lo anterior. Ocasionalmente se reúnen, debaten en mesas redondas sobre problemas generacionales, literarios o sociales; y son por lo tanto, en el mejor sentido de la palabra, un grupo; aunque hay, por descontado, entre ellos individualidades que eligen el aislamiento reconcentrado o el camino solitario.

Una moderada cuota de imaginación

Aun cuando con elemental prudencia tengamos presente la complejidad de los materiales literarios que se resisten a ser definidos y clasificados; aunque de antemano estemos pensando en los imprecisos límites que en la invención artística tienen las palabras fantasía y realidad, podemos provisionalmente aceptar este criterio dualista para tratar de definir, en sus líneas generales, las características de la narrativa de este período. Hay en esta literatura un fuerte apego a lo real. Pocos escritores se han aventurado a transitar por la zona libre y fundamentalmente creadora del sueño y la imaginación. Tendríamos que citar, en este pequeño grupo de los arriesgados, el nombre de cinco narradores. Gley Eyherabide crea, en *El otro equilibrista*, un mundo

irreal a fuerza de concebir una realidad puramente objetiva. Sus relatos se caracterizan, en lo estilístico, por las frases cortas y despojadas; en lo sensorial, por una aprehensión de objetos elementales y la recurrencia de formas planas del color (negro, blanco, rojo); en la estructuración literaria, por la administración del absurdo como elemento desconcertante del anti-argumento. Mercedes Rein en *Zoologismos* descubre mecanismos originales para descomponer y transformar el mundo real. Se trata, por ejemplo, de imaginar la cenestesia de una araña (“El vuelo”), o de apresar el mundo mercurial de las asociaciones e incitaciones del mundo interior (“Zoologismos”). O, en “Homolúdrico”, de deformar una situación habitual hasta conseguir la esencia de la insensatez mediante el simple recurso de intercalar diálogos convencionales y snobs con fugaces escenas de absurdo delirante. Es fundamentalmente esta última técnica, la del absurdo llevado hasta sus últimas inconsecuencias, lo que define la temática de Rein en “Nochebuena” y “La mudanza”, relatos en los que se acentúa la importancia de los elementos teatrales a expensas de lo característicamente narrativo. En Cristina Peri, desde *Viviendo* (1963) hasta sus últimos cuentos aparecidos en el diario *El Popular*, se va acentuando una gradual inclinación hacia la línea fantástico-alegórica. El premio con que la editorial Arca acaba de consagrar su libro *Los museos abandonados* parece confirmar el afianzamiento de sus aptitudes narrativas. A nuestro juicio es Alberto Paganini, en mérito a las excelencias de *Confesiones de un adolescente*, quien más poéticamente ha sabido insertar lo imaginario en lo real. Él puede conseguir que después de leer “El Bonzo” nadie sea capaz de ver un enorme edificio de apartamentos (velado y develado, en el cuento, como el “Ran American-Top”) sin sentirlo como una presencia maléfica preñada de insólitas posibilidades de espanto. El horror imprevisto y la poesía subyacente se combinan con imperceptible maestría en “Las ninfas”, “Una lección de teología” y “Confesiones de un adolescente”. Paganini es, sin duda, el más capaz de transitar por la delicada poesía del horror sin desmadejar la realidad, fuente, en último término, del misterio.

Vínculos y Herencia

Está claro que a *los nuevos* no les ha tocado un destino de demoleedores. Han encontrado una obra firme, construida con exigencia y estructurada con rigor, contra la cual sería absurdo volcar los embates de una severidad crítica, en este caso innecesaria. En realidad encontraron un camino ya desbrozado, que sólo ofrece una posibilidad: la de avanzar por él y llevarlo más adelante. Han asimilado con inteligencia la lección

de sus mayores y, sin imitarlos, se han reservado la prerrogativa de una originalidad que en algunos casos es estridente. La veta parricida inherente a toda nueva generación ha quedado cegada en ellos, porque como hijos de padres poderosamente lúcidos hallaron la tarea hecha.

Al referirnos a este punto es inevitable el paralelo entre esta promoción y la generación del 45. Mientras en una gran proporción los integrantes de aquel período ejercieron la dual condición de críticos y narradores –Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, José Pedro Díaz, Carlos Maggi, Ángel Rama–, entre *los nuevos* ambas actividades sólo convergen excepcionalmente.

Cuando anotamos, antes, la ausencia de una actitud de enjuiciamiento y negación respecto de los antecesores, pensábamos en la crítica joven que se ciñe a la tarea concreta e inmediata de comentar “lo que se edita”, o bien a la valoración de lo ya consagrado, como por ejemplo las páginas de Gabriel Saad sobre Felisberto Hernández o las de Jorge Albistur en *Releyendo El Quijote* y *El rumor de las hojas*. Y pensábamos también en la ausencia de esa actitud en los propios narradores. Por cierto, no es su competencia la de juzgar y calificar el pasado, pero es verdad también que en la historia de una literatura son quienes, con un cambio de rumbo estilístico o temático, pueden censurar y clausurar la vigencia de una etapa precedente. Tal ocurrió con la generación del 45 respecto de sus antecesores; y no ocurrió en cambio con *los nuevos*, quienes por el momento no se han expedido sino en algún debate de grupo, contra los valores de la generación anterior.

Esa dinámica psicológica que se establece entre padre e hijo, entre maestro y discípulo, entre generación vieja y generación nueva, y que exige que el menor adquiera una sensación de superioridad –de base real o falsa– para que se produzca el fecundo desprendimiento del tronco original, se cumple de



Mercedes Rein

una manera imprevista en esta promoción que nos ocupa. Impedidos del necesario ejercicio de previa destrucción, *los nuevos* encontraron, de alguna manera, el resarcimiento de su condición de sucesores en una forma de mérito que excede al que tuvieron los del 45. A ellos les ha tocado el privilegio no buscado ni querido, el difícil privilegio de crear en el tiempo en que se cumple el derrumbe natural de un mundo y el de ser los protagonistas de la historia actual de un país que fue relativamente feliz y que desde hace años a esta parte no hace más que contar el número de sus crecientes desgracias.

Debilitados sus vínculos con el pasado, cortadas las amarras, nuestra generación ha sido confiada casi exclusivamente al juego de los factores ambientes y al ejercicio de su libertad. Es un privilegio doloroso, para algunos insoportable, pero lleno de excelencias. Es preciso que aceptemos, con todos sus riesgos, ese honor que nos proporciona, más que a ninguna otra generación pretérita, la posibilidad de ser creadores. (Roberto Ares Pons: *La Intelligentsia uruguaya y otros ensayos*)

Un camino allanado en lo literario, un entorno amargo y difícil de vivir y, en cambio, las ventajas de un panorama editorial excepcionalmente propicio, constituyen la herencia que usufructúan *los nuevos*.

En el N° 2 de Capítulo Oriental se estudia el origen y los alcances del “boom” editorial. Remitimos al lector a ese análisis, para considerar ahora solamente la interrelación que se ha establecido entre la creación literaria y el proceso económico-cultural del auge del libro uruguayo. Es evidente que las condiciones que afrontó el narrador antes de 1960 fueron especialmente difíciles. Costear una tirada de 500 ejemplares suponía una empresa ardua y ruinosa que pocos se atrevían a emprender, sabiendo de antemano que salvo los volúmenes dedicados y regalados, el resto de la edición dormiría el sueño de los justos en algún anaquel de las librerías que las tomaban en consignación. Mientras las revistas *Asir*, *Número* y *Escritura* –de feliz memoria– aparecieron, cabía la esperanza de poder publicar el cuento gestado con tiempo y paciencia. La página literaria del semanario *Marcha*, orientada con un criterio distinto del actual, satisfizo también esa necesidad –casi condicionante para todo escritor– que es la posibilidad

efectiva de hacerse conocer.

Un largo interregno de silencio se vio súbitamente interrumpido cuando, en una especie de estallido múltiple, la Feria del Libro y las editoriales Alfa, Arca y Banda Oriental abrieron al escritor las más ricas oportunidades de convertirse sin penuria en édito y aun de asumir la imprevista condición de *best-seller*. De postulante de imprentas, el narrador pasó a ser presa codiciada de las editoriales. Si bien sólo Mario Benedetti ha conseguido realizar el sueño, hasta ahora impensable entre nosotros, de “vivir de la pluma”, el escritor de esta década ha recibido compensación económica efectiva por su obra, como una consecuencia normal de su tarea.

Padeciendo y diciendo la realidad

En último término la historia de todo hombre es la de su enfrentamiento con la realidad. En último término la obra de todo escritor es su versión de la realidad. En qué medida lo real se traduce en un ser y en un decir, es la peripecia de la vida y la sustancia de una creación literaria.

Nos hemos referido antes a esta década como a una forma previsible y sin embargo inesperada del derrumbamiento. Los economistas y los sociólogos han evaluado esta realidad uruguaya, denunciando los alarmantes trazos de un contorno que todos padecemos.

Frente a esta imagen potencial del País, surge en forma angustiante la pasividad que parecen denotar las clases dirigentes públicas y privadas para comprometerse en un mínimo de acciones para crecer económicamente y apuntalar el sentido de nacionalidad dentro del progreso social.” (Enrique Iglesias: *Uruguay: una propuesta de cambio*)

Que el Uruguay está en profunda crisis y ésta amenace más y más desde larga data, es sorpresa para todos, incluso y en primer término, para los uruguayos, aferrados a su incredulidad. (...) Sin embargo, año a año, desde hace visiblemente por lo menos una década, la crisis ha avanzado paulatinamente, con algún reposo aparente, pero retomando fuerza para nuevos



Sylvia Lago

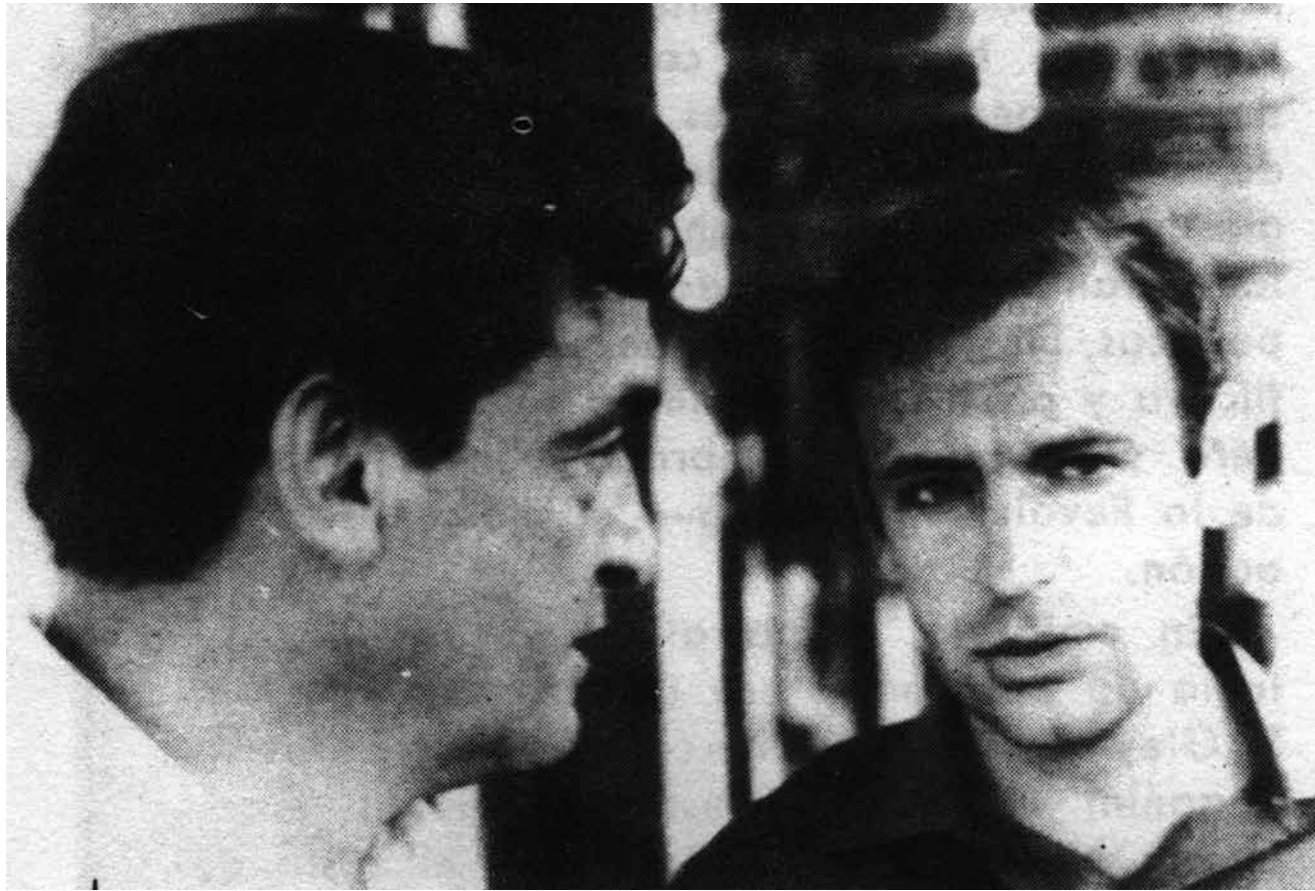
enviones. Una crisis no abrupta, sino lenta y pertinaz como la decrepitud. Pareciera que el país asistiera apático a su propio desmenuzamiento, como una vieja familia en desgracia, y que se abandonara inerme al peligro más grande que le acecha desde los tiempos de la Triple Alianza. (Alberto Methol Ferré: *Uruguay como problema*)

¿Cómo han asumido *los nuevos* una realidad semejante, cuya última interpretación es la de ser un episodio más del drama continental? Frente a esta pregunta, cobra sentido la distinción hecha líneas atrás. Por un lado ha corrido la peripecia del hombre y por otra parte la obra del escritor. Como uruguayos lúcidos, se han hecho cargo de los efectos dolorosos pero saludables del desengaño. Han dejado de creer en muchas palabras prestigiosas pero vacías; muchos han abandonado las estanterías apollilladas de viejas tiendas políticas. En general, pertenecen a nuestra conflictiva

y atomizada izquierda que discute, espera y prepara –alumbrada por el ejemplo de la Revolución Cubana– el momento de la acción.

Sin embargo, la narrativa no traduce esa toma de posición y ese compromiso humano. Si Gley Eyherabide, Mercedes Rein y Alberto Paganini –éste en un especial sentido– trabajan en una zona de lo irreal, el resto de *los nuevos* está pendiente de la realidad uruguaya que analizan y describen con pautas exclusivamente psicológicas, sociales o ambientales. No han hecho una literatura de compromiso (para usar el muy debatido rótulo) y, por el contrario, hay dentro del panorama total muy escasas connotaciones concretas de lo nacional visto desde el punto de vista político, por ejemplo. Recordamos como aisladas excepciones la coyuntura electoral de 1962, con la desastrosa experiencia de la Unión Popular, que utiliza Fernando Aínsa para urdir algunos hilos de la trama de su novela *Con cierto asombro*; la génesis e involución de un izquierdista que colateralmente dibuja Jesús Guiral en *Las abejas y las sombras*; los tejemanejes de la dirigencia y la diplomacia que son remoto y excusable telón de fondo de *Virginia en flashback*, de Hiber Conteris; un cuento de Mario C. Fernández (“En homenaje, a beneficio”) que integra el libro *Industria Nacional* y evoca la presencia de los cañeros de Artigas en Montevideo; un cuento de Cristina Peri Rossi aparecido en la Revista de los Viernes de *El Popular*, titulado “El refugio”, que al aludir –si bien en un contexto alegórico– a las barricadas callejeras de 1968 marca el punto de aproximación más comprometido con la realidad política del Uruguay. *Los nuevos*, definidos en lo personal en una línea de oposición al régimen, y si no entregados a la acción transformadora sí propiciadores de un cambio radical en el orden económico y social vigente, han rehuído hasta ahora hacer de la literatura un arma de combate. Se han limitado a observar con parsimonia y delectación de vivisectores ciertos tipos sociales que son, a sus ojos, interesantes. Pero es posible vaticinar que a partir de este año de 1968, tan rico en desengaños, en luchas, en sangre y en heroísmos, una buena parte de los escritores harán una virazón en su rumbo y tendremos una narrativa que dirá nuestra realidad tal como es: una desigual contienda entre víctimas y victimarios.

Otras circunstancias políticas han merecido, en cambio, la atención de tres narradores. Un cuento de Sylvia Lago, digno de olvido, “Festival en Cosquín”, alude a las persecuciones en la Argentina. Otro, brillante, de la misma autora (“Casi el Olimpo”, de *Detrás del rojo*), hace una parodia alucinante y feroz de la conferencia de Presidentes en Punta del Este. *Cono Sur*, de Hiber Conteris, sin mayor fuerza comunicativa aproxima el panorama de la politiquería boliviana; por



Anderssen Banhero y Eduardo Galeano

último, la ceñida y transparente novela de Jesús Guiral, *Los altos muros*, da con desesperanza melancólica el adiós a una España actual, donde toda opción de libertad y aun de amor es imposible.

Viniendo del campo

La consigna generacional de los lúcidos del 45 que hizo dirigir la mirada del narrador al hombre de ciudad, concretamente al montevidiano, ha encontrado en *los nuevos* aceptación casi unánime. Como concepción estimable, Milton Stelardo –que vive y trabaja en Canelones– apresa en una serie de relatos reposados y de noble hechura algunos tipos del hombre de campo y con sencilla naturalidad sabe darles vida y verdad. Son seres y situaciones comunes: el viejo para quien la muerte tarda en llegar (“La demorona”); el paisano hipocondríaco que recobra amor y coraje justamente (“Los 37 grados”); una crónica sobre la generosidad chacarera, hecha con amor y con humor (“La familia oriental”, “Escenas del Censo”); las supersticiones ridículas y siniestras del habitante de tierra adentro (“El daño”, “El cinto”, “La cura”) y una nouvelle original y solitaria en la literatura campesina: “La iglesia de Sosaya”. Alberto C. Bocage distribuye en su libro *Las prisiones* los temas narrativos entre el campo y la ciudad. “Puntas del Maciel” y “La vida natural” están ubicados

en auténticos y vívidos paisajes de campo.

Campo o ciudad, desde Magariños Cervantes a Juan Carlos Onetti, habían solicitado hasta ahora la atención de los narradores uruguayos. Pero ninguno se había detenido en la franja más raída y más entristecida de nuestra realidad, en la zona de los dramones silenciosos, en las calles de barro, perros y basura: en el suburbio. Anderssen Banhero, con un libro de setenta y ocho páginas y siete cuentos, rescata para siempre ese mundo de criaturas resignadas a la miseria y al dolor, que no tienen fuerza ni voz para contar su tragedia de arrabal. *Mientras amanece*, con temas humildes y un procedimiento literario sencillo –la narración lineal, ajena a toda innovación técnica– revela no obstante la mano maestra de un cuentista excepcional, muy atento a los efectos legítimos del arte y la artesanía. No merece tanto entusiasmo en cambio su segundo libro, de 1967, *Un breve verano*, que –separado por cuatro años del primero– no confirma los auspicios del que lo precedió.

¿El cuento o la novela? La ciudad abordada

Decíamos antes que lo uruguayo ciudadano es el gran tema de los narradores nuevos. Habría que señalar, a este respecto, la significativa preeminencia alcanzada por la novela y la paralela retracción del cuento.

No se trata, en absoluto, del cumplimiento de un proceso de madurez. Siendo, como son, dos formas sustancialmente diferentes del género, el creador elige un instrumento u otro –cuento o novela– según la específica calidad del tema que atrae su interés: el suceso o la vida misma. Muchos de *los nuevos* han sido sucesiva o alternativamente cuentistas y novelistas. El caso de Eduardo Galeano ejemplifica cómo el interés por el tema determina la elección del medio técnico de expresión. En 1963 publica una novela precoz, o más bien prematura: *Los días siguientes*. Interesado en desentrañar la vida, concibe un protagonista que, entre nihilista y romántico, arrastra su tedio adolescente por un Montevideo muy real y reconocible. La peripecia padece de cierto desmayo, pero el desenlace remata y redondea con eficiencia la lenta preparación. Cuando el escritor y el hombre maduran en él, Galeano opta en 1967 por el cuento y aparece *Los fantasmas del día del león*, libro que revela al más intenso narrador del grupo. El cuento “Señor gato” transmite con emoción y sobriedad la ternura del vínculo paterno-filial, el vacío de una relación conyugal, la frustración de un hombre, mediante el simple y difícil procedimiento de dejar hablar a los personajes. Nada está allí declarado y todo queda dicho sin embargo. Junto con el cuento siguiente, “Homenaje”, revela a Galeano como el único escritor de este período que se atreve a hacer el rescate de un mundo infantil lleno de gracia y de magia. “La sombra del grano de mostaza que Pablo perdió”, compuesto con *racconti*, dice el dolor que un desencuentro en el presente va exhumando de un encuentro ya irrecuperable que quedó en el pasado. En “Para una noche del fin del verano” el autor no hizo más que utilizar la sorpresa y el macabro sarcasmo que a veces encierra la realidad, para hacer un cuento de efecto. “Los fantasmas del día del león”, en cambio, es un ejemplo de invención lírica, de captación y de sabiduría para urdir juntamente los hilos de dos historias concomitantes. La estructura, el clima trágico, tierno, irónico, realista y poético de este cuento, lo convierten en uno de los puntos más altos de la narrativa de esta década. El periodista que es Galeano arma con la técnica del collage los episodios de una historia que está todavía en el recuerdo de cualquier montevidiano: la masacre de tres pistoleros argentinos llevados por la propia policía a su último “enterradero” en el edificio Liberaij, de la calle Julio Herrera y Obes. Paralelamente, en un paisaje casi ensoñado de azoteas y casas deshabitadas, va creciendo la otra historia, la del Bolita, el Garúa y el propio narrador. Son criaturas vivas, creadas con fidelidad realista a través de un lenguaje popular nutrido con letras de tango y experiencia de vida. Un final vertiginoso ata de un tirón las dos historias, apretando el nudo de la reflexión

cuasi filosófica que encierra el título del relato.

Mario César Fernández es otro narrador que aborda eficazmente la ciudad a través del cuento y que en cambio se desdibuja y pierde don de comunicación cuando elige la novela para atrapar la vida. Los cuentos de *Industria Nacional* dan una versión amarga y corrosiva a la vez de nuestra realidad. Es el padre cobarde que no supo jugarse con la primera dictadura (“31 de marzo”); o el otro de “Agradezco la confianza”, alcahuete de un ejecutivo, a quien su hijo –postulante de un empleo– enjuicia pero tolera por conveniencia; es la canallería soez de una patota de barrio (“Barrio querido”); es toda la pequeña ruindad que puede acumularse en una sola jornada de oficina pública (“Despachando con el viejo”); es la niñez no tan luminosa de un jugador de baby-fútbol (“La infancia de un crack”); o los manejos de compra-venta de un politicastro de profesión (“El reparto”); la irrisoria e ilusoria acción de los pseudo-intelectuales de izquierda (“En homenaje, a beneficio”). “Leontina, la pobre”, un poco fuera de esta serie de aguafuertes montevidianos, confirma la línea más característica de Mario C. Fernández: la de una particularizada visión de todo lo que de sórdido y destruido tiene la vida. Su novela *Nos servían como de muro* es el fruto de una versión, no ya del clásico triángulo sino de un cuadrilátero amoroso, con múltiples posesiones eróticas, antifaz u oscuridad mediante. Una historia compleja e inverosímil en el único sentido en que es posible aplicar este adjetivo a la literatura; vale decir, como sinónimo de inconvincente.

(...)

La poesía de Pedro Piccato

El 26 de febrero de 1944, en su casa humilde de Sayago, casa pequeña rodeada por un jardín hermoso que él mismo cultivaba, murió a los treinta y cinco años Pedro Piccato.

Antes de morir, dibujó, entre la música y el sueño, las rosas, las amapolas, las azucenas y los mirasoles que aún hoy permanecen vivos en sus poemas.

Quedó de Piccato la imagen de su espalda deforme, rematada por una nobilísima cabeza que el escultor Juan Martín tuvo tiempo de esculpir para que nos guardara la belleza de un rostro lleno de sufrimiento y serenidad.

Duende nocturno, contertulio de las mesas bohemias del café Montevideo, dejó entre sus compañeros de entonces el recuerdo de su humor violento, su ternura, su pudor, de la gracia de su inteligencia, de su amor dolorido y secreto, de su fidelidad de amigo. Liber Falco en dos poemas, Domingo Bordoli, Dionisio Trillo Pays y Mario Arregui en páginas emotivas, han tentado transmitir la profunda experiencia que supuso haber conocido a Pedro Piccato. Luego de la muerte inesperada del poeta editaron, con otros amigos, un libro que recogió los *Poemas del Ángel Amargo*, ya publicados en 1937, y otros que el autor tenía seleccionados y agrupados bajo el título *Las Anticipaciones*.

Las Anticipaciones es, pues, la obra póstuma y definitiva de este poeta casi desconocido para la generación actual. Y, sin embargo, pocos como él merecen ser leídos y amados. Su mundo poético es, en nuestra literatura, absolutamente original e irrepetido, porque, naturalmente, fue el mundo que

pudo engendrar una criatura original e irrepetible como Pedro Piccato. Solamente alguien como él, tan capaz de amar la vida y al mismo tiempo tan incapaz de expresarse vitalmente –cuerpo vulnerado y corazón herido– pudo ir trazando el ámbito de la poesía a fuerza de penetrantes iluminaciones.

Una primera lectura de *Las Anticipaciones* revela un clima de infancia. En primer lugar, la madre, “almendra santa y mía”, nombrada con amor balbuciente.

Madre,
con qué dulzor de quieta mariposa
se mueven hoy tus ojos.
Eres todo un poema que no podré cantar.
(Miel Estéril) VI Poema

Ese amor es la trémula dependencia de un niño que nunca pudo o nunca se atrevió a crecer.

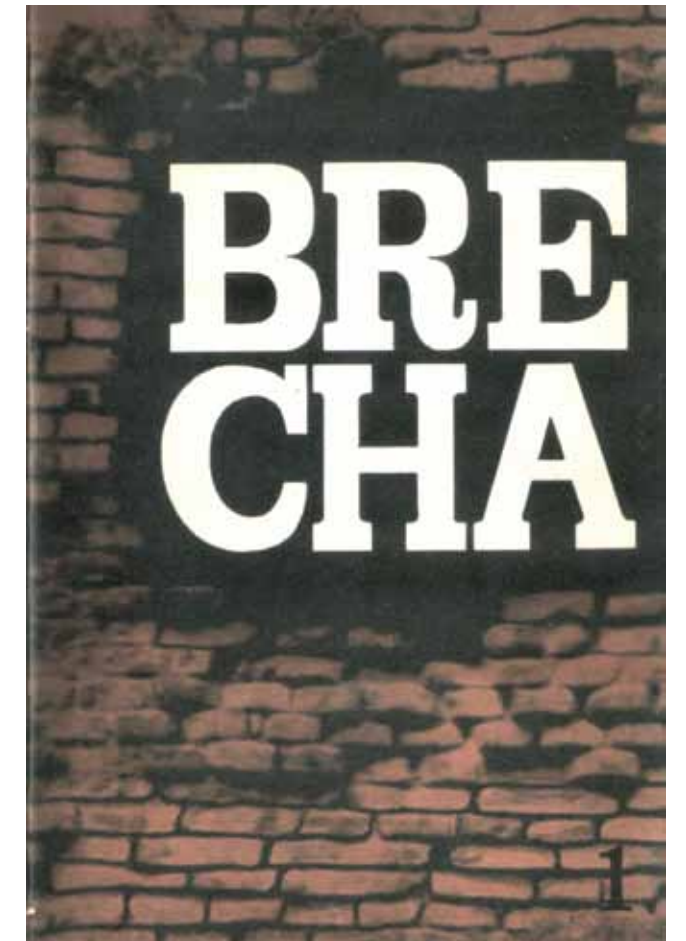
Como si me alcanzaras una flor
o me abrieras un libro
estoy pendiente de tu gesto
y de tu voz...

Tu voz.
Pienso que de ella
puede llegarme,
convertido en un cuento,
el infinito
(Malva) III Poema

La infancia es también para Piccato un paraíso perdido, pero un amargo paraíso.

Creo
en el violento sinsabor
de mi niñez de humillaciones
cuando cambiaba trompos por violetas
y bochones por rosas;
.....
Creo, sí, en mi niñez.
Paloma en la tormenta.
¡En ella creo!
(Sangral) V Poema

Y hay en la poesía de Piccato, ángeles, hadas, duendes, mariposas y flores rescatadas del país de la infancia en un empecinado intento de refugio. Pero nada más alejado de lo infantil que estas nomenclaturas. La suya es una poesía no hecha para niños pero sí hecha por un niño. Por un niño retenido por la desgracia en una edad de ojos limpios y claros, en una edad de adivinación y de encantamiento. Ese niño apresado en la red de un cuerpo que no pudo crecer coexiste en *Las Anticipaciones* con un ser madurado en plenitud, ávido



de goce y de participación de lo real.

Sin temor de morir,
casi viviendo,
el corazón bajo una rueda fría.
¡Y pulsándolo todo!
¡Y todo amándolo!
(Sangral) I Poema.

Un sol de peces pierdo si respiro
y soy feliz si toco una manzana.
(Evidencias) II Poema

Una poderosa fuerza de los sentidos da al poeta un usufructo posesivo de la realidad. En el Poema VII de Malva recorre desde la flor al hombre, pasando por el mar, el árbol y la piedra, el inventario de las cosas asediadas con una pujante vitalidad.

Hay que sentir la flor
como la sienten las abejas
la mariposa
y el color.

Hay que sentir el mar
como lo siente la gaviota

Desde sus orígenes, Mercedes colaboró con la revista literaria *Brecha* y en el segundo número (setiembre de 1969) formó parte del cuerpo de redacción. Esta revista distribuida por Ediciones de la Banda Oriental tenía como cuerpo de redacción fundacional a Heber Raviolo, Jorge Arbeleche, Roberto de Espada, Enrique Estrázulas, Laura Oreggioni, Esteban Otero y Hugo Achugar.

Tomado de: *Brecha*. Año I, N° 1. Noviembre de 1968.

la brisa
y la sirena.

Hay que sentir el árbol
como lo siente todo pájaro
la pupila
y la tierra

como verdad feliz,
verdad indefensa,
como labio de vida,
mudo,
cierto.

Como cercano,
espléndido azular,
hay que sentir la piedra.
Y hay que sentir al hombre más que a todo
flor de su silencio...
débil...
fina...
su aérea placidez;
su ira, su desrazón, su campanal tormento,
su hiriente corazón,
perdido...
helado...
en llamas...
recobrado...

su carne de jazmines salpicados,
sus rencores, de pasto pisoteado,
su amor aún en crisálida.
Hay que sentir su herida y su esperanza;
cuento punzó sobre su día ilimitado.

Es este quizá uno de los poemas más reveladores del mundo de Pedro Piccato.

La naturaleza es convocada al comienzo en un tríptico –flor, mar, árbol– que es una verdadera euforia de los sentidos. Pero esos objetos podrán conocerse y gozarse totalmente, es decir, podrán sentirse, en la medida en que el hombre sea capaz de adquirir las posibilidades de participación con ellos que tienen ciertos seres o sustancias. La abeja y la mariposa sienten la flor porque ella es su vida y su destino; el color, porque le es connatural. El mar pertenece a la gaviota que lo sobrevuela, a la brisa que lo dibuja, a la sirena que lo habita. El árbol es del pájaro que en él se refugia, del ojo que lo mira y de la tierra que lo alimenta. Habrá siempre una muda distancia entre el contemplador y el objeto contemplado. Solo el poeta puede volver elocuentes a las cosas porque él sí, es capaz de transfigurarse en otras criaturas y de sentir como ellas.

El eje del poema es el cántico a la piedra. La piedra es para Piccato la revelación pura. Está allí, es,

“cercano, espléndido azular”, “verdad feliz”, “verdad indefensa”, “labio de vida, mudo, cierto”.

El canto se serena, reposa en la certeza plenamente explicada de la piedra. Es la bisectriz de dos zonas de misterio. Antes, la de las criaturas cambiantes, de vida compleja y bella: flor, mar, árbol. Luego el misterio del hombre que abarca y totaliza toda una esfera de la realidad, “Hay que sentir al hombre más que a todo”. Frente a él no es necesario urdir metamorfosis. El mero trance de vivir es abarcar en plenitud la comprensión de todos sus antagonismos: placidez, ira, pérdida, recobramiento, tormento del sexo, rencor y amor. Ellos no son más que los avatares de una única historia: la de una herida y una esperanza.

La naturaleza es en la lírica de Piccato, además de un objeto de la codicia sensorial, una verdad poetizada. Variaciones sobre la rosa desde el momento en que abre como un párpado somnoliento su primer pétalo hasta que muere sonriendo al dejar caer el último; la rosa al amanecer y en la noche; la rosa bajo la luna en contrapunto de melancolías con el azul del mar. En un grupo de quince poemas –Jardín y mar– el misterio de la flor y el del agua es develado en una prodigiosa mutación que llega desde la gracia frágil de la visión hasta la angustia existencial.

También
este deseo mío aprisionado.
ah sinsabor
jamás ajado
como difícil sándalo del aire
a través de una rosa rompe y huye
[hacia el mar
(Jardín y mar) VII Poema

Las líneas temáticas de las poesías de Piccato, sutiles y profundas como un pulso, son también complejas. El poeta no se agota en el contemplador de la infancia ni en el descifrador de la gracia.

Hay un hombre doliente más que ningún otro, protagonista de un drama real que no en vano, como en una testimoniada crucifixión, lleva en los hombros. El poeta toma con manos puras la trágica materia de su existencia y la eleva en un misterio de transustanciación.

Melodía de darnos...
la sagrada melodía de darnos.
Ése es el gran acierto de las almas.
Es llevar para siempre en nuestra vida
el esplendor abierto de una fruta.
(Ángel amargo) VI Poema

Todo lo infiel
se vuelve fiel

apenas
desciende hacia la mano
el corazón
(Malva) I Poema

Pero este tránsito que va del sufrimiento al don de sí mismo no ha sido fácil ni rápido. Hay en *Las Anticipaciones* un grupo numeroso de poemas que traducen el complejo dolor de vivir. Desde la incomunicación frente a la vida: “La tierra es una fuga que yo no he comprendido”, hasta esa implacable opresión de los días negros, días de angustia sin nombre y sin destino. Si antes la tierra fue una fuga inapresable que ni siquiera fue comprendida por el hombre marginado de esa dinámica, ahora la sensación es estática e inmovilizadora: red de sombras, falsa hiedra.

Cuando esta red de sombras que no
[entiendo
con dominio sutil, ciñe mi vida,
nada me salva.
Ni la palabra pura de mi madre
ni los círculos finos de un poema.

Cuando la siento, insinuadora y trágica,
tepar mi vida como falsa hiedra,
nada me salva.
Ni los círculos finos de un poema
Ni la palabra pura de mi madre.
(Ángel amargo) IV Poema

Pero es aún más amarga la pena de vivir cuando el hombre, sujeto como a una cadena al ritmo de los días que se suceden y lo esperan, siente que nunca y jamás habrá otra esperanza que la de la frustración repetida y siempre igual a sí misma.

Otra aurora,
otra más
me está esperando.

Otro día,
y con él
otro pedazo mío de ala al suelo
otro leve empujón hacia la muerte.

Otro día,
otro más
entre rosas, andrajo y sexo fiel.
(Sangral) III Poema

A veces, en cambio, la sensación de vivir no es torpe asombro ni pérdida. Es un luminoso y heroico desasimiento que consigue, al par, el vuelo y el canto.

Ah, vida mía!...
Gira
y se afina.
Gira
como ala que no tiene compañera.

Ay con un ala nunca volaremos!

Ah, vida mía!...
Los hombres te levantan
y te bajan,
te alientan
y te manchan.

Pierdes
lo que de sueño y desnudez
te curva.

Pero vuelves a erguirte,
dulce o amarga,
con la canción por malla.
(Ángel amargo) XIX Poema

La obra de Pedro Piccato no puede recorrerse con un solo viaje, ni aun cuando el lector transcurra por todos sus senderos. Siempre dice más y más hondo. Crece con nuestra edad. Y aun así siempre nos sentimos incapaces de comprenderla del todo, en su vuelo de gracia y en el desgarrado latido de la herida de ese hombre.

Dostoyevski

(...)

El escritor y su circunstancia

Jamás se podía notar en él amargura o rencor por ninguno de los sufrimientos soportados; jamás sintió el menor deseo de pasar por mártir. Recuerdo que una dama que había asistido por primera vez a las veladas ofrecidas por la redacción del periódico de Mijaíl Mijailovich (hermano de Dostoyevski), después de haber contemplado largamente a Dostoyevski se permitió decirle: —Al mirar vuestro rostro, me parece leer en él los sufrimientos que os han endurecido! Estas palabras le resultaron visiblemente desagradables. —¿Qué sufrimientos? —exclamó, y se puso a hablar de otras cosas.
N. N. Strájov

Nunca una tabla cronológica de acontecimientos podrá apresar el sentido y la profundidad que tuvo una vida humana, por más simple que ésta haya sido. Tampoco lo podrán penetrar cuantas reflexiones se hagan a propósito de las encrucijadas, dichas y sufrimientos que hayan jalonado una existencia. Tanto menos si se trata de la vida de un hombre contradictorio, conflictivo, de aguas profundas y oscuras como lo fue Fiódor Dostoyevski. No obstante, nos vemos precisados a destacar algunos tramos de la vida del escritor porque ellos han dejado sin duda una impronta en su personalidad y luego, hasta donde ello es verificable, en su alma.

La infancia

Años de estrechez económica impuesta a la familia por la avaricia y el despotismo de un padre violento, que obligaba al niño Fiódor y a su hermano Mijaíl a aprender su latín de ex seminarista, bajo amenazas e insultos. Imagen de una madre dulce, sufriente y resignada, que luego daría lugar a la serie de personajes femeninos desgraciados y bondadosos: Katherina Nikoláievna y Sofía Andréievna de *El adolescente*; Nastasia Ivánova, de *Memorias de la casa muerta*; Sofía Ivánovna de *Los hermanos Karamázov*.

La muerte del padre

Entregado a la embriaguez después de la muerte de su esposa, el doctor Mijaíl Dostoyevski muere asesinado por los siervos de la aldea de Darovoye.

Según algunos biógrafos la primera crisis de epilepsia que sufriera Fiódor se produjo a raíz de este hecho. No es difícil rastrear en este episodio impresionante las raíces subconscientes del crimen y el parricidio que aparecen como leit-motiv en la obra de Dostoyevski.

El presidio

Juzgado por un crimen político, Dostoyevski hubo de vivir una experiencia que dividió su vida en dos partes; una experiencia que raramente le es dada a los mortales: la de su propia muerte. Dostoyevski ha rememorado una y otra vez —en *El idiota* y en *Diario de un escritor*— ese minuto fulgurante de horror.

El referido individuo había sido conducido, juntamente con otros, al cadalso, y le habían leído la sentencia a muerte: fusilamiento por delito político... Contaba él que esos cinco minutos le habían parecido un espacio de tiempo infinito, una riqueza enorme; parecíale que en aquellos cinco minutos había gastado tanta cantidad de vida, que ni siquiera pensaba en su último momento y seguía tomando distintas determinaciones; descontaba el tiempo necesario para despedirse de sus camaradas, destinando a ese efecto dos minutos, y otros dos minutos para pensar por vez postrera en sí mismo y lo restante del tiempo para esparcir la vista en torno suyo... Iba a morir a los veintisiete años, sano y fuerte... Después de haberse despedido de sus camaradas, encontré dueño de aquellos dos minutos que había destinado a pensar; toda su ansia era imaginarse, con la mayor rapidez y claridad posibles, cómo habría de ser aquello: que él en aquel instante viviese y existiese y, al cabo de tres minutos, hubiese de ser otra cosa, alguien o algo distinto...

El simulacro de fusilamiento, instrumentado con una perfección sádica, concluyó a los veinte minutos con un indulto del zar. La conmutación por la pena de

cuatro años de presidio en Siberia, más dos de servicio militar en las fronteras, devolvieron a un Dostoyevski predicador del sufrimiento necesario, a un apologista del régimen, al detractor del movimiento revolucionario que escribió *Demonios*.

La complejidad del hombre que fue Dostoyevski rechaza todo esquematismo fácil. La transición vivida en el presidio va mucho más allá de la triste historia, muchas veces repetida, del presunto revolucionario que deviene reaccionario por obra del temor o del interés. En Dostoyevski el cambio es el signo de un profundo conflicto intelectual entre racionalismo e irracionalismo, que se resuelve a favor del valor místico del sufrimiento, asumido como purificación y redención.

El entorno de la creación

Cabría considerar las condiciones materiales en que fue concebida la obra de Dostoyevski, para determinar en qué medida las circunstancias impusieron a aquella determinadas características.

La vida de Dostoyevski fue una vida signada por lo imprevisto, el absurdo y el desorden. Por un lado el padecimiento de una enfermedad tan desquiciadora como la epilepsia, que irrumpe dramáticamente, deslumbra y agota:

En el mismo umbral de la crisis (cuando sobrevenía un estado de lucidez) había un momento en el cual, en la tristeza indecible, la opresión y la opacidad total del alma, su cerebro se abrasaba con una llamarada extraordinaria y todas sus fuerzas vitales se concentraban en su formidable impulso. El espíritu y el corazón eran alumbrados por una luz incomparable. Durante esos instantes parecidos a un relámpago la conciencia de la vida y del yo se multiplicaban. Todas las agitaciones, todas las dudas, todas las inquietudes se aplacaban como por encantamiento y se reabsorbían en una especie de sublime quietud. Esta quietud estaba llena de alegría clara y serena, estaba impregnada por suprema razón y de

finalidad. Sin embargo, esos relampagueos no eran más que el presentimiento del último segundo —jamás más de un segundo—, a partir del cual comenzaba la crisis misma. Este segundo era un suplicio...

(*El idiota*)

Por otro lado, y dejando aparte los imprevistos que le deparó el azar (epilepsia y presidio), hubo en la vida de Dostoyevski algo así como la búsqueda deliberada de situaciones exasperantes que lo colocaban siempre al borde del abismo. Recordamos, por ejemplo, la pasión estéril por María Dimitrievna, su primera esposa (la Katerina Ivánovna de *Crimen y castigo*), o la aventura europea con Pólina Súslova, o la fascinación alucinante que sobre él ejercieron las mesas de juego (*El jugador*). Las deudas de juego, los déficit generados por la empresa editorial de la revista *La Época* que acometiera con su hermano Mijaíl, los pedidos de préstamos de dinero pagado tarde, mal y nunca, el empeño de ropa en casas de usureros, fueron el clima material de esa vida tan agitada como fecunda. Muchas novelas de Dostoyevski fueron escritas a ritmo vertiginoso, con fecha de entrega a plazo fijo, por cuanto debían pasar a manos de editores que habían comprado, al precio de miserables adelantos, los derechos de autor. Otras fueron escritas para ser publicadas por entregas de publicaciones periódicas. Por eso frecuentemente la estructura novelística es imperfecta y desproporcionada. Nada tan lejos de la perfección luminosa y equilibrada de *Guerra y paz* de Tolstoi como una novela de Dostoyevski. Sólo en el último período de su vida y gracias a las virtudes domésticas de su segunda esposa y taquígrafa Anna Grigórievna, el escritor dispuso de la calma y el orden que había dilapidado y añorado al mismo tiempo en su primera juventud.

La época

“Falta mucho para que la gente de Europa lea a nuestros escritores, y cuando los lea habrá de pasar tiempo hasta que los entienda y aprecie”.

Dostoyevski

La vida de Dostoyevski abarca (1821-1881) los sesenta años más ricos de la literatura rusa del siglo XIX. En 1825 aparece la novela en verso *Eugenio Oneguín* de Puschkin y hacia 1840 *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. El crítico Bielinski, que habría de lanzar al mercado literario la primera novela de Dostoyevski



Fiodor Dostoyevski

—Pobres gentes— es el propulsor de la novela naturalista. Hacia la década del 40 se cierra el ciclo romántico para dar paso a un ciclo de veinticinco años, durante el cual la novela rusa alcanza su nivel culminante. Entre 1856 y 1881, año de la muerte de Dostoyevski, aparecen *Oblomov*, de Iván Goncharov, seis novelas de Turguéniev, *Guerra y paz* y *Ana Karénina* de Tolstoi y las cuatro obras maestras de Dostoyevski: *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1868), *Demonios* (1871) y *Los hermanos Karamázov* (1879).

Este período tan fecundo se ha colocado bajo el rótulo de “realismo ruso”. Sería necesario, sin embargo, hacer algunas precisiones que nos permitan caracterizar las particularidades distintivas de esta literatura en relación con el realismo europeo de ese mismo tiempo.

Hay en los escritores que mencionamos una tendencia a volver la mirada hacia la vida de la Rusia contemporánea, a dibujar con nitidez los tipos humanos característicos rodeados de su contexto social preciso. Pero la pretensión de objetividad que teóricamente postularon los realistas —ya de suyo imposible— se vio especialmente quebrantada en la literatura rusa. De alguna manera, la época que vivieron Dostoyevski, Turguéniev, Tolstoi —por nombrar sólo a los más importantes— es una época apocalíptica, sacudida colectivamente por las angustias subconscientes que preceden a los grandes momentos de ruptura y revolución. Es por eso que la literatura rusa de este período no se atiene a la observación paciente y

minuciosa del mundo real, no se aplica a esclarecer por medio de la novela la relación de causa a efecto entre sociedad y hombre. Más que la circunstancia concreta, que frecuentemente se elude (es común encontrar desubicaciones geográficas tales como “en la ciudad de T...” o “en el distrito de B...”), importa la introspección psicológica del personaje. De ahí el carácter psicologista de este realismo.

Época apocalíptica, decíamos antes. Un lento trabajo de gestación revolucionaria, que arranca de 1825 con el levantamiento de los decembristas contra el zar Nicolás I, agita a la intelectualidad rusa. Es tiempo de reuniones clandestinas, de conspiraciones, de discusiones ideológicas por un lado, y de cárcel, destierro, condenas a muerte, censura y represión por otro. Este período agitado, maduración costosa de la revolución que estallaría en la segunda década del siglo XX, se vio notablemente complejizado por el conflicto cultural que escindiría la *intelligentzia* rusa de esos años. Nos referimos a la confrontación de dos tendencias antagónicas, la occidentalista y la eslavista. La primera, vuelta hacia el oeste, atenta a los logros del pensamiento y de la ciencia europeos. La segunda, obstinadamente aplicada a la exhumación de los valores tradicionales, populares y folclóricos de lo que ellos llamaban “la Santa Rusia”, su religiosidad primitiva, coronada por un halo de gracia campesina. La colisión de la corriente racionalista extranjerizante de los occidentalistas y la corriente mística y mítica nacionalista de los eslavófilos impregna la vida intelectual. Conspiradores o reaccionarios; saint-simonianos o evangelizadores; hegelianos o socialistas, los escritores rusos hacen de la novela tribuna o púlpito.

Lo que es un hecho es que, reaccionarios o radicales, los escritores rusos no se desentendían nunca de la política. A los más violentos, con un auténtico fervor de cruzados, les parecía que tenían la obligación de dar en sus obras lecciones de ética, religión, moral o filosofía. En un país como Rusia en el que no había libertad política, la literatura, aunque bajo amenaza constante de la censura, era uno de los pocos medios de que se disponía para divulgar opiniones políticas y sociales. De ahí que en Rusia se considerase que el escritor era una

especie de sabio, capaz de llegar a resolver el enigma de la existencia.

(Ronald Hingley)

Este apasionamiento ideológico, esta vocación propagandística del escritor, confieren al realismo ruso un rasgo típico bien distintivo del resto del realismo europeo.

Dostoyevski y la novela contemporánea

Quien estudie la historia de la novela contemporánea tiene que reconocer en ella dos etapas. Una, “antes de Dostoyevski”; otra, “después de Dostoyevski”.

En efecto, la novela del siglo XIX sufre un cambio sustancial a partir de la aparición de *Memorias del subsuelo*, *Crimen y castigo*, *El jugador*, *El idiota*, *Demonios* y *Los hermanos Karamázov*.

De alguna manera, y concretamente a partir de *Memorias del subsuelo*, Dostoyevski abre puertas que habían permanecido cerradas hasta entonces. Nadie antes que él se había atrevido a descender a tales profundidades, a llevar hasta sus últimas consecuencias el proceso del autoextrañamiento y desdoblamiento, a mostrar la sutil coexistencia de lo angélico y lo demoníaco. Él removió las oscuras regiones del sueño y del inconsciente, los espectros del crimen y el parricidio; dio vida a una fecunda estirpe de criaturas desgarradas y ambiguas, masoquistas y bufonescas que deambulan entre el cristianismo y la abyección.

Cuando decimos “antes de Dostoyevski” queremos decir una determinada manera de novelar que atiende todavía, en alguna medida ya restringida por la propia evolución del género, al propósito original de proporcionar fruición al lector.

Con Dostoyevski y “después de Dostoyevski” no es posible concebir la novela sino como una turbadora experiencia compartida por lector y creador. Como dice Sartre en *¿Qué es la Literatura?*, entre los dos —autor y lector— se asume la responsabilidad del mundo.

La novela, la gran novela contemporánea, heredó de Dostoyevski el carácter prospectivo. Crece en profundidad a expensas de la extensión, característica de la novela de aventuras o del folletín.

Pero para comprender el proceso evolutivo de la novela y el papel que la narrativa de Dostoyevski tiene asignado en él, es menester definir qué cosa es una novela. Tomamos del *Diccionario Enciclopédico de las Artes* esta definición que, siendo como es elemental, señala no obstante la natural imprecisión de límites que caracteriza a este género:

Presentación de *El alfabeto verde*, de Tatiana Oroño

Novela - Categoría literaria sumamente general; el término puede aplicarse a la mayoría de las obras largas de ficción escritas en prosa, e incluso se ha aplicado a ciertas narraciones en verso, como el *Eugenio Oneguín* de Pushkin. Por lo general tiene cierta unidad, aunque sólo sea la que le da un personaje central que interviene en una serie de episodios. También puede desarrollar una trama o un personaje (...)

Dejemos de lado una serie de elementos que entran en la definición y prestemos atención solamente al término *ficción*, entendiendo por tal la representación de una “realidad” mediante palabras. Este criterio nos permite esclarecer los jalones fundamentales de la historia de la novela.

En los orígenes –el Renacimiento–, la realidad novelada se iba integrando por una suma indefinida de episodios. Es la tradicional novela de viajes y percances que estimula la imaginación y satisface la necesidad de aventura del lector. Privada de todo sentido trágico de la vida y, por supuesto, de toda apreciación psicológica, aquella novela representa la infancia del género. Las novelas de caballería son el producto típico de ese período.

El siglo XVIII crea realidades novelísticas en una doble vertiente. Por un lado la *novela maldita* de Sade, Cazotte, Laclos y otros, que responde a la veta irracionalista, esotérica, inclinada hacia el ocultismo, el demonismo y la perversión. Por otro lado, la novela concebida por los hombres de la Ilustración como un instrumento de análisis racional de las estructuras e instituciones sociales que ellos proponen demoler.

Las novelas de Voltaire son ejemplo de ese tipo de literatura servicial de una ideología para el cambio. No importa en ellas la verosimilitud o, mejor dicho, la probabilidad del personaje ni de la peripecia. No hay penetración psicológica sino una pintura de vicios humanos: beatería, fanatismo, superstición, hipocresía, exacerbación nacionalista. La sociedad es en esta clase de novelas un fenómeno a considerar, propuesta como tema de un análisis rigurosamente racional.

El período romántico internaliza la materia novelística. El inmenso yo absorbente del romántico ventila sus conflictos con el mundo. La colisión entre sueño y realidad, los excesos confidenciales y declamatorios, no impiden que en este período se forjen dos aspectos importantísimos para el desarrollo posterior del género: el alma desdoblada y la particularización y

localización de la naturaleza como tema literario, vale decir la noción de pintoresquismo o color local, que luego daría paso a la observación pormenorizada del ámbito social en la novela realista. El romanticismo, en definitiva, significó la introducción del principio dramático en la novela. Es decir, el ámbito subjetivo del personaje presentado en un enfrentamiento consigo mismo y con el mundo. Citemos un ejemplo tradicional: *Las cuitas del joven Werther*, de Goethe.

Hacia mediados del siglo XIX, Stendhal, Balzac y Flaubert en Francia dejan instaurada la novela social y psicológica. Después de obras como *Rojo y Negro*, *Papá Goriot* o *Madame Bovary* no puede pensarse en un personaje que en cierta medida no sea producto o reflejo de las presiones que la sociedad ejerce sobre él. La composición de la psicología de los personajes se delega frecuentemente a la significación de los objetos, los ambientes, los gestos o hábitos cotidianos. De algún modo esta novela tiene algo de friso, de voluntad épica de objetivación.

Hemos señalado algunos hitos de la novela, desde luego que omitiendo y simplificando los conceptos más allá de lo conveniente. Este esquema insatisfactorio nos permite, sin embargo, ubicar la obra de Dostoyevski y apreciar lo que él ha heredado del proceso novelístico del siglo XIX y lo que él ha aportado a la novela del siglo XX.

La novela como vehículo de lo ideológico, que arranca del siglo XVIII, la concepción dramática del tema aportado por el romanticismo, la cosmovisión social y psicológica de los franceses, están sin duda presentes en la obra de Dostoyevski. Pero él, como decíamos al comienzo, inaugura zonas que, si siempre estuvieron implícitas en la realidad y subyacentes en la ficción, no habían sido aún exploradas.

Con Dostoyevski la novela se vuelve indagación, ya no de lo subjetivo tal como la practicó el romanticismo, sino de las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente. En este sentido, y por la importancia simbólica que le atribuye a los sueños, es –como lo ha señalado tradicionalmente la crítica– un precursor de Freud.

(...)

Agradecemos a Tatiana Oroño por la transcripción de la presentación de *El alfabeto verde* realizada por Mercedes en la Asociación Cristiana de Jóvenes el 17 de setiembre de 1979. En las páginas siguientes reproducimos una carta que Mercedes envió a Dumas Oroño con motivo de una muestra del pintor.

Esta es la celebración alegre, muy alegre, de una comunidad. Y pienso, efectivamente, que somos todos los que estamos aquí, una comunidad. Somos una comunidad primero porque el libro ha salido dentro de una comunidad de poetas cuyo sello es Ediciones de la Balanza. En segundo lugar porque estamos acogidos por esta casa favorable de la Asociación Cristiana. Porque estamos rodeados de este ambiente tan propicio como es la pintura de Dumas Oroño. Somos una comunidad porque muchos de nosotros estamos unidos por viejos lazos de una amistad que ha resistido los embates de los tiempos y las tristezas. Y somos, finalmente, todos, amigos o no, una comunidad porque todos somos ese tipo de gente que es la clientela del arte, o los pordioseros del arte. Somos los que venimos a las exposiciones, los que leemos poesía, los que escuchamos música, los que estamos pidiéndoles a los creadores que nos den pautas, pistas para afirmarnos en lo que somos y para confirmarnos en el camino que hemos elegido. Y los creadores, los poetas, son aquellos que ven donde nosotros no vemos o no sabemos ver, son los que saben descifrar lo que ven, y saben reestructurarlo y entregárnoslo después en forma de mensaje. Esto es lo que estamos celebrando, que Tatiana Oroño, en *El alfabeto verde* haya hecho una de esas decodificaciones de la realidad, de la vida, del hombre, de ella misma, y que nos lo haya dado en este libro. En este libro que, ya les anuncio, no es un libro fácil. Es un libro bello y difícil. Un libro que no se entrega a la primera lectura. Es un libro complejo porque es de alguna manera la historia

de una vida, la vida de Tatiana Oroño. Una vida dicha sin anécdotas, sin sentimentalismo, sin delirios de la sensibilidad, una vida contada con un rigor, con una arquitectura muy precisas. Una vida que va apareciendo a través de las distintas secciones en que está dividido el libro. Las dos primeras partes –En clave de certezas y Los polvos del día– son el rescate de los objetos, el rescate del pasado, de la infancia de Tatiana, de la de su madre, de la vida de su abuela. Luego viene un sector, La sangre descifrada, en el que la poeta se instala en un tiempo histórico que es, como para muchos de nosotros, el tiempo de los amigos ausentes. El octavo sacramento es la gloria del cuerpo bajo la luz, en el agua, frente al vino. La parte más hermética, difícil, profunda, madura –El alfabeto verde–, es la proyección de salida en el hijo y en toda la búsqueda ontológica y metafísica que hace, que dice la poeta.

Pero esta especie de recorrido temático por el libro, la poeta lo presenta en el primero de los poemas, que se titula “Aquí”.

Quiero escribir los versos
que se aten
a lo que conocí, a las cosas que quise.
Versos restitutos
de los tiempos que fueron
como animales mansos
masticando las briznas de mi primera vida.

Quiero escribir un verso en donde cante
mi ligadura al modo que viví
mi destino grupal, mi infatigable rumbo
de célula compleja.

(Y que se escriba
con el corazón alto y un latido
perdiguero y delgado.)

Yo creo que muy pocas veces leí una cosa tan hermosa como estos tres versos finales que para mí son el mensaje del libro. Dice que escribe “con el corazón alto”. Eso es lo que yo le pido a todo arte. Para mí esto es toda una postura frente a la vida. El corazón nunca abatido, siempre en alto por el amor, buscando, pero siempre invencible. Y buscando en este libro que tiene muchos poemas marcados por ese signo del “corazón alto”, todos ellos son así; encontré uno que se llama “Razones” que tiene la cifra de este “corazón alto” para ver la vida. Me toca mucho. Creo que nos toca mucho. Dice: “Hay que saber perder [...]”

Hay que saber perder



y al acercarse
tocar
con la mano segura
[pájaro a pájaro
la sanguínea medusa
tocar
como a una fruta
la curva del dolor
la floral taciturna
medida
del fracaso
el dolor zumo espuma
o esfera
invertibrada
como inocente copa de llovizna secreta
en la cesta grupal de panes y derrotas
donde caben
la mano

las uvas
las almendras.

Volviendo a los tres versos finales que estoy siguiendo, me detengo en el adjetivo que puso a la palabra “latido”: “perdiguero”. Todo el libro es una infatigable carrera implacable en busca de la cosa que quiere decir, y con ese instinto certero que tiene el perro de caza, ella persigue la memoria. Este “latido perdiguero” va tratando de reconstruir hacia atrás un pasado, los lazos, las raíces.

En el poema “Los polvos del día” dice:

Mi infancia tiene rotas las losas del umbral

Las enfundadas salas aguardan
en espejos
evaporados lisos
de olvido y de metal

Suben guías de hiedra
tentaculares hojas sigilosas
por el hueso de piedra amurallada
y el tallo vegetal de mi niñez retoña
diminutos racimos de glicinas amargas

Allí
bajo los arcos
de la tarde baldía
en un jardín claustral
va la memoria
con sus frágiles hebras remecidas

Allí
en la poniente
gloria
de los polvos del día, mi infancia

sobre el lienzo
de las tardes
bordaba
con hilos vespertinos
los primeros fantasmas.

Así como en este atravesar la memoria el “latido perdiguero” es infalible para decir ese augurio de tristeza, ese “latido perdiguero” a veces se aplica a una cosa, a un objeto determinado y preciso. Hay dos poemas en el libro que yo diría son nietos directos, naturales y legítimos de Dumas Oroño. “Canto de línea”, el poema al jarro blanco, y el de la botella, “Piedra libre”, título exacto. Es el perdiguero que busca y encuentra, “piedra libre”. Son nietos de

Dumas porque solamente alguien que ha estado mamando la pintura, viendo y sintiendo el olor del aceite y del aguarrás de un taller de pintor, puede perseguir así un objeto y dejarlo dicho para siempre.

Qué glotona la B de la botella
qué gollete

qué cresta

y qué tirante

el brillo
el gallardete crispado del reflejo
en el trasluz
de los vidrios desnudos

en la muda
sangrada
embocadura.

Yo estoy haciendo una simplificación muy elemental sobre el libro de Tatiana, naturalmente... Sí, este perdiguero persigue las cosas... Pero hay algo tremendamente dramático desde el punto de vista de la creación en este libro y es que en el último poema, “De la verdad”, el verso final dice: “estoy velando con aliento de presa perseguida”. Aquel “latido perdiguero”, acosador, se vuelve acosado. Acosado por la búsqueda de la verdad. Entrar en este sentido abismal en el que todavía no terminé de caerme y de llegar al fondo me resulta imposible. Dejo que los lectores busquen esta cosa intensa y tremenda que tiene también este libro.

Libro, como decía, iniciado por el poema “Aquí”, cuyos tres últimos versos he tomado como guía para el recorrido. Y allí, la última palabra es “delgado”, “un latido, perdiguero/ y delgado”. Este adjetivo entiendo yo está traduciendo la finísima sensibilidad, una sensibilidad que no se permite jamás un exceso, pero que para mí está pautada en este poema que uno no se atreve casi a leer, mucho menos a comentar. Se trata de “Lo que vive”:

Toco tu mano hijo

y desde el piso se alza

el cuerno de la muerte

embravecido

embiste
asesta
cela

la carne acurrucada.

Estoy
temblando.

Este poema para mí es la pauta de algo que tiene además la poesía de Tatiana que es ser antirromántica. Para mí es poesía clásica pura. Porque en el momento en que ella pudo haber hecho el desborde del sentimiento sólo verifica un hecho, "estoy temblando". Pero ese hecho absolutamente objetivo tiene toda la carga emocional.

Este hijo es el vértice donde termina la historia personal de Tatiana Oroño en este libro tan personal. El mismo hijo acaso, u otro, es el que hace nacer el poema que da título al libro, el poema se llama "Sí".

Solías alzar la luz

sacudir el sollozo
y el solaz

y desatarnos las palmas
y las culpas

hijo

cuál es el rostro
el arco
que se curva en la noche
y te borra la sangre resplandeciente

quiero clarear palabras

anillarme a los ecos de tu sangre

y llevarme a los labios
el alfabeto verde
que te sube a los ojos.

Cuando Tatiana me llevó los originales de su libro

yo le discutí un poco el título y le dije que no me gustaba porque claro no había comprendido lo que quería decir ese "alfabeto verde" que a mí me sonaba a poesía surrealista. Es absolutamente todo lo contrario. Cuando ella, inclinada frente al hijo que despierta, ve en la mirada del niño un alfabeto verde que le sube a los ojos, está viendo y postulando lo que es su designio de vida y lo que es el mensaje que ella nos entrega. Es decirnos y decir a través de este hermoso libro, que cada día tenemos que abrir los ojos a pesar del dolor con la mirada de un niño que ve, así, germinalmente, la vida. Vencidos una y otra vez por la historia, y así como es, ella entrega en su libro lo que vio en los ojos de su hijo, un alfabeto verde para volver a silabear la realidad, la vida y la historia.

Nada más... No, un momentito. Yo sé que a Tatiana le gustaría que yo leyera un poema. Lo voy a leer.

"Elegía", poema escrito en homenaje a Nibia Sabalsagaray. Un homenaje cifrado. Su texto es bien distinto a los poemas que habían circulado clandestinamente cuatro años antes. Por supuesto, carecía de dedicatoria.

Emboscada tu sangre dividida

espiga
astilla
estrella

estaba

el haz de sangre
trepando

la fugaz
fogarada
de tu aliento brevísimo

y un mar de muda música
el abismo celular de tu muerte
cuajando por el cuarzo
de tu valor

amartillando el yunque del silencio.

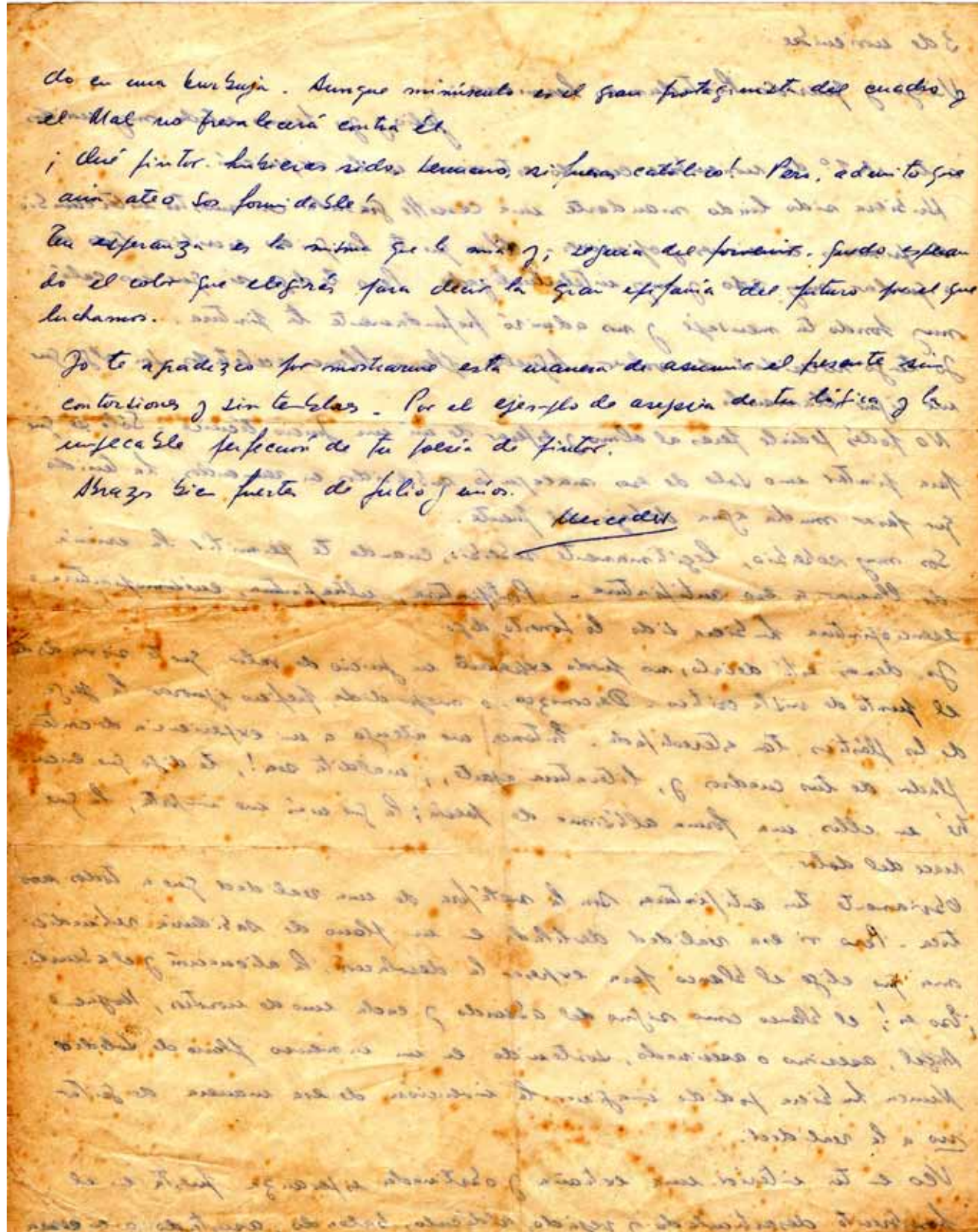
5 de noviembre
Viejo y querido pintallumas, hermano...
Julio y yo hemos estado muy unidos
a ti, el 1º de noviembre cuando estuvimos en la exposición...
Hubiera sido lindo mandarte una casette grabada con nuestros discursos de
de primera, ensucios y opiniones... Ahora que te lo he escrito, todo va
a quedar muy seco y muy intelectualizado. Pero te digo sin que sea algo
muy fondo tu mensaje y me admiró profundamente tu pintura...
Yo te go necesito de volver a aquella pluma blanca a los lados. Lo que me
me refiero llamando a eso de...
No podés pedirle fea al alma y esperar de un juicio técnico. Solo se fue
para pintar uno solo de esos macapitos cubiertos en remolinos, ha tenido
que pasar mucha agua debajo del puente.
Soy muy soberbio, legítimamente soberbio, cuando te permití la erinia
de llamar a eso anti-pintura - Post-pintura, ultra-pintura, existim-pintura o
essenc-pintura. Hubiera sido lo bonito, digo.
Yo, de más está decirlo, no puedo expresarte un juicio de valor que te sirva desde
el punto de vista crítico. Desconozco, o mejor dicho, prefiero ignorar la jerga
de los plásticos, tan estereotipada. Entonces me atengo a mi experiencia de contempla-
plador de tus cuadros y, literatura aparte, ¡maldita sea!, te digo que encon-
tré en ellos, una forma altísima de poesía; la que más me importa, la que
nace del dolor.
Obviamente tus anti-pinturas son la metáfora de una realidad que a todos nos
toca. Pero en esa realidad destilada en un plano de sabiduría rebuscada
una que elige el blanco para expresar la desolación, la alienación y el silencio.
¡Eso es! el blanco como signo del silencio y cada uno de nosotros, ángel o
ángel, asesino o asesinado, sostenido en un inmenso plano de silencio.
Nunca hubiera podido imaginar la inclusión de esa manera de girar
nos a la realidad.
Veo en tu interior una extraña y obstinada esperanza puesta en el
hombrecito desarticulado y vejado, ridículo, balanceado, arastado o en el...

"Yo, de más está decirlo, no puedo expresarte un juicio de valor que te sirva desde el punto de vista crítico. Desconozco, o mejor dicho, prefiero ignorar la jerga de los plásticos, tan estereotipada. Entonces me atengo a mi experiencia de contemplador de tus cuadros y, literatura aparte, ¡maldita sea!, te digo que encontré en ellos una forma altísima de poesía; la que más me importa, la que nace del dolor".



Mercedes en la presentación de *El alfabeto verde*, 1979.

La macumba y otros cultos afro-brasileños en Montevideo



“Tu esperanza es la misma que la mía y, segura del porvenir, quedo esperando el color que elegirás para decir la gran epifanía del futuro por el que luchamos”.

La esclavitud en el Uruguay

“Acuchá Chachá
al Cubo del Sur
vamo a lavá...”

(Candombe colonial recogido por Rubén Carámbula)

Distintos autores señalan a 1680, año de la fundación de la Colonia del Sacramento, por los portugueses, como la fecha más probable para el ingreso de negros a la Banda Oriental.

Sin embargo, un hecho significativo nos permite afirmar que la fecha pudo ser anterior. Al puerto de Buenos Aires llegaban los cargamentos de los traficantes negreros desde principios del siglo XVII, y en ese puerto, no solo el tráfico sino el contrabando adquirieron enormes proporciones.

Al iniciar Hernando Arias de Saavedra, Hernandarias, su 4º período como Gobernador de la Provincia del Paraguay y el Río de la Plata, resuelve realizar un juicio a varios vecinos del puerto de Buenos Aires, por contrabando de negros, según Raúl Molina, en *Hernandarias el hijo de la tierra*.

Los traficantes portugueses, traían, en sus navíos, la carga consignada y un buen número de *piezas* de contrabando. Estas últimas eran desembarcadas en los barriales y, si las condiciones de represión impedían el desembarco, ahogadas ahí mismo. En caso de desembarcarlas, iban a remate en aquel puerto, desde donde salían para Córdoba, San Miguel de Tucumán y Potosí.

Este pleito cuesta a Hernandarias su cargo, pues su severidad en hacer cumplir los reglamentos vigentes, y su probidad, entran en colisión con los grandes intereses del tráfico. Dice Raúl Molina que al amparo de éste se gestaron una buena parte de las fortunas argentinas actuales.

Puede más la fuerza económica de los inculpados y a pesar del prestigio de Hernandarias, éste pierde su cargo, se indispone con la Corona, y es despojado enteramente de sus bienes. En 1619 el pleito llenaba 16.000 folios.

Con respecto a los períodos de ingreso, el Dr. Petit Muñoz considera, primero, uno de penetración

Junto a América Moro, Mercedes realizó una investigación de carácter antropológico sobre las prácticas religiosas de origen afrobrasileño. Esta publicación formó parte de “Temas del siglo XX”, serie impulsada por Ediciones de la Banda Oriental que a comienzos de los ‘80 abarcaba temas de carácter político, cultural, económico y social.

Tomado de: Moro, América y Ramírez, Mercedes. *La macumba y otros cultos afro-brasileños en Montevideo*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1981.

esporádica, que se extiende desde el siglo XVII hasta 1743; segundo, cuando se inicia el comercio de negros, o de la penetración desde las primeras Capitulaciones, desde 1743 a 1789 y tercero, la expansión del comercio de negros o de penetración creciente, desde 1789 a 1814.

Desde 1791 el puerto de Montevideo sustituyó al de Buenos Aires. Una Real Cédula lo designa como puerto único para el comercio de negros, en el Río de la Plata. España procuraba, de este modo, cerrar las posibilidades a los contrabandos de los ingleses, con quienes estaba en guerra.

Al igual que ocurriera con Buenos Aires, fue decisivo para el desarrollo económico de Montevideo este permiso, tanto que en 1810 se estima que habían entrado por este puerto unos veinte mil esclavos.

El comercio esclavista floreció hasta que la Revolución de Buenos Aires, en 1810, que la desvincula de España, y la propia Revolución Oriental de 1811, cierran la posibilidad de colocación de los esclavos en el interior del continente.

En 1813 se reúne en Buenos Aires la Asamblea General Constituyente y Legislativa de las Provincias Unidas del Río de la Plata y allí se resuelve la Libertad de Vientres. La trata de negros se condenaba como delito público, aunque los esclavos existentes continuarían en la condición de tales pero sin ser comercializados. Su situación mejoró, aunque los avisos de los periódicos de la época, *El Universal*, *El Semanario Mercantil*, *El Defensor de las Leyes*, nos informen que ese comercio continuó, como asimismo del reclamo de los esclavos huidos por ser considerados propiedad privada. En esos avisos se les ofrecía en venta o se recomendaba su captura identificándolos a veces por sus marcas “carimbo” a fuego, una estrella en la frente u otras en el hombro o en la cabeza. La práctica de marcarlos había sido abolida por la Real Cédula de 1785. También en esos avisos los vemos ofrecidos como trabajadores, por salario, para las arcas de sus amos.

La situación recrudesció cuando se creó la Cisplatina, durante la dominación portuguesa y brasileña, pues aquellos que habían hecho sus fortunas al amparo del tráfico negrero se aprovecharon de la nueva circunstancia.

La Cruzada Libertadora dio un vuelco a esta situación y la Asamblea de la Florida, en 1825, en sesión del 7 de setiembre, dictaría la Ley abolicionista. Proclamó la Libertad de Vientres y la prohibición del tráfico de esclavos. A pesar de estos intentos de leyes y tratados, el tráfico continuó.

En 1842, cuando el Gobierno de Montevideo necesita hombres para la defensa de la capital, los liberan como esclavos pero los reclutan como soldados. Se estima que en esa época había unos 6.000 negros en

el Uruguay. También el Gobierno del Cerrito legisla al respecto en 1846. Sólo al terminar la Guerra Grande, en 1851, al licenciarse los ejércitos, el de los sitiados y el sitiador, se empieza a hacer efectiva la abolición de la esclavitud en nuestro país.

Con respecto al origen de los esclavos, es difícil identificar su procedencia, como ya lo hemos afirmado anteriormente. Operaciones de captura en una vasta zona y, en nuestro caso, la afluencia de esclavos reportados de Brasil al Río de la Plata, dificultan la ubicación.

A Brasil, en especial a Río de Janeiro, y a las zonas del Sur, fueron traídos, preferentemente, negros del Congo y Angola. Por tanto, en el Río de la Plata predominaron los bantúes.

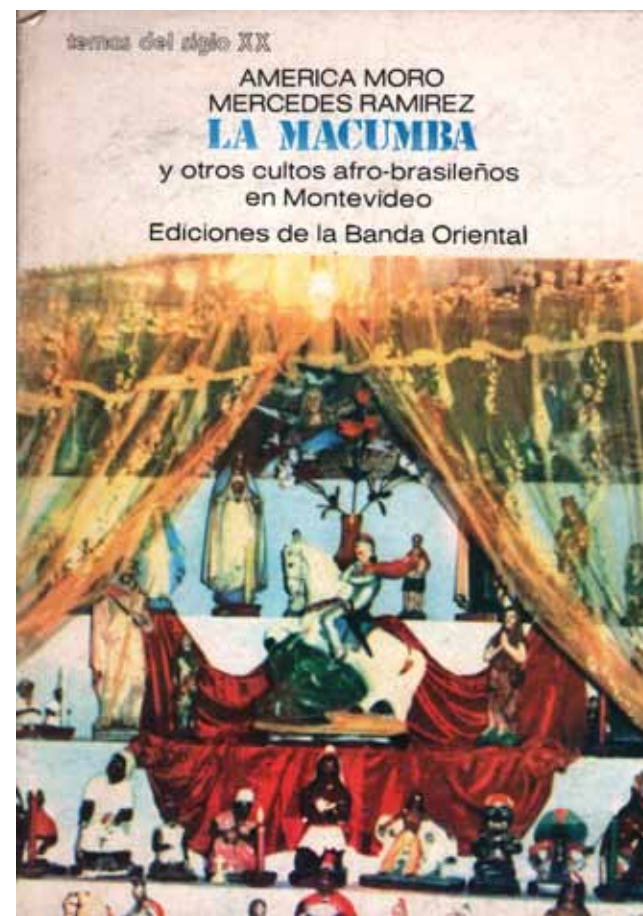
Aunque se ha trabajado en base a documentación referente a los navíos negreros, debemos recordar que los nombres de las naciones fueron consignados deficientemente, por dificultades de captación fonética y, muchas veces, el origen verdadero fue sustituido por el de los puertos de embarque o por designaciones geográficas muy vagas o muy amplias. A pesar de ello predominan, en dichos documentos, Mozambique, Congo, Angola y asimismo los negros islamizados haussá y feulahs. Cuando los esclavos tuvieron ciertas prerrogativas y pudieron agruparse, aparecieron entonces, las *naciones*, las *cofradías* o los *cabildos* reunidos en comunidad de origen.

Estas *naciones* tuvieron sus *reyes* o *gobernadores* y en su seno sobrevivieron algunos festejos tradicionales africanos que incluían danzas y percusión y alguna práctica religiosa disimulada en las formas del catolicismo impuesto. Se cree que el *candombe* fue, inicialmente, una danza que encubría formas religiosas ancestrales. Su estructura lo vincula a otros festejos de contenido profano que los negros conservan en América, en especial en Cuba y Brasil.

El *candombe* y los *lubolos*, negros de origen congolés del río Lúcola del Congo, son, entre otras, formas de expresión que quedaron de la cultura africana, en Montevideo. Estos *candombes* de tipo clásico se dejaron de realizar en 1890, al cortarse definitivamente la corriente migratoria de esclavos. Sobreviven las *mamas viejas*, los *morenos viejos*, los *escoberos*, los *gramilleros* de las comparsas de Carnaval. Se afirma que sus ritmos subyacen en el origen del tango y la milonga.

Ildefonso Pereda Valdés estudió otros elementos de sobrevivencia africana en el Río de la Plata, palabras de origen kimbundu, lengua bantú, por ejemplo: *mucama*, *Mandinga* y algunos más.

Con respecto a la actividad religiosa de estos grupos, no se dieron en el Río de la Plata las condiciones que en Cuba o en Brasil permitieron



la gran concentración de esclavos en sus ciclos de explotación agraria extensiva.

Nuestra estructura económica, esencialmente ganadera, en el período colonial, no era apta para el trabajo esclavo, por tanto, éstos, en menor número que en otros países, permanecieron relativamente separados y fueron absorbidos paulatinamente por la cultura de sus amos. Quizás sea esa la causa principal de la escasez de legados africanos a nuestra cultura nacional.

A pesar de lo afirmado, encontramos varios santos negros reverenciados por los esclavos en la época colonial: Santa Apolonia, Santa Ifigenia, San Baltasar, uno de los tres Reyes Magos. Bajo la protección de éste y de San Benito de Palermo ponían los esclavos sus *cofradías*.

San Benito de Palermo, según Pereda Valdés, fue un santo negro, nacido en el sur de Italia. Sus padres fueron moros conversos. Falleció en el siglo XVII. Las imágenes que conocemos, una de ellas en la Iglesia sita en las calles Cerrito y Maciel, lo representan como un individuo de la raza negra y es hoy objeto de gran devoción en el Uruguay.

La devoción por San Benito ha estado usualmente muy unida a la devoción por la Virgen del Rosario, en toda América Latina.

En cuanto a hoy, diversas formas de penetración afrobrasileñas en el Uruguay nos hacen presumir que

la afirmación de Pi Hugarte y Vidart en *El legado de los inmigrantes* es correcta: “La paulatina penetración en nuestro país, de cultos sincréticos afrobrasileños revela la equivalencia de las condiciones sociales imperantes en ambas sociedades nacionales que los vuelven viables y, al mismo tiempo, la incidencia en la cultura del Brasil meridional de rasgos provenientes de los centros urbanos ubicados al norte de esta región”.

África en Brasil

(...)

Macumba y Umbanda

“El pueblo tiene conflictos, angustias y un sinnúmero de problemas. Ninguna religión había respondido a sus reclamos más directos y concretos. ¿Cómo pagar psiquiatras, psicoanalistas, etc., etc.? ¿Cómo pedir, desahogarse, llorar? Sólo es encontrando ‘Caboclo’ y ‘Preto Velho’ de ‘verdad’, que será consolado, comprendido, ayudado y curado. De ahí que Umbanda fuera creciendo; los adeptos y los ‘terreiros’ ya en la cifra de 150 mil...”

Woodrow Wilson da Matta e Silva

Hemos expuesto hasta aquí, y en líneas muy generales, las características de la religión afrobrasileña practicada en la región norte y este; Bahía y Pernambuco.

Hemos señalado, siguiendo la opinión de Roger Bastide, estudioso del tema, que de ese núcleo religioso –llamado *Candomblé*– se produjeron los desprendimientos de diversas variantes localizadas en otras regiones de Brasil. Tal es el caso de la Macumba de Río de Janeiro y la Umbanda focalizada en la región riograndense.

Estos ramales de raíz africana prosperan a fines del siglo pasado y están en el momento actual en su apogeo.

Batuque, Umbanda y Macumba, salidas del *Candomblé*, sumadas al *catimbó*, la *pajelanza* y los *xangó* nordestinos, preexistentes a ellas, constituyen un mosaico de religiones afrobrasileñas cuyos caracteres son, a veces, difíciles de precisar por cuanto se contaminan e influyen entre sí y han de seguir seguramente modificándose en el futuro.

Partiendo del hecho de que son religiones que nacieron al margen de un cuerpo de doctrina y que, por lo tanto, crecen y se vitalizan en el culto y con el culto, es fácil comprender que están libradas, en gran medida, a la inspiración y originalidad de los *pai* que dirigen los distintos *terreiros*.

Por tanto, toda descripción que pretendiera

fijar un modelo arquetípico, sería imposible. Quien ha frecuentado distintos *terreiros*, ha podido comprobar la gran variante de rituales por un lado, y por otro, las críticas destructivas que aplican los adeptos de un local, a las prácticas acostumbradas en los *terreiros* rivales.

Estas discrepancias, a veces muy enconadas, van provocando una continua fragmentación en la unidad original.

No obstante, es justo reconocer entre los umbandistas, una aspiración sincera a la unidad y a la concordia fraterna.

Asimismo es evidente que en la órbita del Candomblé existe una seria preocupación por dar una forma fija a los rituales dentro de la estricta ortodoxia africana.

El propio proceso histórico del nacimiento y desarrollo de las religiones afrobrasileñas muestra la importancia que en ellas tuvieron los factores socioeconómicos y socioculturales.

Por un lado debemos considerar la intensificación del fenómeno explosivo de la miscigenación (cruzamientos interraciales) que se dio en Brasil en el siglo pasado.

Si bien es cierto que ya desde la llegada de los primeros esclavos africanos empezó a producirse el mestizaje mulato, fruto del amo portugués y la esclava negra, fue en el siglo XIX cuando la población mestiza brasileña alcanzó un índice tal que determinó variantes en los esquemas socioculturales.

En la segunda mitad del siglo pasado y principios de éste, Brasil varía y amplía sus rubros productivos. Ya no serán estrictamente, la caña de azúcar, la minería y el café y aun el cacao y el caucho, sino que responderán a todo un amplio espectro de mercados de consumo que abre la industrialización. De ahí la formación de grandes conglomerados urbanos como Río de Janeiro, San Pablo y Porto Alegre.

Brasil ha vivido su lucha independentista de la metrópoli lusitana, ha conseguido su ley Aurea de abolición de la esclavitud en 1888 y vive el ramalazo tardío del romanticismo europeo.

De alguna manera, la incorporación de las deidades *caboclas* indígenas, es una manifestación de ese espíritu nacionalista que Brasil siente aflorar.

Las formas de vida urbana, el hacinamiento, la pobreza, el crecimiento de una población proletaria sumamente desguarnecida, hacen imposible la práctica de la religión africana según el padrón paternalista-comunitario del tradicional Candomblé bahiano. En efecto, aquel modelo respondía a una economía y a una sociedad esclavista pero no afectada por las distorsiones de la vida moderna en ciudades en explosivo crecimiento.

La gran masa del mestizaje vivió una actitud

ambivalente: si por un lado siguió insistiendo en el orgullo de pertenecer al linaje africano, por otro, aspiró a alcanzar la cultura y las prerrogativas de estatus del blanco.

Dentro de este proceso de “blanqueamiento” quedó involucrado el Candomblé. Entonces se vio el culto bahiano como algo primitivo, algo propio de esclavos, de personas no evolucionadas.

Esos trazos fueron asociados a un mayor o menor grado de “desarrollo” o de “evolución” cultural. Así los trazos de origen africano fueron colocados en el vértice más bajo de la “evolución” cultural, seguidos de los trazos indígenas y de los trazos católicos asimilados en forma “primitiva”. En el vértice más elevado de esa evolución cultural, se colocaban los trazos espiritistas.

En principio, por ser una religión clasificada como “primitiva”, “fetichista” y “mágica” ella estaría, frente a las otras religiones, en un estado inferior de la evolución cultural.

Los primeros autores que trataron de hacer un abordaje científico a ese tipo de estudio colocaron ese primitivismo asociado al hecho de ser una religión de negros, trasplantada a Brasil en la época de la esclavitud. Siendo sus miembros negros, sólo podrían tener una religión condisciente con el estado “primitivo” y, ¿por qué no?, inferior de esa raza. El primitivismo fue asociado a las capas bajas de la población brasileña. Más recientemente otro tipo de asociación fue hecha. Esos trazos fueron asociados a una mayor o menor adaptación al medio de vida urbano. Aparece así una nueva oposición rural-urbana, el polo rural asociado a “trazos primitivos”, “emocionales”, “no racionales”, y el polo urbano asociado a “trazos más civilizados”, “no-emocionales”, “racionales”, según Ivonne Maggie Alves Mello.

Cuando se aúnan todos los elementos que hemos venido consignando aparece Joazinho de Gomeia aportando, con su visión de mestizo europeizado, el elemento que iba a configurar el nuevo rostro de la vieja religión, ahora adaptada a las condicionantes sociales, culturales y económicas del Brasil actual.

Pero si exceptuamos al Pai Aldao, que fue a África para beber allí, en la propia fuente de las religiones africanas, fueron esos mulatos ya desafrikanizados en su estilo de vida, como dice Gilberto Freyre, los que adulteraron más profundamente los cultos, introduciendo en ellos sus propias concepciones estéticas, como Joazinho da Gomeia, con su media etnia

europea, uno de los fundadores del espiritismo Umbanda. (Roger Bastide)

La Macumba

El término Macumba deriva del nombre dado por las naciones bantús de Río de Janeiro a sus ceremonias religiosas.

Actualmente designa a todas las manifestaciones de la religión afro brasileña que se practican en la región carioca. Está ligeramente asociada con la idea de magia negra, por oposición a la Umbanda que se autodefine como magia blanca.

La Macumba, como el Batuque, que es uno de sus ramales, rinde culto a los *orixás* africanos y a los *caboclos*, pero registra algunas variantes significativas con respecto al Candomblé tradicional.

A) Los ritos de iniciación son más breves y simples. B) La incorporación de espíritus en los médiums se produce con más rapidez. C) El médium en trance permanece con los ojos abiertos, en tanto que en el Candomblé quedaba con los ojos cerrados. D) Los movimientos y contorsiones del poseído son violentos. Generalmente se hace *rodado* (vueltas rapidísimas y de duración prolongada que hace el médium sobre sí mismo). Estamos lejos del fino hieratismo coreográfico del Candomblé. Por el contrario suele establecerse una competencia de extravagancias: quienes saltan, quienes se arrastran, quien devora ruda, quien silba o emite sonidos extraños. E) El culto de Exú está centralizado en el aspecto del Exú personal o Bará. En Macumba hay incorporación colectiva de Exú y Pombagiras, en tanto que en el Candomblé bahiano, Exú no baja nunca al *terreiro*. F) En Macumba un médium puede incorporar varios *orixás* en una misma sesión, mientras que en el Candomblé cada cabeza tiene su *orixá* personal, que nunca es sustituido, siquiera transitoriamente, por otro *orixá*.

La Umbanda

La palabra Umbanda deriva de *embanda*, nombre del sacerdote de una microfracción de origen bantú.

En esos ritos desaparecidos el ayudante del *embanda*, el *cambón*, azotaba con un *quimbundun* (látigo) a los iniciados frente a los que se apagaba, sin causa aparente, una vela encendida con la cual se hacían los pases mágicos. Posiblemente de *quimbundun* sale la palabra Kimbanda, que pasó a ser el antónimo de Umbanda.

El proceso de densa urbanización experimentado por Brasil de cien años a esta parte, explica la formulación y expansión de la religión Umbanda.

Actualmente en el centro-sur de

Brasil la religión Umbanda crece día a día. Es una típica religión de masas urbanas sujetas a perspectivas de frustración, casi impedidas de una movilidad vertical.

(...)

La Umbanda se define como religión abierta a todos y si su liderazgo tiende a ser negro o mulato, no parece haber en el contingente umbandista una proporción más acentuada de negros que la existente en la población pobre de ciudades como San Pablo y Río de Janeiro. La importante función de compensación psicológica que la Umbanda comparte con otras religiones no parece esencialmente fundada en la asimetría étnica. La situación de pobreza y de alienación en proceso histórico, en el cual los individuos se vuelven objetos pasivos de las transformaciones económicas, está en la raíz del desarrollo de las religiones de masa. Las interpretaciones sobre la expansión del Kardecismo y la Umbanda se hallan correlacionadas con el proceso de transformación social ocurrido en Brasil y, especialmente, en la urbanización.

(*Católicos. Protestantes, Espíritas.* Edit. Vozes. Petrópolis, 1973)

Sería posible estudiar, a través de la historia del nacimiento y la propagación de la Umbanda, una historia de las tensiones raciales, sociales y culturales de Brasil. Hay toda una tendencia al “blanqueamiento” que recoge la Umbanda cuando va desprendiéndose paulatinamente de las connotaciones fuertemente africanas del Candomblé, tales como el sacrificio de animales y el toque de tambor. Hay en la Umbanda un progresivo acercamiento al pensamiento europeo y al esoterismo oriental. Su raíz está en la vieja religión negra, con sus mismos *orixás* que bajan al *terreiro* para buscar sus *cabalos*. Pero rápidamente se desafrikaniza, simplifica sus rituales y encuentra en el espiritismo el encuadre que termina de configurar el padrón de la religión que la nueva sociedad exigía.

(...)

La alegría de ser inteligente

Me acerco al recuerdo de Carlitos de puntillas, con mucho respeto, con mucho cariño. No intento evocar al pensador, al crítico, al investigador que fue Carlos Real de Azúa. Quienes fueron sus pares en las disciplinas culturales a las que Carlos dedicó su pasión y su talento claro; ya han establecido la significación que tiene su obra en la historia de la cultura uruguaya e iberoamericana.

Pertenezco al grupo de personas a quienes Real de Azúa mostró su perfil más accesible: el perfil de Carlitos el bien humorado, el ingenioso, *l'enfant terrible*, el distraído demoledor de vulgaridades, el del aire burlón pero cariñoso, aristocrático pero cálido.

Este grupo de personas del que formo parte estuvo integrado por sus discípulos de Literatura del IAVA y de Estética en el IPA; sus colegas de ambos institutos y, supongo, por todas las personas que ocuparon un lugar muy fronterizo y episódico en su vida.

Para muchos de nosotros, sin embargo, fue posible adivinar en él una forma muy radical de la angustia, un sentido muy esencial de la soledad. La sospecha o premonición de ese hombre estrictamente severo se confirmó cuando vimos a Carlitos muerto, en su dormitorio penumbroso, el perfil aquilino alumbrado por un cirio solo.

Alguien habrá conocido a ese Carlos Real de Azúa esencial que la muerte revelaba. Al resto nos fue dado disfrutar del compañero chispeante que armó para todos nosotros un personaje lleno, de gracia y desplantes, mediante el cual le fue cómodo moverse, ir y venir sin ser molestado en su pudoroso señorío interior.

Recuerdo a Carlitos como compañero de tribunales de Literatura. Era un colega hartito arbitrario, hartito movido, hartito huidizo. Cada mañana desaparecía por dos o tres horas. Siempre sospeché que se largaba hasta la playa, desde donde volvía aduciendo quehaceres confusos e impostergables.

Examinar Literatura o lo que fuera, era para él un convencionalismo y estaba dispuesto a desbaratarlo por todos sus flancos. Así, por ejemplo, un día en que tomábamos examen de un grupo suyo, proponía las preguntas e inmediatamente las contestaba, explicitando las respuestas con sutileza, vinculándolas con otros pasajes del texto literario, iluminándolas con citas y enriqueciéndolas de tal manera que terminaba por configurar una disertación ejemplar sobre toda la bolilla que suscitara la interrogación originaria. “¡Muy bien! ¡Tres sobresalientes! ¡Pase el que sigue!” Carlitos podía enlentecer un examen indefinidamente cuando emprendía rastreos genealógicos a partir de los apellidos del examinando. Y jamás dejaba de analizar previamente las performances del reo, anotadas en el carné de estudiante. Así en una ocasión descubrió que íbamos a examinar a un alumno japonés que había perdido todos sus exámenes anteriores. Real de Azúa y yo hicimos las preguntas más simples y claras en el tono más claro y más simple. Fue inútil: el japonés nos miró sonriendo en silencio todo el tiempo. “¡Aprobado!”, dijo Carlitos, y dándonos una explicación como compañeros de tribunal, aclaró: “Yo no voy a llevar sobre mi conciencia el peso de haber bochado a un japonés que ya perdió seis exámenes”.

Quise recordar a Carlitos en estas anécdotas muy menores de las que fui testigo, porque en cada una de ellas, más allá del profesor que pudiera parecer caprichoso o frívolo, había un maestro de maestros que estaba enseñándome a mí que no había por qué tomar enfáticamente una tarea que, como la de examinar, además de pernicioso, es inútil.

Carlitos impartió esas lecciones, que no olvidé nunca, con displicencia lúdica, sin temor al veredicto de la moralina pedagógica, pero, por supuesto, sabiendo que la fuerza de su personalidad, la solidez de sus conocimientos, hacían de él la excepción de la regla de objetividad y justicia a que están sometidos el común de los profesores.

Disfrutó siempre de los sobrentendidos, los implícitos, las salidas desconcertantes y de todo aquello que padecía una leve distorsión o excepcionalidad. Única fue esa manera de estar apenas llegando y ya yéndose que tuvieron todas sus presencias. Y único ese tartamudeo administrado con que precedía sus impecables definiciones o las graciosas y nunca crueles sentencias con que sepultó el engolamiento y la tontería de muchos coetáneos.

Parecía estar siempre divertido con el espectáculo del acontecer humano. Fue un hombre alegre y así quiero recordarlo. La suya era una alegría valiente: una alegría de la inteligencia.

Su obra de pensador y ensayista es tan original que no pudo generar una escuela. Y tampoco ha tenido ni tendrá igual su modo dispendioso y certero de repartir la sal del talento y el coraje de la alegría.

Carlos Real de Azúa en el Liceo Zorrilla de Montevideo, 1974.



Mercedes y Carlitos (tal como entre sus colegas de aquí entonces era llamado y conocido). Dos naturalezas muy diferentes y muy parecidas. Diferentes en cuanto al estilo de sus clases y de sus obras, de sus vidas y de sus panoramas; pero muy parecidos en su esencia inteligente, ingeniosa, sutil; y sobre todo en su sentido del humor. No en vano el encuentro en una mesa de exámenes trajo el recuerdo de una anécdota desopilante.

Tomado de: *Jaque*, 13 de julio de 1984.

La tranquila sabiduría de Rodríguez Monegal

Carlos Real de Azúa, en su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, traza a propósito de Emir Rodríguez Monegal una semblanza biográfica magistral que comprende en profundidad y extensión la personalidad del crítico compatriota. Entre los rasgos principales de esa personalidad, Real destaca los siguientes: fecundidad, capacidad de trabajo, multiplicidad de intereses, sentido de la construcción, inclinación por lo anglosajón y por Borges; su condición de director de la página literaria de *Marcha* (1944-1959), la pasión por la lucidez, “el rigor judicativo, la reverencia por los valores de perfección estructural y formal, la prescindencia de toda consideración extraliteraria y extraobra, su desdén por la trivialidad emocional y el emotivismo.”

Por desgracia, se hace muy difícil evocar la conferencia del día 5 de noviembre sin que interfieran esas consideraciones extraliterarias, la trivialidad y la emoción que E.R.M. tanto desdeñara.

Después de haber integrado accidentalmente el contingente de los exiliados, después de haber dejado abiertas fracturas insoldables en un sector muy importante y muy numeroso de la opinión nacional, con sus artículos publicados en algún matutino local hace más de tres lustros, Rodríguez Monegal volvió con el propósito de “recobrar su país”, según declaró en una de las tres entrevistas que concedió.

La Biblioteca Nacional, el Instituto de Profesores “Artigas”, la Embajada de Francia, la Fundación Fulbright y la Asociación de Estudios Semióticos propiciaron esta operación, que debió adelantarse en razón de la precaria salud del disertante.

Cuando uno logra apartar todas las circunstancias emotivas, antiguas y actuales, que rodearon la presencia de E.R.M., queda el recuerdo de un maestro excepcional en una hora excepcional de su vida y su trabajo crítico.

“Borges, Derrida, de Man, Bloom: la desconstrucción *avant et après la lettre*” fue el título cuyo desentrañamiento constituyó la materia de la conferencia. Rodríguez Monegal, con un hilo de voz y una vigorosa inteligencia ordenadora –la suya de siempre– fue reconstruyendo la historia o la casualidad (Yale) y la causalidad (Borges) de la llamada teoría de la desconstrucción. Historió los respectivos encuentros de Derrida, de Man, y Bloom con la obra de Borges, y su coincidencia con ellos en la medida en que él, al conocerlos en Yale, ya había hecho su precoz iniciación en el universo borgiano.

Definió el tema de la narrativa de Borges como la creación del estilo mismo y se refirió a las versiones de la nueva crítica, generada de hecho por Borges, que dan al poeta como creador de sus precursores y al lector como creador de la obra que lee.

Con sagacidad y postura embanderada, E.R.M. señaló la imperdonable confusión que padecen algunos críticos –Harold Bloom– entre texto y autor.

Sólo alguien que está en el nivel más alto del conocimiento y en la postrimería de un camino, logra la claridad en la exposición de una materia de suyo difícil, compleja e inaccesible para un público lego, como el que mayoritariamente colmó la sala Vaz Ferreira. Detrás de esa transparencia y sencillez engañosa, hay muchos años de lectura, de análisis, de entramado cultural de dos mundos con una personalidad rigurosa y apasionada.

Si la devoción por la inteligencia y el trabajo pudieron caracterizar el trayecto y la obra de Emir Rodríguez Monegal hasta ahora, la conferencia del 5 de noviembre permitió disfrutar del buen humor, la sensatez, la amable ironía con que hoy ese hombre de las letras es capaz de juzgar el mundo de la cultura. Eso y una humildad inesperada, que se aliaba con una forma de alegría impensable para quienes lo escucharon, pero seguramente real para él, hicieron de esta jornada un acontecimiento que será difícil olvidar.



Emir Rodríguez Monegal

Poco antes de morir Emir Rodríguez Monegal visitó Montevideo y en el auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional recibió un merecido homenaje, que se sabía era también una despedida. Días después de su regreso a Estados Unidos, falleció en New Haven. Transcribimos el artículo de Mercedes que se publicó al día siguiente en *Brecha*.

Tomado de: *Brecha*, Montevideo, 15 de noviembre de 1985.

El estallido cultural

La palabra cultura lleva implícitos varios significados e intenciones. Hay una cultura para los ya cultos, una cultura para el pueblo, una cultura del pueblo.

Queremos, en primer término, ocuparnos de la cultura como el proyecto que una comunidad elige y va cumpliendo en función de su peculiaridad y su futuro.

El diccionario autoriza esta interpretación *sui generis*: “Cultura. f. Cultivo. Mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y morales del hombre. Resultado de ese mejoramiento en el individuo y la sociedad”.

Nuestro pueblo, a partir del 27 de noviembre de 1983 empezó a expresar a la luz del día toda una voluntad de rehabilitación, como si el tiempo que advenía fuera un período de convalecencia en el que urgía restaurar al cuerpo social de todas sus heridas y atrofas. Un país que emerge de un interregno duro y oscurantista como el que vivimos, tiene que prepararse para la libertad porque, aunque ella sea un instinto que no se pierde y un sabor que no se olvida, la opresión siempre deja secuelas. Si nadie había olvidado el derecho y el arte de ser libre, fue necesario tener alerta el sentido para detectar todos los rastros y restos de autoritarismo. En todas las manifestaciones de la cultura se abrieron las compuertas cerradas por la censura. En cambio, aquellos que habían vaticinado un “destape” a la española no han podido verificar nada más que la existencia de alguna que otra sala de microcine dedicada al cine porno y al parecer la aparición de dos revistas dedicadas al humor verde. Otra forma de reacondicionamiento y mejoramiento

de la salud colectiva es la internalización de la noción de futuro. Cuando un gobierno tiránico le proyecta todo al pueblo –economía, ideología, planes de estudio, monumentos, ética– elimina la idea más potencialmente peligrosa: la idea del mañana.

La colectividad reasume su futuro junto con la potestad de elegir un gobierno democrático. El futuro es un tiempo de hacer, de crear, de decir en libertad. Este ha sido un año de urgencia, fervor, de estallido cultural que buscó crear espacios y ocasiones que la dictadura había clausurado o impedido.

Para cuantificar la potencia de esta voluntad de recobrar y de inventar, elijamos dos rubros: el editorial y el teatral.

Arca lanzó veintidós ediciones. Banda Oriental, setenta y dos. En el orden teatral se montaron cincuenta y siete espectáculos de variado mérito y magnitud. Si se piensa en el número de personas que se involucran en estas actividades y la dedicación y tiempo que insumen, se tendrá una idea aproximada al ajetreo de una colmena que fabrica más miel de la que se puede consumir. Si sumamos los muchos coloquios, congresos, simposios y conmemoraciones que eligieron nuestro país como sede, amén de las veintidós compañías teatrales que nos visitaron, quedará justificado el calificativo de estallido que adjudicamos al trasiego cultural que intentó recuperar en éste el tiempo perdido en doce años.

La vuelta al pago

Para hablar de cultura hay que hablar de exilio y desexilio. El ostracismo de muchos de nuestros mejores escritores, músicos y pintores, quebró la línea de continuidad que vertebra toda cultura. La interrelación generacional, las obras puestas a consideración de los cofrades, incluso las rencillas y rivalidades entre los cenáculos y capillas, van creando un ámbito fértil para la creación.

La vuelta al pago de nuestros creadores, el conocimiento de lo que hicieron en el extranjero, la incorporación de las técnicas y perspectivas que adquirieron a aquellos que estuvimos aplicando aquí, en esta especie de estado de sitio cultural que sobrellevamos, son algunos de los procesos no explícitos que van amalgamando la cultura de los próximos años. No se trata de una vuelta al pasado para reanudar el camino que se vislumbra en 1973, porque “nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”; porque el país no es el mismo; porque el proyecto no es el mismo. Tampoco se trata de borrar y cuenta nueva. Habrá que revisar con paciencia las raíces, desbrozando las ramazones polémicas que interpusieron los miembros de una generación hipercrítica como lo fue la llamada generación del 45.

Sí, tal vez sea una sabia actitud lenitiva volver los ojos hacia las décadas de los veinte y los treinta, con sus serenas y fecundas pléyades de poetas, pintores y músicos, mientras nos tomamos tiempo para definir el diseño de la generación del año 2000 que por ahora está en las aulas de la Enseñanza Media.

El proceso que va llevando nuestra cultura en esa búsqueda de salud colectiva, se juega en un difícil equilibrio entre el pasado y el futuro.

Los daños que otros infligieron deben ser reparados hoy. Ha habido una feliz coincidencia entre lo que el pueblo esperaba en ese sentido y lo que las autoridades dispusieron. Citemos dos ejemplos. El primero es la restitución del Premio Nacional de Literatura de 1982 a su dueño, el escritor Ildefonso Pereda Valdés. El otro es el otorgamiento del Premio Nacional de 1985 a Juan Carlos Onetti que permanece en su voluntario exilio de España. Ambos escritores, que no pudieron ser alcanzados por el agravio, fueron sí, la ocasión para que se pusiera de manifiesto la torpeza de los represores ignorantes y la cobardía de los jurados serviles. La Ministro de Cultura y el Presidente Sanguinetti interpretaron con prontitud la voluntad del pueblo al resarcir a los dos artistas de los daños que hubieron de padecer.

Para cerrar la lista de ejemplos que hablan de este año como de un momento en que se articulan el ayer con el mañana, debemos mencionar un acontecimiento que no por ser de la casa podemos omitir: la aparición de *Brecha*, ¿vino nuevo en odre viejo... o vino viejo en odre nuevo? ¿Vieja raíz, follaje nuevo? La metáfora realmente no importa. *Brecha* es una hermosa carga de pasado tensado hacia el porvenir que estamos preparando. Fue acontecimiento y es justo decirlo.

Feria sin presos y con repatriados

Este año tuvimos en setiembre la Octava Feria Internacional del Libro que vino a celebrar con nosotros el retorno de la Democracia. Si no fue todo lo amplia que se había proyectado, tuvo la enorme importancia de permitirnos conocer a algunas grandes figuras latinoamericanas como Fernández Retamar y Thiago de Melo, además de acercarnos a la actual literatura nicaragüense. Y tuvimos la feria nuestra, la que no entra en la categoría de los eventos. La Feria Nacional de Libros y Grabados es un modo de ser de Montevideo en el mes de diciembre. Un rito que, repetido, se va volviendo una parte de la historia del país. Nancy Bacelo con su admirable persistencia combativa; con su manera de aproximar los libros, la danza, la artesanía, el teatro, las propuestas teóricas sobre las artes y el canto, para ponerlos al alcance del paseante, gana cada año elogios y simpatía popular. Y está muy bien que

Desde el mismo año de su fundación, Mercedes colaboró en varias oportunidades con *Brecha*, semanario que después de la vuelta a la democracia continuó la línea de *Marcha*, clausurado en 1974 por la dictadura.

Tomado de: *Brecha*. Montevideo, 27 de diciembre de 1985.

sea así, con la condición de que se repare también en la importancia que la Feria de Libros tiene como apoyo económico a la industria editorial uruguaya y como ente testigo de la calidad de los escritores nacionales en la medida en que los premios que anualmente confiere, van dibujando uno de los perfiles de nuestra literatura. La promoción del libro y del escritor es la puesta en movimiento del circuito vivo de la cultura.

Este año, la Feria fue el punto de encuentro de escritores que llegaron del extranjero con otros que salieron del Penal de Libertad. Jorge Musto, Híber Conteris, Mauricio Rosencof junto con muchos artesanos de la Feria que aprendieron sus oficios en las cárceles, fueron la mejor manera de decir que esta fue, después de muchos años, la primera Feria sin presos políticos. La presencia de la editorial Nordam, vieja Comunidad del Sur, que tiene un pie puesto en Estocolmo y otro en Montevideo, es también un testimonio de los nuevos tiempos.

Así como la Feria se repite —¡sea por muchos años!—, hubo un acontecimiento que esperamos no se repita nunca más, no por la manera de su culminación feliz, sino por las razones que le dieron origen. Estamos pensando en la vuelta de El Galpón. Después de un largo exilio latinoamericano, cargado de experiencias enriquecedoras y de pérdidas no resarcibles como la muerte de Mario Galup, volvió a su casa, trayendo *Artigas, General del Pueblo*, pieza polémica desde el punto de vista teatral, incuestionable como trofeo que un grupo de uruguayos arrancó a las horas de reflexión de su larga ausencia.

Los Florencios otra vez fueron ocasión de protestas, cuestionamientos, inteligentes precisiones como las de Cerminara y disparos de francotiradores. Tal parece que las tensiones que el premio genera le hacen bien al movimiento teatral, que cada año goza de mejor salud. Tres obras merecen destacarse por el blanco al que apuntaron; *Salsipuedes* y *Fruitos* como dos formas —de distinto rigor y estilo— de revisar nuestra historia. Y *Cómo vestir a un adolescente*, porque replantea agudamente un tema en el que todos estamos involucrados.

Promesas y realizaciones

En casi un centenar de libros aparecidos es difícil intentar una selección de los mejores. Por eso preferimos referirnos a la significación que tiene la edición que hace Arca de dos tomos de la obra crítica de Ángel Rama. Vaya como compensación por la hasta ahora frustrada Fundación Ángel Rama cuyo nacimiento fue saludado en un bello discurso retórico del Presidente Sanguinetti el día de su ascensión al cargo.

La cultura sigue esperando que el anuncio de la

Fundación haya sido algo más que un modo de hacer ilustre una jornada con destacados visitantes.

Finalmente vamos a referirnos a los aportes que ha hecho el Estado en favor de la cultura.

El Ministerio de Educación y Cultura atendió el frente formal de la cultura propiciando la visita de gentes ilustres como Octavio Paz o los teóricos de las nuevas corrientes críticas literarias; la de la Orquesta del Teatro Colón y algunas otras que se nos escapan. Pero también atendió los frentes más desabastecidos de experiencias culturales como lo son los departamentos del Interior, especialmente los fronterizos con Brasil. Hasta ellos llegó el teatro a través de grupos contratados para representar obras incluidas en los programas de Literatura, conjuntos de danza y música, y se realizó una Feria del Libro en Juan Lacaze. La Intendencia Municipal de Montevideo programó la actividad barrial de cuatro conjuntos armados a manera de módulos que integran teatro, teatro para niños, canto, música, artesanía y títeres. Se realizaron treinta y dos espectáculos en clubes deportivos, salones comunales y plazas. El programa se articula sobre dos principios muy plausibles; el primero es la concepción no paternalista de la cultura, de tal modo que fueron las entidades barriales las que debieron hacerse cargo de la promoción de los espectáculos. El segundo principio fue el sacar la actividad artística del terreno del servicio gratuito. Los conjuntos recibieron su justa paga por los espectáculos y balance por los ensayos.

Este balance no está ni con mucho agotado. Habrá que recorrer con calma y tiempo otros terrenos, por ejemplo el de la Enseñanza Media, para vislumbrar los rumbos que estaremos llevando en materia de cultura en el año 2000.



Los fantasmas de la noche del león Brindis por Pierrot

¿Quién recuerda *Los fantasmas del día del león*, segundo libro de Eduardo Galeano?

Es posible que para la anterior generación haya quedado sepultado bajo el peso de su obra posterior, nada menos que *Las venas abiertas de América Latina*, *La canción de nosotros*, *Días y noches de amor y de guerra*, *Vagamundo*, *La trilogía del fuego*. Es posible también que los que hoy tienen veinte años ignoren la existencia de aquel tomo de Arca que contenía cinco relatos prologados con entusiasmo y rigor crítico por Mario Benedetti. En 1967, nada había ocurrido todavía y, sin embargo, varios sucesos trágicos estaban anunciando la sangre, las torturas, desapariciones y muertes que iban a ser la atmósfera de la dictadura.

En el comienzo de la década del 60 se sucedieron, con escasa separación de tiempo, dos muertes; la del Mincho Martincorena y la de Arbelio Ramírez. El Mincho, un delincuente joven que murió después de una larga persecución policial, rastreado con perros, cuando salía con las manos en alto del rancho en el que se había guarecido cercado por el último operativo de gran despliegue. Arbelio Ramírez, un profesor asesinado por una bala anónima a la salida del Paraninfo, donde había hablado el Che Guevara. Ambas muertes fueron vividas por la población con igual asombro, lindante con el horror: no encajaban en nuestro “estilo de vida”, tan previsible, planificable, aceptable... para la mayoría de los uruguayos.

En 1965 ocurre el episodio del edificio Liberajj, “la batalla de Julio Herrera y Obes”. Tres maleantes argentinos resisten durante diecisiete horas el cerco policial, montado en estilo de película. El morbo

Tomado de: *Brecha*.
Montevideo, 21 de febrero de 1986.

montevideano, azuzado por la prensa, contó la cifra de empate tres a tres que la muerte repartió en el bando de la policía y el de los ladrones.

Dos años después, Eduardo Galeano usa el material periodístico que proliferó alrededor del Liberajj y, armado como “collage”, lo entretreje con la historia de Bolita, un lumpen montevidiano que seguramente el autor no hizo más que transcribir. El ámbito del relato es el de las casas desalquiladas que eran invadidas por los “intrusos” y la miseria urbana, más siniestra todavía que la marginal y al aire libre de los cantegriles. Esa miseria malévol, casi invisible, que trepa de los sótanos a las azoteas y anida en las pensiones céntricas, los inquilinatos y las ruinas abandonadas.

Los tres personajes de la tragedia que iba a jugarse en la década siguiente, están ya planteados en *Los fantasmas del día del león*: las fuerzas del orden, “las fuerzas del bien”, con su metodología, su jerga, sus objetivos; las fuerzas del desorden, “las fuerzas del mal”, los delincuentes; el pueblo, no precisamente malviviente, pero que vive mal.

En los años siguientes, la lucha armada, la subversión y toda la izquierda iban a ocupar, según la historia oficial, el lugar que dejaron vacantes los porteños que ocuparon el Liberajj. La masacre cambió en cifras y en consecuencias. Pero masacre hubo, y ya estaba anunciada.

Una lectura de *Los fantasmas del día del león*, hecha en 1986, revela la calidad simbólica del relato. El escritor ha asumido inconscientemente la misión profética en una comunidad que no advertía los síntomas de su enfermedad grave.

El título del cuento está tomado de un dicho referido, más o menos, a que en muchas vidas que vuelven por la muerte, ocurre un día culminante en grandeza, tragedia, valentía o dolor. Es la plenitud del día del león.

Hemos puesto, como título a estas reflexiones, “Los fantasmas de la noche del león”. La noche de Jaime Roos. Roos que ha compuesto *Brindis por Pierrot*, cantada en los tablados como despedida de la murga Falta y Resto.

Brindis por Pierrot sólo pudo ser compuesto por Jaime Roos en uno de esos momentos límites del alma, de la sensibilidad, de la inteligencia o como quiera que se llame todo aquello que hace que un hombre sea además un poeta.

En el poema, dice un verso: “¿Qué será de los porteños, ocupando el Liberajj?”. *Brindis por Pierrot*, en ese nivel simbólico de la vida de la comunidad, pasa a ser el cierre de un período aciago, así como la obra de Galeano fuera su apertura. Jaime Roos era un liceal cuando se libró “la batalla de Julio Herrera y Obes” y cuenta en un reportaje que escuchó, en la noche, el



tableteo de las ametralladoras. Hoy es un hombre que ha vuelto al país y en la noche carnalera eleva su canto que es un “ubi sunt”, un ¿dónde están?

De la misma manera, cada uno de nosotros en su noche se pregunta ¿dónde están? Cada uruguayo tiene su propia galería de muertos queridos, de fantasmas que vuelven por la muerte... “cuando surgen de su prisión los olvidados”, como dice Rubén Darío en un *Nocturno*. Jaime Roos tiene los suyos y los muertos del Liberajj están en el poema casi en primera fila, corroborando el símbolo que Galeano había intuido en su relato.

Aunque tan distintos por tantas razones, pero unidos por muertes parecidas por cuanto sus ejecutores fueron cobardes, están el Mincho Martincorena escuchando misteriosamente la canción y Zelmar levantado en un brindis de gloria y dolor.

Boxeadores y murguistas, con sus nombres o sus apodos, gentes que muchos de nosotros no conocimos, adquieren en la canción la fuerza conmovedora que tienen los fantasmas convocados por el amor: “No puedo olvidar al Ñato, imitando a Dogomar”, “¿No lo vieron a Molina, que no pisa más el bar?”.

Por las calles de Montevideo se escuchan en estos días silbidos ensimismados que sostienen la melodía de *Brindis por Pierrot*. La canción ha calado hondo en la muchachada que asiste a los festivales de canto popular (ver nota de Fernando Ulivi, en el número 17 de *Breacha*).

Agua estancada y otras historias



Noventa páginas en edición de Arca, *Agua estancada y otras historias*,¹ de Carlos Liscano, está integrado por los cuentos “Pequeña historia policial”, “La otra lengua”, “Últimos minutos con el padre”, y la nouvelle “Agua estancada”.

En principio no parecería difícil explicitar el o los sentidos de estos textos narrativos por cuanto que su propio autor entrega mansamente al lector la génesis y aun la interpretación final de uno de ellos. Así, por ejemplo: “*Agua estancada* comenzó como el relato de esta desesperante situación que es enfrentarse a un semejante con el idioma como insalvable muro de por medio. De a poco fui ingresando en la historia hasta descubrir que no es el idioma, o no lo es fundamentalmente, lo que separa a la gente. Son los prejuicios y el miedo”.

Si esta clave no es simple ni desdeñable como para empezar a destejer la trama del mundo que plantea Liscano, es, digámoslo desde ya, demasiado inocente.

Sería también inocencia querer establecer relaciones de intertextualidad o influencias entre la obra que comentamos y *Anestesia local*, de Günter Grass, por más que en ambas la situación narrativa se arme en torno a la relación odontólogo-paciente y por más que en ambas se haga mención del agua estancada como metáfora de vida.

El universo de Carlos Liscano es desde el punto de vista formal, más lineal, más ortodoxo en relación con las pautas del realismo, por mucho más desgarrado y lacerante que el del novelista alemán.

Esta idea de herida surge de los textos mismos que continuamente, oportunamente, detienen el flujo de la narración para hacer removedoras reflexiones sobre esta costosa tarea de vivir en la que estamos. “Hay un momento en el que uno sabe todo, todas las palabras, las promesas, los terrores. Uno entiende que ha nacido para ese momento, nomás. Que de dejarlo pasar uno ya no sería”. “Toda la vida he pensado que las grandes desdichas y los grandes sufrimientos son pasajes, umbrales que debemos atravesar”. “Mi vida era un mecanismo roto sin reparación posible. Yo

intentaba vivir pero había demasiados desperfectos, demasiadas cosas que no coordinaba en mi vida”.

La obra édita de Liscano, *El método y otros juguetes carcelarios, ¿Estará no más cargada de futuro?* hacen que no sea un secreto para nadie que su autor fue torturado y estuvo preso doce de sus cuarenta años de existencia.

Esa, llamémosle circunstancia, no es un tema ni una declaración constante de su literatura, pero es sin duda una vía de entrada a su mundo. Porque en ese universo que empezó a construir pacientemente escribiendo en hojillas de papel de fumar, se funda en una larga, densa, penetrante mirada reflexiva sobre la existencia. “La vida ha sido mirar por una ventana”, dice en “Pequeña historia policial”.

Desde esa “ventana” el escritor ha visto la institución autoritaria, trátese de institución carcelaria o la del ejército con todos sus engranajes de opresión, pero, lo que es más atroz, ha visto cómo el autoritarismo genera en el oprimido los mecanismos de adaptación al sometimiento. “Ahora estoy en la cárcel, acusado por la muerte de esa mujer. No me importa, Amanda se ha recuperado, no tengo necesidad de informar a mi otra mujer. Esto es mejor que mi casa, es como vivir en el ferrocarril toda la vida pero sin tener que elegir...”.

Desde la absoluta imposibilidad de elección, que obviamente significa la prisión, el escritor va estructurando obra tras obra toda una teoría sobre el *umbral* o *momento* en que se juega toda la vida. “Siempre hay que elegir aunque no se quiera”. “Uno siempre está solo al momento de decidir, pensó apoyando el índice en la ventana”. “El hombre de acción debería estar a cada instante diciendo, sí o no, matar o dejarse matar, sin paz, ni futuro, como una música interminable”.

A ese importante núcleo temático debemos incorporar lo que llamaríamos la gran metáfora de la tortura que desarrolla la nouvelle “Agua estancada”.

La relación dentista-paciente que naturalmente la encierra es para Günter Grass de “contagio psíquico”. En Liscano la relación torturado-torturador es una terrible alegoría que se despliega en múltiples variaciones que van desde la brutalidad física hasta la sutileza psicológica más inesperada. “Dos desesperados enfrentados por el destino, fuerzas mudas luchando sobre un sillón”.

Ahora en el destierro, sin barrotes, pero con barreras, el escritor tiene tiempo para seguir contemplando y analizando no la realidad, sino la internalización de esa realidad. Así, por ejemplo, la incomunicación por desconocimiento de la otra lengua, o la contaminación de la lengua materna por ese desdoblamiento inevitable que supone el vivir en suco y pensar en castellano. Nuestra literatura tendrá que abrir nuevos casilleros, nuevas estanterías, nuevas nomenclaturas (que don Alberto Zum Felde jamás pudo imaginar) para albergar obras de escritores como la del excelente poeta Alfredo Fressia que ya escribe en portugués o como las de Liscano y otros uruguayos radicados en Suecia que sufren el desgaste de la nueva cosmovisión.

No es casual que en “Pequeña historia policial” o en “Agua estancada” aparezcan los temas de “el doble” o de “el perseguido-perseguidor” y peligrosos desplazamientos por los pretiles de la locura. Un humor de mucho dolor es el que nutre esta literatura que a todos nos involucra.

Liscano dice: “Hace muchos años me empeñaba en no ser un raro. Ahora sé que ya no tiene sentido. Nada hay más raro que ser uruguayo y vivir en Suecia”. Y es raro el aire que rodea los cuentos que cuenta. Un hombre que vive durante años en ferrocarriles; una vieja que viene a reclamar la vida de un extranjero; una historia paterna que nunca se pudo entender; un ascensor compartido con un perro gigantesco y una mujer obscena; cada suceso sometido a interpretaciones múltiples o alternativas infinitas.

Agua estancada y otras historias es un excelente libro que remueve dolores viejos y plantea otros nuevos. Creo que está escrito para todos los que no quisimos ser raros. Es decir, para todos los que habiendo padecido la dictadura, sobrevivimos.

Notas

¹ *Agua estancada y otras historias*, de Carlos Liscano, Montevideo, Arca, 1991. Fue segundo premio de Narrativa Inédita 1990 del concurso organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo.

Tomado de: *Brecha*.
Montevideo, 15 de marzo de 1991.

Contra el alivio del olvido

La novela de Carlos María Domínguez¹ viene a completar la necesaria trilogía con que la literatura está registrando el pasado reciente.

Las Manos en el Fuego, de Ernesto González Bermejo mostró los parámetros de la vida en el Penal de Libertad. *Agua estancada*, de Carlos Liscano, algunas penas de la libertad en el exilio. *Bicicletas Negras* discurre a través de la porción aparentemente menos heroica y menos meritoria de la gran tragedia colectiva que escribieron las dictaduras rioplatenses. Simplemente se propone contar cómo fue la vida de los que quisieron –y pudieron– quedarse en la patria.

Los hombres y las mujeres que integraron la anónima mayoría de los que, ni presos ni exiliados, en sus casas, en sus ciudades, en sus soledades contaron uno tras otro los años de vejación y miedo transcurridos bajo la férula militar, podrán calibrar, después de leer la novela de Domínguez, cómo el olvido nos fue curando y vendando las llagas con piedad.

La memoria o la desmemoria es como un bálsamo curativo que trabaja a favor de la vida. Ya casi no recordamos al que cada uno de nosotros fue. Algo que tiene que ver con el instinto de sobrevivencia dispuso que un olvido impregnado de piedad fuera borrando –tal vez con demasiada rapidez–, el horror de aquellos años.

La novela *Bicicletas Negras* es mucho más que una memoria despiadada de ese período: es un análisis alucinado, pero sistemático de los síndromes del insilio.

Tomás, el protagonista, es argentino, pero sus experiencias, terrores y desalientos son los de un rioplatense. Es uno del montón, pero del montón delimitado de aquellos que habiendo podido irse, se quedaron. Esta precisión no es superflua, porque esa manera de pararse frente a lo que acontecía, esa opción que devengó inúmeros sufrimientos –también evitó otros–, se jugó entre la ilusión de una pequeña valentía y la certeza de una absoluta inutilidad.

Ambas, ilusión y certeza, están dichas con fidelidad ejemplar por Carlos María Domínguez: “Se había quedado para poder decir: cuando se vayan estaré aquí y verán que no lo lograron”. O “... porque

la realidad seguía estando allí y frente a ella sentía que no era nadie. Con qué libro iba a decir: mi vida vale por lo que hubiera podido hacer. Vale por lo que perdí y no tuve nunca. ¿No se hacía y deshacía la trama del país mientras él permanecía adherido a la miserable nostalgia de la derrota?”.

El protagonista seleccionado se mueve dentro de un tiempo acotado. Se trata del tramo que fue más duro de vivir. Cuando ya se habían jugado y perdido las primeras cartas de la militancia; cuando quedó para muchos, sólo “... la condición miserable de su estoica resistencia privada”.

María, la mujer de Tomás, tiene una calcomanía del Frente Amplio pegada detrás de la puerta, “pudo sobrevivir a las razias y cacería en los hoteles de Buenos Aires (...) harta de vivir clandestina (...) acomodó su vida como para dormir años enteros y dijo: pido. Me salgo del juego. No quiero más”, “... nunca le perdonaría no ser un exiliado, ni querer serlo, permanecer aferrado a un pedazo de mugre y condenarla a vivir en él”.

Domínguez eligió para su novela un título poco atractivo o poco significativo para lectores uruguayos. En el código del narrador, las bicicletas son el signo más simple del gran tema de la vigilancia silenciosa y brutal que se ejerce indiscriminadamente sobre los civiles de la ciudad ocupada.

A partir de la aparición de las cuatro bicicletas negras el discurso se tensa sobre otros símbolos del horror: el escalofriante Hospital de Niños; la escuela paraestatal clandestina en las que se forman los “seguidores”; Ismael, Swemberg y Selser, víctimas de esos tenaces seguimientos que solo terminarán con la muerte o el reclutamiento; los graffiti y los bichicomes; la miseria de las pensiones; Julio y Babit que escuchan canciones de Viglietti; la mediocridad de la oficina. Materiales disímiles, desproporcionados, caóticos, se hilvanan en una serie incongrua que, sin embargo, traduce la alucinación y la paranoia del período.

Las construcciones pesadillescas a lo Kafka, la reminiscencia de Roberto Arlt, la plástica tremendista del expresionismo, algún rasgo lírico de remota paternidad onettiana son convocadas sin prejuicios ni ajustes previos.

En la novela de Carlos María Domínguez hay un quiebre voluntario del estilo que responde a las alteraciones de Tomás, que como todos los insiliados hubo de ser a la vez testigo del horror, protagonista del miedo, matriz de la esperanza. Es un hombre fracturado, incapaz de reasumir su antigua identidad y su unidad primigenia. Porque esa criatura insegura, asustada, culpable no sabe de qué, vigilada por ojos invisibles y registrada en expedientes secretos es la materia o molienda que las dictaduras necesitan para sostenerse, hasta que los fragmentados, los asustados,

los desajustados se junten para decir un no inesperado o terminen con gratitud incorporándose al mismo sistema de vigilancia que los destruyó.

La novela de Domínguez no tiene un final feliz. Tomás termina siendo uno de estos últimos: la máquina oculta que lo separó de su mujer y de su hijo hace que con “... aquel manojito de personas gimientes, oprimidas por una fuerza que no podían hallar ni comprender, comenzaron a alejarse hacia los fondos del pabellón, bamboleándose sobre sus zapatos con las cabezas gachas, arrepentidos de haber deseado alguna vez un destino mejor”.

A este que es el más perverso e insidioso daño que ocasionan los autoritarismos (recuérdese *Memorias de la Guerra Reciente*, de Carlos Liscano), Domínguez ha ido apuntando todos los síndromes habituales que caracterizan al insiliado: vigilancia del pasado frente a la inconsistencia del presente; sensación de inferioridad ante el que ejerce un cargo más o menos oficial (guardias, enfermeras, vigilantes), deformándose esquizoides de la realidad.

El clímax de esta distrofia crónica que padece el que vive bajo dictadura es encarnado por el escritor en un rico símbolo. El de “los zapatos rotos, arreglados con un fierrito incrustado entre el taco y la suela”. No hay tristeza más triste que la de querer mantener la dignidad con los pies metidos en un par de zapatos rotos. Por varias páginas la peripecia de Tomás es la de sus zapatos, que al claudicar, serán sustituidos por otros sanos, pesados, grandes que le lastiman la piel. Tendrá que arrastrarlos como a su vida. Pero el símbolo prosigue porque son los zapatos de un muerto.

Carlos María Domínguez escribió antes *Pozo de Vargas*. Allí, investigando en la retaguardia de la historia oficial argentina, encontró tema y personaje para decir, a su modo, el viejo, esquiliano tema de la venganza y sus terribles articulaciones internas.

Pozo de Vargas fue un macizo ejercicio de estilo personal impecablemente escrito pero que carecía de entrelíneas y de los silencios que toda escritura necesita.

En esta, su segunda novela, quedan pocos arrestos de barroquismo exhaustivo. Hay una feliz soltura, vuelo de creatividad y audacia de la imaginación. El escritor recién ahora bajó al ruedo. Y es seguro que lo esperan excelentes faenas.

Notas

¹*Bicicletas Negras*, Arca.

La que recibe las bofetadas Enseñanza Secundaria

Hace varias décadas Mario Benedetti escribió *El país de la cola de paja*. Fue muy certero. Todos, individual o colectivamente, teníamos cola de paja. Los años, los acontecimientos, la vida, en fin, nos fueron sacando de ese estado de culpabilidad vergonzante. Hoy basta con escuchar al ministro de Economía, al ministro de Educación y Cultura (ex), al jefe de Planeamiento, al director del Banco Hipotecario y más concretamente al señor presidente de la República, para ir reconociendo que uno por uno, todos vamos siendo clara y redondamente culpables. Unos convictos de ser empleados públicos, otros por ser jubilados, otros por ser anestesistas, otros por reclamar salarios justos, otros por ser deudores del banco. También puede ser culpable por omisión quien siendo industrial no hubiere elogiado suficientemente la gestión del ministro. Los médicos deberían trabajar gratis para devolver al país los beneficios recibidos en la Universidad de la República, dixit el doctor García Costa, a quien nadie le preguntó si regía el mismo temperamento para quienes cobran sueldo de ministro.

En fin, todos vamos siendo señalados por el dedo de nuestros gobernantes como culpables de los balances deficitarios de las cuentas estatales. Tan entusiasta y eficaz es el tesón que despliegan los gobernantes en esta tarea patriótica de adjudicar culpas, que a veces hemos pensado que un gigantesco suicidio colectivo sería el último y mejor servicio que podríamos ofrendar al país.

De entre los muchos mecanismos de culpabilización, ninguno ha sido más refinado que el que le fue aplicado a Enseñanza Secundaria. Expoliada sistemáticamente durante la dictadura de todas

aquellas personas que no estaban dispuestas a abdicar del derecho a la libertad y al laicismo bien entendido y bien practicado, se dispone con esperanza a reanudar su tarea con el advenimiento democrático. Pero es entonces cuando se le descarga una reforma radical en sus planes de estudio y una filosofía educativa nueva. Es el llamado Ciclo Básico Único, sobre el cual ya puede hacerse un balance que, lamentablemente, arroja un saldo importante de frustraciones y daños. No es este el sitio para hacer el registro de los objetivos que el Ciclo Básico Común se planteó y los logros que obtuvo. Esta experiencia que sigue en vigencia, muestra una vez más el abismo que hay entre los planes diseñados en el papel por los tecnócratas de la docencia y la realidad que viven alumnos y profesores en locales inadecuados o hacinados: casi sin adscriptos, sin bibliotecarios, sin funcionarios administrativos, con personal de limpieza insuficiente, con baños cuyas cañerías se tapan un día sí y otro también y un número de estudiantes que quintuplica las inscripciones de la década del 50, se alberga o mejor dicho se apretuja en espera de ser atendido como se merece. Pero, sépanlo los padres: eso no es posible.

Los parches y enmiendas que se aplican para subsanar los desaciertos pedagógicos que tenía implícitos el Ciclo Básico; la falta de preparación de los profesores encargados de dictar las nuevas asignaturas, muy atractivas pero carentes de instrumentación (Tecnología oferta 24 asignaturas optativas); la incierta evaluación que rige los imparables pasajes de grado, colaboran para acrecentar la sensación de caos y deterioro de la enseñanza. Ese caos y ese deterioro no podrán frenarse con los sucesivos y reiterados esfuerzos del Consejo de Educación Secundaria ni, menos aún, con la situación curricular global que presentó el Codicen: nuevas reformas en el papel que naufragarán, como el intento anterior, por falta de medios y de capacitación para resolver los desafíos de la enseñanza por áreas y de asignaturas tan elásticas y vagarosas como “El Uruguay en el mundo actual”.

El Codicen pidió al profesor Germán Rama un diagnóstico sobre el estado actual de la Enseñanza Media. Bastaba con que el Codicen se lo hubiera pedido a cualquiera de nuestros sufridos profesores para que se conociera el mismo diagnóstico pero también sus causas. a) Que los estudiantes egresan del Primer Ciclo sin saber escribir una carta de solicitud de empleo. Antes existía una cosa que se llamaba “buena ortografía”, o sea los buenos modales de la escritura. Ahora, pedirle a la escuela que los procure es signo de criterio vetusto. b) La Universidad de la República se queja, y con razón, de la falta de preparación de los egresados de Enseñanza Secundaria que quieren iniciar una carrera profesional. Pero no se dice de la

pésima infraestructura del ente, de la lógica falta de adhesión de los docentes a los planes de estudio que se aplicaron en el período anterior; de la falta de sensatez de muchas de las propuestas, de la carencia de un mínimo indispensable de socialización en gran parte de los estudiantes que masivamente ingresan a un instituto no preparado para ayudarlos a procesar el cambio. c) Enseñanza Secundaria no capacita para el mercado de trabajo. No, y claro que no. Esa no es, no ha sido su función. Su función es la de alentar y despertar las aptitudes, esclarecer los valores, ejercitar la inteligencia, estimular el sentido crítico de quienes serán los futuros trabajadores. La institución que prepara las destrezas y técnicas de cada oficio es específicamente la Universidad de Trabajo del Uruguay.

Acusada por tecnócratas, desamparada por los presupuestos y las rendiciones de cuentas, hostigada y sobresaltada por los continuos cambios de planes de estudio, Secundaria trata de recobrar la esperanza. Para ello cuenta con el recuerdo de su época de oro, cuando don Arturo Rodríguez Zorrilla conducía su rumbo; cuenta con la Asamblea Artículo 19, felizmente implantada por el Codicen anterior y apoyada por el actual; cuenta en fin, con un material que parece indestructible: la vocación y el sacrificio de sus autoridades y sus docentes.

Tomado de: *Brecha*.
Montevideo, 4 de setiembre de
1992.

Prólogo a *Donde la claridad misma es noche oscura*

Desde hace doce años la obra de Ricardo Prieto configura un caso realmente excepcional. No tenemos en el cuadro de nuestra literatura, que es pródiga en calidad y número de escritores, otro creador, aparte de Prieto, que haya escrito con igual felicidad narrativa, poesía y teatro.

Es frecuente que en una carrera literaria se registren intentos en algún género diverso de aquel que originaria y naturalmente inauguró la profesión de las letras. Esas incursiones suelen ser eso y no más: incursiones. A veces afortunadas, a veces infelices. En el caso de Ricardo Prieto la excepcionalidad se cumple también por otro costado del hecho: rompe con la tradición del dramaturgo que, elegido por un código arduo, poco transitado y excluyente como el teatral, queda soslayado definitivamente para otro código escriturario. En este escritor –en este polígrafo diríamos, si estuviéramos en el siglo pasado– coexisten el narrador de *El odioso animal de la dicha*, de *Desmesura de los zoológicos*, de *La puerta que nadie abre* con el poeta de *Figuraciones* y *Juegos para no morir* que comparte excelencias con la su ya abundante literatura teatral aparecida en los tomos I y II de *Teatro*, amén de otras obras recogidas en antologías, y el recordado premio Tirso de Molina de la Fundación de Cultura Hispánica de 1982 obtenido con la obra *El desayuno durante la noche*.

El lector de este volumen de Lectores de Banda Oriental se internará en la materia narrativa de siete cuentos, uno de los cuales, el que da título al libro, merece estar en la más estricta antología de los diez mejores cuentos de la literatura uruguaya.

Ricardo Prieto, uno de los “raros” que Ángel

Rama no alcanzara a conocer, parece quebrar también la parábola que habitualmente va del realismo al hermetismo, de lo concreto a lo abstracto, de lo directo a lo críptico. Quien antes se había animado a leer libros tan terribles como *Desmesura de los zoológicos* y *La puerta que nadie abre* encontrará en estos siete cuentos de hoy, decodificados, aquellos universos horripilantes y dolientes poblados de monstruos no conocidos pero adivinables.

No era difícil conjeturar que por detrás del siniestro desfile de criaturas insólitas practicantes de ritos asqueantes o insoportables había una experiencia de sufrimiento que legitimaba aquella parafernalia del horror. En *Donde la claridad misma es noche oscura* Prieto decide prescindir de las claves esotéricas. Ahora los monstruos son los padres divorciados que repiten diariamente frente a sus hijos el ritual del odio y el agravio. No son viscosos, no tienen filamentos ni tentáculos. Viven en Pocitos y son atroces. No corresponde a la pequeña porción de crítica que compete a este modesto prólogo proceder al relato de los argumentos de cada cuento, como es costumbre entre nosotros. Prefiero señalar, ahora que ha caído la escenografía con que Prieto antes administraba la dura verdad de sus temas, lo que podría llamarse el cerno de su cuentística: los niños testigos y la casa como elemento determinante del hombre que la habita.

Es en la carne del niño donde se infligen las heridas irrestañables que el hombre conllevará hasta su muerte. Pero Ricardo Prieto sabe otra verdad más terrible: es peor la condición de testigo que la de víctima.

En “La lámpara”, “Donde la claridad misma es noche oscura”, “Niñas con niñeras”, “Otro pescado muerto” y “Manuela”, es decir, en cinco de los siete cuentos que integran el volumen, los niños son testigos, indefensos y silenciosos, del mundo abominable de los adultos. Nadie los agrede o tortura o golpea: esa sucia tarea quedará a cargo de sus propios futuros en los que habrán de sobrellevar el recuerdo de algo monstruoso que no terminaron de comprender. A veces prefieren la muerte.

La página final de “Otro pescado muerto”, es sin duda uno de los grandes momentos de nuestra literatura. Río abajo, noche adentro un adolescente de trece años flota hacia la muerte:

Al final piensa en el amor de que habla la gente, y en lo difícil que le resulta a él sentir algo parecido al amor, a él, que en ese momento, mientras nada, se siente como un animal minúsculo, desarraigado,



ceñido pero también sin límites, como si fuera el mar mismo y anduviera de aquí para allá sin ton ni son. Cuando siente sueño, se pone de espaldas y empieza a flotar. Y flotando boca arriba se aleja por el río huyendo de sus pensamientos, del bosque, de la casa, de los perros y de los padres que son dueños de su vida. Al amanecer, desde la barca donde lo ven, creen que es otro gran pescado muerto flotando a la deriva.

El tema de la casa, un tópico psicoanalítico, aparece en los cuentos “La lámpara”, “Donde la claridad misma es noche oscura”, “Un lugar de este mundo”, “Otro pescado muerto” y “Sin protestar”, es decir, en cinco de los siete cuentos presentados. En cada ocasión la casa significa algo diferente. Es el status social y el dominio (“La lámpara”), es el derrumbe de la finca que va acompañando la degradación del padre (“Donde la claridad misma es noche oscura”), son las paredes que contienen el recuerdo del pasado feliz –juventud, belleza, amor– (“Un lugar de este mundo”),

Mercedes realizó el prólogo al vigésimo número de la sexta serie de Lectores de Banda Oriental. En ese volumen dedicado a Ricardo Prieto se incluían los cuentos *La lámpara*, *Un lugar de este mundo*, *Niñas con niñera*, *Otro pescado muerto*, *Manuela*, *Sin protestar* y el que da título al libro.

Tomado de: Prieto, Ricardo. *Donde la claridad misma es noche oscura*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1994.

es la opresión, el acoso (“Otro pescado muerto”), es finalmente el último patético refugio alquilado de un solitario (“Sin protestar”).

Como Onetti, Ricardo Prieto ha leído *El Eclesiastés*. Bajo su advocación presenta esta obra y del texto bíblico toma la línea que da título al formidable cuento “Donde la claridad misma es noche oscura”.

Como en la obra de Onetti, en la de Prieto está implícita la nostalgia de la inocencia, la sed de pureza, la melancolía del paraíso perdido. El aparente regodeo en lo abyecto, o los monstruos y los corruptos de ambos escritores no son sino formas de denuncia del mal, y un clamor iracundo por la ausencia del bien.

Dante, el poeta de la salvación lo sabía cuando tuvo que escribir primero el Infierno para que pudiera esplender el Paraíso.

Siempre he creído que el arte no es verdadero si no ayuda a mejorar la mera condición humana; si no es capaz de elevarla, de purificarla del lastre animal. Solo el escritor que ha descendido a los cráteres apagados del dolor es capaz de saber que a veces, el sumo mal no es más que un atajo desesperado para tratar de apresar el bien. ¿Qué cosa, si no, puede explicar que Ricardo Prieto haya podido escribir en un estado de belleza perfecta una historia que congrega las más imperdonables transgresiones? Incesto homosexual y suicidio; una historia de amor nunca esperada que arranca del lector una emocionante piedad.

Buen día osteoporosis

Cómo fue que ocurrió

La primera revelación que creo del caso hacer es que uno llega a viejo sin darse cuenta. A mí, por lo menos, la vejez no me derrotó como a la protagonista del tango “Vieja Recoba”, pero sí me sorprendió.

Tengo que decir que la enorme cantidad de arrugas que tengo me aparecieron todas juntas en un día. Y fue así: desde meses atrás, notaba que la luz del atardecer le quitaba precisión a los números de los omnibuses que pretendía avizorar. Después, ya no era solo a la penumbra del fin del día, sino que, en plena mañana tenía que avanzar tres o cuatro pasos para poder distinguir al 143 del 173.

“¿Qué te pasa ojo de águila? Podrás ser cualquier cosa menos miope. Miope no te tolero”, me dije.

Me mantuve firme hasta el día en que hube de preguntar a una señora que estaba en la parada: “¿Qué número es, por favor?”. Pese a que puse cara y voz de analfabeta, me sentí muy avergonzada.

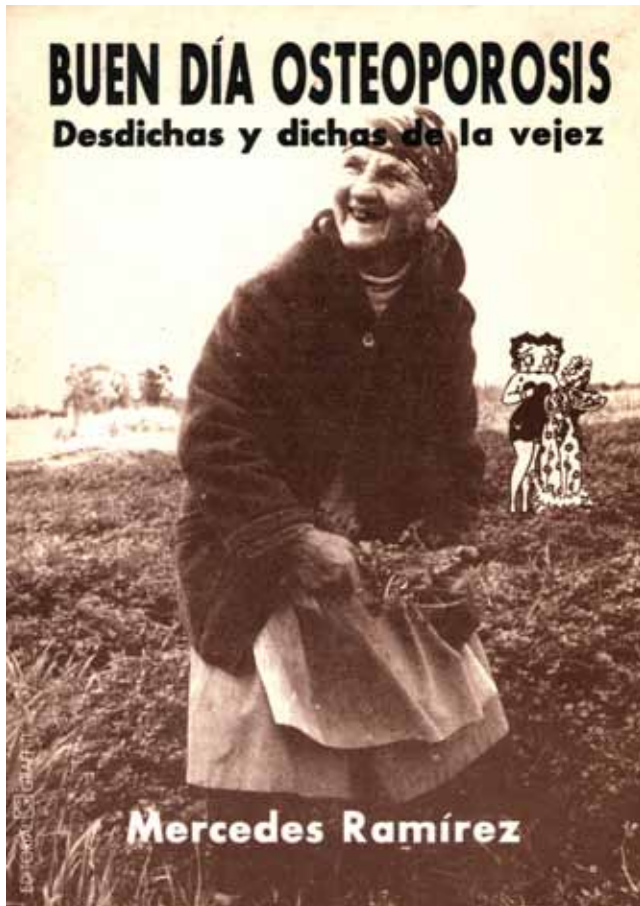
Me rendí y fui al oculista. Prácticamente desde hacía años, tuve que aceptarme miope. Pasé a integrar ese molesto grupo de personas que no se resigna a los lentes bifocales, esas que usan “los de cerca” y “los de lejos”, esas que fastidian a todo el mundo preguntando, “¿no viste mis lentes?. No, esos no; los otros...”.

Perdía gafas, se me quebraron espejuelos, olvidé quevedos, se me extraviaron estuches, pero lo peor fue que continuamente me equivoqué y llevé “los de leer” a Cinemateca y “los de lejos” a la Biblioteca Nacional.

En fin, que molesté a los demás y me molesté a mí misma hasta que un día cometí la equivocación

En 1995 Mercedes publicó *Buen día osteoporosis*, título inspirado en *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. En ese pequeño libro la autora realiza, con buen humor y mirada crítica, una lúcida reflexión sobre la vejez.

Tomado de: Ramírez, Mercedes. *Buen día osteoporosis*. Graffiti, Montevideo, 1995.



que me cambió la vida y me sumió en un mar en el que todavía estoy nadando, pataleando, tragando agua, haciendo la plancha, zambulléndome por debajo de las olas, lastimándome con la arena de la orilla en un inesperado revolcón.

Pero dejemos esta alegoría marítima y vayamos al grano. Lo que ocurrió fue que me equivoqué de lentes y me puse los miope. Me enfrenté al espejo y vi lo que hasta entonces no había visto: que arrugas bien profundas rastillaban todo mi rostro. Lo único que había quedado libre era la nariz. Por eso digo que las arrugas me aparecieron todas juntas y en un día, como las canas a María Antonieta.

Volviendo a aquel momento, yo, que tenía una imagen de mi cara tal como la había visto —o dejado de ver— hasta allí, debía atenerme a una verdad por cierto amarga: “Es así como estás. Así es como te ven los demás”. “¿Por qué nadie te lo había advertido? ¡Qué delicadeza!”

En ese momento para mí empezó una nueva etapa en la que debía pensarme, no precisamente avejentada, sino legítimamente envejecida de acuerdo con los años que tenía.

Cuando consideré la cifra de mis años advertí que, efectivamente, eran muchos lo que me habían sobrevenido y, más aun, que nunca había esperado llegar a ser poseedora de tantos.

Fue como si habiendo estado ocupada en vivir no hubiera tenido tiempo de contarlos.

Los últimos diez años habían caído con la velocidad con que caen las fichas del taxi cuando uno lo toma con el dinero apenas justo para pagar el recorrido.

Como la de todos los mortales, mi vida tuvo breves etapas de felicidad y tal vez un poquito más acentuadamente que para el resto de los mortales, etapas amargas, largas, intensas que habían insumido todas mis energías para sacarlas adelante.

Hasta aquí había llegado sintiendo la identidad de mi persona sin calificativo de edad.

Un apreciable equilibrio psíquico y buena salud me habían conducido hasta ese momento en que un par de lentes calados por equivocación y un espejo impenetrable me arrojaban al conversado, manoseado e incomprensible grupo de “la tercera edad”.

La vejez más el I.V.A.

Como si fuera poca cosa los tientos que tiene que trenzar y volver a destrenzar, las intemperies que tiene que afrontar, los pozos en que cae y tiene que volver a escalar, el sesentón debe pagar un impuesto, un I.V.A. bastante abultado que desde afuera todos le imponen.

Saliendo de esta zona metafórica, quiero decir que al que llegó a viejo todo el mundo le da consejos.

Puede pensarse que la existencia de este libro es una muestra más de lo que acabo de decir. Pido perdón si su tono reflexivo lo hace parecer sermonario. No fue mi intención, desde que creo que cada uno de nosotros es único, sin réplica y que cada viejo llega a esta edad con una historia estrictamente individual y un fondo de experiencias intransferibles.

De hecho, solo estoy tratando de contar lo que me pasa porque pienso que debe de ser parecido a lo que le pasa a otros y además porque algunas consideraciones que me hago a mí misma me parecen un poco cómicas.

Volviendo al gravamen que paga el viejo. No basta con que uno vaya verificando cada día lo que ya no puede hacer o lo que sería ridículo pretender hacer; no es suficiente con que la lista de las cosas, pero especialmente de los seres que se perdieron sea cada vez más numerosa.

No señor, no basta. A estas penas a las que hay que sobreponerse constantemente se viene a sumar el coro de los consejos que psicólogos, médicos, sexólogos le cantan a uno diariamente.

Para recordar solo algunas recetas —que no son malas, lo aclaro— hago esta nómina:

Camine cuarenta cuadras por día. No piense en el pasado. No piense en el futuro. No coma carnes rojas. No se infarte el corazón comiendo un huevo frito. Sonría al despertar (esperá que consiga enderezar

la espalda). Nunca diga cuántos años tiene (ah, sí. En esto sigo a Mirtha Legrand). Ejercer su derecho a la sexualidad (¿contra quién?) Rodéese de jóvenes (¡jaá!). Gratifíquese con algo que le guste (¿quién pudiera!). Aprenda a hacer tarjetas españolas (¿qué rayos es eso?). Haga lo que quiso hacer a los dieciocho años y no pudo (te aseguro que ahora es imposible). No se quede sola los fines de semana (¿dónde están todos?). Dígase a cada rato “soy feliz” (puedo estar triste, pero no soy estúpida). Plante un árbol (no lo verá grande). Tenga un gato (¡por fin algo sensato!).

La lista de consejos podría ampliarse porque desde las más sofisticadas revistas femeninas de Italia, de Francia y de Argentina hasta la nunca bien ponderada *Selecciones Reader's Digest*; desde los doctores que hablan por radio y las recientemente licenciadas en psicología, todos tienen una panacea para conservar la salud mental y proporcionarle la felicidad a uno.

Todos esos esfuerzos me parecen mal gastados. En primer lugar porque rechazo de plano que la vida de una persona tenga que abastecerse en esa especie de shopping de la felicidad que ofrece no solo artículos de consumo, sino un sistema de valores que se caracteriza por la ausencia de ellos (con perdón de Macedonio Fernández y para regocijo de los fabricantes de chistes de gallegos).

Este “vale todo” en el que el éxito social pende de una marca de automóvil; esa manera de moverse cómodamente menospreciando la solidaridad y de cacarear los derechos al sexo sin barreras y sin amor es lo que está en oferta.

Lo que se le propone al sesentón es la ilusión de que una felicidad similar es todavía accesible.

En segundo lugar, creo que es errado aplicar tal arsenal de consejos a una franja etaria, cuando la desdicha no es específica o privativa solo de ella. ¿Por qué tanta insistencia en la asistencia? ¿Por qué no le dan más consejos a los jóvenes que tanto los necesitan?

Quiero declarar mi convicción de que todas las edades tienen aproximadamente la misma cuota de infelicidad y de dicha; de desasosiego y de paz. Lo que

difiere son los temas que van adquiriendo principalía en cada etapa. Yo no cambiaría mi rigurosa situación actual por la inseguridad que tenía cuando era adolescente y no podía imaginar cómo sería mi vida de adulta. La dureza de mi soledad es menos terrible que la angustia de aquellos años. La serenidad que necesito para esperar el fin me exige muchísimo menos esfuerzo que la que tuve que desplegar para afrontar la vida.

Hay otro grupo bastante fastidioso que es el de aquellos que quieren convencernos de que la vejez es la mejor etapa de la vida; que es el momento en que se ha conseguido la paz interior y la alegría del corazón; que es el momento de plenitud en que se debe devolver generosamente todo lo que se ha recibido.

No descarto que a muchas personas la vejez le proporcione todos esos dones. Pero digo también que conozco muchos viejos angustiados y amargados, estúpidos y egoístas que nunca van a cambiar, hagan lo que hagan.

Angustia, amargura, estupidez y egoísmo se dan en la misma proporción en la franja juvenil.

No creo que deban hacerse generalizaciones, ni que sea beneficioso mitificar una edad que como todas, supone lucha, disciplina, pérdidas y hallazgos. Es tarea de cada uno descubrir de entre los restos del naufragio algo de lo que poder aferrarse para no sucumbir.

Algunos encontrarán una balsa confortable; otros apenas una tabla. Y habrá muchos que gozarán de una playa serena en la que la vida los colocará en las postrimerías, después de muchas zozobras.

Cada uno con su historia. Cada uno con su final. Pero por favor, no aumenten las pesadumbres agobiándonos con la “culpa” de no estar haciendo todo lo posible por ser felices.

Lo dijo alguien sabio: se vive como se puede. Y yo, necia, digo: se muere como se puede.

La circunstancia del escritor

El hombre y sus constantes

La obra y sus géneros

En un acápite que pudo parecer extraño para un cuento en los límites de lo fantástico –“El club de los descifradores de retratos”– el escritor Enrique Amorim decía: “Dedico esta novela a los fotógrafos, porque jamás hicieron de mi persona un solo retrato en el cual estuviese yo”.¹ Estas palabras pueden servir de advertencia para todo el que intente esbozar una biografía del autor de *La carreta*. A Enrique Amorim no podía reflejarlo nunca una sola imagen, porque fue varios hombres al mismo tiempo y porque todo lo que fue e hizo estuvo signado por el dinamismo, la multiplicidad y la avidez. Su personalidad, lejos de resolverse en una línea exclusiva, se fue proyectando en zonas muy diversificadas y a primera vista contradictorias.

En efecto, pocos escritores latinoamericanos han dado muestra de una actividad creadora tan intensa como la de Enrique Amorim. Basta recordar que en los años de su vida activa –entre 1920, aparición de su primer libro, y 1960, año de su muerte– Amorim compuso una obra de más de cuarenta libros, en los que abordó los géneros más diversos: poesía, cuento, novela, ensayo periodístico y teatro.

Al mismo tiempo la vida de Enrique Amorim se caracterizó por un infatigable dinamismo y movilidad. Participó en actividades gremiales tales como la Sociedad Argentina de Escritores y el Pen Club; fundó el Club del Libro del Mes; viajó como turista o como delegado a diversos congresos europeos; fue anfitrión de las más representativas personalidades del mundo cultural y político que llegaron al Río de la Plata; se desempeñó como guionista, ayudante de dirección y



Enrique Amorim (1943-1944). Foto perteneciente a la Colección *Enrique Amorim* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

crítico de cine, escribió para periódicos y revistas; fue un amigo servicial que, entre otras cosas, cultivó la rara virtud de mantener al día su nutrida correspondencia.

El desdoblamiento entre el hombre y el escritor

La figura de Enrique Amorim es proteiforme, desconcertante y, en apariencia, inapresable y la trama de los hechos y las fechas de su biografía totalizan la imagen de un hombre representativo de una época y de un escritor cabal que intentó, al mismo tiempo ser actor y espectador de su propia vida. Esta capacidad para desdoblarse y distanciarse, la denunciaba él mismo con cierta ironía:

Quisiera ser el héroe de mí mismo, pero un héroe independiente, libérrimo; y, al propio tiempo, ser el espectador risueño, casi volteriano de mi novela. ¿Por qué? ¿Para qué?, pues para reírme un poco de mi vanidad y poder coger la punta del hilo de la endiablada madeja en la que estoy enredado.²

Pero este desdoblamiento, que le permitió discernir entre lo vivido y la contemplación de lo vivido, constituyó también un desdoblamiento del hombre escritor. El hombre inmerso en la confusión vital –esa “endiablada madeja”– quería ser también el libérrimo protagonista, hasta cierto punto exento de responsabilidades, de una peripecia ficticia que no tuviera las dolorosas implicancias de lo real. El novelista, en la medida que se sentía creador de personajes y de mundos, pretendió ser el autor de sí mismo para novelar una existencia no regida por fuerzas ciegas.

Así, liberado en el plano de la ficción –hay que subrayar que el primer libro de cuentos de Enrique Amorim se llamó, justamente, *Amorim* (1923)– el hombre vuelto personaje podría ser capaz de emitir sobre sí mismo un juicio irónico pero indulgente, en forma de risa. Y, curado de “la fiebre de vivir” de que hablaba Poe, podría desenredar la confusión y ordenar los acontecimientos según los dictados de la racionalidad. Estos demonios interiores no dejaron nunca de acosarlo. En una carta a Baldomero Fernández Moreno confesaba:

Aquí estamos, frente a frente, el año 40 y nosotros. Que te traiga un poco de tranquilidad y optimismo. Y, sobre todo, que creas posible una mejoría. Yo busco lo mismo. CREER que voy a mejorar. Salto de pesadilla en pesadilla, a cual más terrible y disparatada. No descanso sino con los ojos abiertos. Debo tener la conciencia muy negra y proclive a la vigilia.³

Haber citado estos tres testimonios personales en el inicio de este trabajo puede ayudar a comprender mejor la vida del escritor y del hombre que fue Enrique Amorim. A partir de ellos, la cronología de los acontecimientos más importantes de su existencia adquiere otro sentido, aunque no pueda nunca llegar a apresar la complejidad y el dinamismo que fueron signos de su personalidad.

(...)

El hombre y sus constantes

Un trashumante impenitente

La vida de Amorim que transcurrió durante sesenta años apasionada y cálida, conflictiva y generosa,

El *Capítulo Oriental* dedicado a la figura de Enrique Amorim estuvo a cargo de Mercedes. Una reelaboración y ampliación de ese fascículo es el trabajo que integró la edición crítica de *La carreta*, transcribimos aquí algunos fragmentos.

Tomado de: Amorim, Enrique. *La carreta*. Edición crítica, Fernando Ainsa (coord.). Colección Archivos, Madrid, 1996.

estuvo marcada por tensiones de distinto signo. Sin embargo, la personalidad resultante del encuentro de tantas diversidades fue armoniosa, sencilla y fecunda. Nadie ha podido recordar en Enrique Amorim las aristas de un hombre difícil para la comunicación o excluyente para la amistad. Por el contrario, tuvo algo de agente catalizador de las corrientes de la fraternidad y unificador de las culturas y de los diversos ámbitos en que vivió.

Salto, Buenos Aires, Montevideo, París, Nueva York y Praga conocieron a un hombre que era a la vez itinerante y sedentario; *dandy* y comunista; ganadero y escritor; paisano y ciudadano. Es interesante analizar cómo estas características aparecen reiteradamente en su obra. Nos referimos al par de opuestos transhumancia-sedentarismo.

Decir que Amorim fue un viajero es exacto porque hizo muchos viajes. Pero no es la cantidad de kilómetros recorridos lo que confiere la calidad de viajero, sino más bien el propósito de volver una y otra vez al puerto de partida. Y Amorim volvió siempre. También de ese gran viaje metafórico que es una existencia. Nació en Salto y en Salto murió.

En 1931, radicado en Buenos Aires desde hacía once años, allí casado y allí insertado en un mundo literario que no se abre con facilidad al extranjero, Amorim hace construir en su Salto natal una espléndida residencia, “Las Nubes”, que es al mismo tiempo el sueño de un poeta y de un hacendado. Aunque viviera hasta 1950 en Buenos Aires, “Las Nubes” fue su hogar, y el hogar que ofreció siempre como huésped y amigo a cuantos escritores e ilustres personalidades llegaron al Río de la Plata.

Cumplido así el sueño del nefelibata que hay en todo poeta, Amorim asume su destino de viajero, pero no sin vencer el infaltable demonio interior. En viajes sucesivos, Amorim fue a Estados Unidos, Canadá, la Unión Soviética, Polonia y Austria. (...)

La dialéctica no resuelta campo/ciudad

A ese viajero que no sabe despedirse y que, en último término, no quiere viajar, hay que añadir un hombre de campo que necesita la ciudad y un ciudadano que retornará siempre al campo.

En la composición juvenil “Olivos” ya se anunciaba este movimiento de vaivén que se ratificaría con los años:

Me voy a la ciudad, no puedo más
estar en este pueblo sin mujeres;
ahora mismo me marchó.....
.....
Me voy a la ciudad, a Buenos Aires,

a gritar por las calles como un loco
rogándoles a todas las mujeres
que vengan a vivir en este pueblo.⁴

En un manuscrito conservado en el Archivo Enrique Amorim de la Biblioteca Nacional de Montevideo, titulado “Pandorgas”, expresa: “Y así como en mi tierra natal me gusta hacer cosas que sólo haría en París, en París era un gozo entretenerme en hacer una pandorga”.⁵

La raíz campesina de Amorim persiste en la personalidad del hombre cosmopolita. Es sobre todo en la poesía donde ha quedado expresada esta índole poderosa que es la clave de su existencia y tal vez de su obra.

Uruguay tornadizo de mi infancia,
bravo Arapey que vi desde el caballo
Tangarupá de todas mis nostalgias.

(De *Cinco poemas uruguayos*)

De Salto a Buenos Aires, la gran urbe del Río de la Plata. De Buenos Aires a “Las Nubes”. De “Las Nubes” a Europa y luego siempre a Buenos Aires, de donde hubo de alejarse para morir en la tierra natal diez años después, el itinerario vital de Amorim se divide en la dialéctica ciudad/campo que refleja directamente su obra, tal como se analiza más adelante.

(...)

La obra y los géneros

En una obra tan vasta como la de Enrique Amorim la impaciencia dejó su huella. El juicio ecuánime puede descubrir excelentes páginas en las novelas menos logradas y fragmentos, que una autocrítica exigente habría expurgado, en novelas que han merecido el reconocimiento en sucesivas reediciones y traducciones. En Enrique Amorim la vehemencia del hombre que interpeló con prisa y sin pausas la realidad y la imaginación para obtener materiales que se procesarían en el plano de la ficción, se complementa con el apresuramiento del escritor que por urgencia frustró algunas de sus obras.

Rasgos de la creación

Sin embargo, tanto en los logros como en las frustraciones, hay una fluidez que coincide en forma coherente con el escritor que Amorim quiso ser. Nada más ajeno a su estilo y al pulso de su narración que la tortuosidad. Quiso ser un escritor leído y comprendido por gente del pueblo y a ese pueblo se dirigió

ofreciéndole un atractivo discurso literario entroncado con el realismo y comprometido con lo social. Desde ese punto de vista, Amorim eludió desde su iniciación literaria la tentación del decadentismo y apeló a procedimientos directos para describir la realidad y decir las verdades que sintió como imperativas.

Si la excelencia del novelista y el cuentista pone fuera de cuestión la equiparación con el nivel alcanzado por el ensayista y el dramaturgo, no debe olvidarse su obra poética. La crítica ha señalado al respecto:

Disminuida en la consideración crítica por una narrativa poderosa, ejemplar en América, la poesía de Enrique Amorim ocupa hasta ahora un papel secundario en los estudios que se han dedicado a su obra. Una revisión de sus cuarenta años de poesía permitirá sin duda, comprobar la calidad de una obra pareja y el mejor exponente de lo que podemos llamar un realismo lírico de la poesía uruguaya.⁶

Dejando a un lado la poesía política, que solo el proselitismo partidario puede excusar, cabe admitir en Amorim la presencia de un poeta accidental menor, que sabe concitar momentos de emoción cuando encuentra su tema. A pesar de la variedad y cantidad de obras producidas, es posible señalar un rasgo muy particular de la obra de Amorim: la precoz madurez del estilo.

Un estilo temprano para un tema y un tono

Después de dos intentos juveniles, *Veinte años y Amorim*, poesía y cuento respectivamente, *Tangarupá* marca el encuentro del autor consigo mismo. En ese momento Amorim tiene veinticinco años de edad.

Tempranamente encontró el autor de *La carreta* su estilo y el que sería el tema y el tono del resto de su obra. Una conmovida pero segura toma de posición frente a la vida; un saber qué decir y cómo decirlo se encontraron corroborados por el éxito. Y en adelante, sin más tanteos ni correcciones de ruta, desarrolló una literatura en la que ya no es posible marcar etapas de una evolución.

Los críticos que han querido señalar períodos sólo han podido parcelar cronológicamente la producción o hacer agrupamientos de la narrativa según el tema fuera campero, ciudadano o político, pero en ningún caso, criterios que permitieran demostrar cambios cualitativos de la escritura, o una nueva lectura de la realidad por parte del autor.

Finalmente, se puede anotar en la obra de Amorim el predominio de la novela sobre el cuento: trece novelas sobre once tomos de cuentos. Es especialmente hacia los últimos años que el autor encuentra en el friso moroso de la novela la urdimbre más propicia para su expresión de creador.

La antinomia trashumancia/sedentarismo

Si la vida de Amorim está marcada por su condición de viajero impenitente y arraigado hombre de campo, su narrativa se ha gestado en el dialéctico forcejeo de la antinomia no resuelta entre el campo y la ciudad. Dos citas permiten percibir la importancia de esta polarización en su obra. Por un lado, una de sus novelas *El paisano Aguilar*:

Endiablado ir y venir, el del paisano Aguilar, con su pensamiento atribulado; ¡de la ciudad al campo y del campo a la ciudad! Puente que el paisano quería destruir a viva fuerza, pero que se mantenía firme, irreductible. En vano se obstinaba en arrojar el lastre ciudadano, las costumbres adquiridas, entorpecedoras para la vida del campo. La imaginación recorría caminos imprevistos. El más pequeño accidente de sus campos le recordaba inútilmente cosas y hechos de la ciudad.⁷

Y por otra parte, otra del ensayo “El gaucho y el cow-boy”, donde sostiene que:

Los hijos de la ciudad, que se incorporaban a las leyes del campo por limpia vocación –o por drama amoroso (conozco alguno)–, volviéronse impenetrables, incommunicados, como si respondiesen a una extraña consigna. La tierra los atrapa y los enmudece, y dan la cara al pueblera, pero no la mano.⁸

Este partir y no querer partir, este desear la ciudad desde el campo y añorar el campo desde la ciudad, son como *leit-motifs* o constantes de la vida y la obra de Enrique Amorim: la oposición entre sedentarismo y transhumancia. No es casual que la carreta sea su

más expresivo símbolo. Desde la carreta se ve de lejos la estancia y se envidia el espacio que la rodea, “rincón en el mundo para dar de comer a los bueyes, sin tener que pedir permiso, poder largar el caballo”. Desde la carreta se envidia también el tiempo pautado del que dispone el que vive en forma sedentaria: “Sembrar un poco de maíz y esperar la cosecha”.

Por el contrario, desde la estancia se ve la carreta con una envidia de signo opuesto: la que da el transcurrir y el rumbo que la guía:

Porque una carreta que pasa, da siempre la impresión de que lleva un rumbo firme, que va segura hacia algún lado. ¿Para qué moverse en el campo, sino para ir a un sitio seguro para conquistar algo?⁹

Parece claro que en Amorim la ecuación vital se inscribe entre dos coordenadas: poseer y conquistar. “Las Nubes” y Buenos Aires; América y Europa; la carreta que es techo y el camino que es aventura. Estas antinomias llegan a veces a fundirse en extrañas asociaciones que confirman la aseveración de que toda obra literaria no es más que el desarrollo de una sola obsesión.

En Amorim la obsesión quietismo-movimiento se cristaliza en estas dos imágenes que encontramos en la novela *La desembocadura*:

Porque el pértigo de lapacho de aquella carreta que me trajera hasta las tierras de El Moreno, hacía tiempo que se mantenía vertical, enterrado más de dos metros bajo tierra para servir de palenque.¹⁰

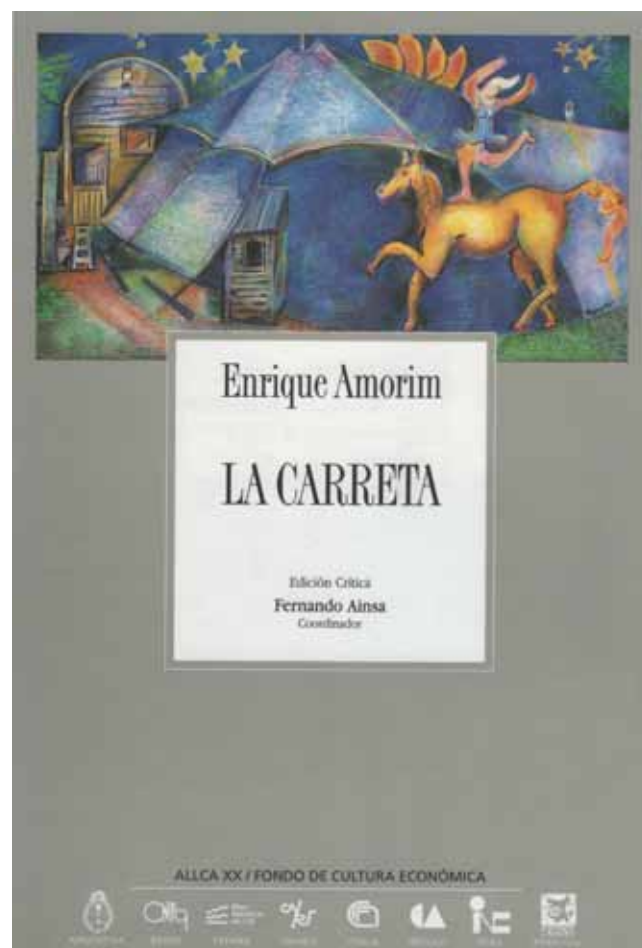
Un final sedentario donde se alimentará la nostalgia del nomadismo que aparece también en la novela *El paisano Aguilar*:

Se formuló, una tras otra, muchas preguntas. Oyó como alucinado, voces inquisitivas. Y se mantuvo de pie, junto al palenque. Era un punto en la inmensidad. Oyendo no atinaba a responder. Porque aún no comenzaba el diálogo entre el hombre y la llanura.¹¹

como Amorim interrogó una y otra vez a sus pagos de Tangarupá y Saucedo, rescatando una larga galería de personajes para los cuales buscaba redención y justicia. Otra vez –como en *La desembocadura* y *La carreta*– el palenque juega un papel simbólico. Es el elemento fijo al que se atan los animales que llegan y se van por el camino.

Ese punto de encrucijada entre meta y partida es el que permite calibrar mejor la distancia y comprender las voces de la soledad. Del mismo modo, los pagos de la infancia ataron al escritor como punto de referencia desde donde pudo plantearse todo el ámbito de su creación. Estas palabras finales, que parecen repetir las de *La carreta*, permiten comprender el profundo sentido de la actitud que adopta Amorim para interrogar la realidad. Y ello sin hacer una simplista trasposición entre personaje y autor. No creemos que la obra se explique por la biografía ni que, a la inversa, el texto literario ayude al conocimiento del hombre. Sólo que en este caso encontramos una expresión que, casualmente o no, responde a esa especie de obstinación estática que tiene la producción de Enrique Amorim.

Entre campo y ciudad, se dirimió la trayectoria del hombre y del escritor; entre nomadismo y trashumancia está planteada su ecuación vital; a una cálida solicitud fraterna por el destino del prójimo se aplicó su energía.



Es el hecho de haber encontrado definitivamente, y desde los primeros años de la juventud, qué decir y cómo decirlo –tema y ámbito– lo que dio a la obra de Amorim esa madurez estática de la que hablábamos antes.

Una línea sostenida: literatura y sociedad

La literatura comprometida, la novela social, el realismo socialista, no fueron en Amorim únicamente el resultado de su compromiso político, sino el de una preocupación asumida desde la juventud. En ese sentido la lectura del libro *Veinte años* es siempre útil cuando se trata de rastrear los gérmenes de lo que durante los siguientes cuarenta años iba a constituir la obra del escritor. En este librito, tal vez prematuro, encontramos un poema –“Miedo”– que revela una de las características más profundas de este hombre que fue a la vez hacendado y comunista.

Pequeño lustrabotas,
te vimos con la novia,
pasar por nuestro lado pequeñito
y perderte después allá a lo lejos...
hablábamos de amor, pero lloramos.
Lustrabotas pequeño: tú bien podrías ser
un hijo nuestro; y quien sabe mañana...
[Pesimismo!...
Sécame estas dos lágrimas, chiquilla,
y calla!...¹²

Por encima de la transparencia del sentimiento piadoso surge la autenticidad del hombre solitario que subyace en el joven estudiante financiado por padres estancieros. La afirmación: “Tú bien podrías ser un hijo nuestro”, es una forma de asumir la injusticia de otras vidas. Quince años después, Amorim poetiza en “Centenario”:

Patriotas sin saberlo, analfabetos
que ya a sus hijos a la escuela mandan,
para vosotros es el Centenario,
palabra alerta y grito, enarbolada,
bandera nueva para el viento nuevo
en el asta tranquila de la patria.¹³

Y en el mismo poemario, la composición “Contrabandista negro” acoge con la antigua piedad juvenil la imagen de otro desvalido. Amorim quiso que los humildes fueran los protagonistas, los destinatarios de toda su obra literaria y de todos sus esfuerzos:

El negro contrabandista
sobada tristeza deja
en los claros manantiales,

posadas de su pereza.
Negro peón de las horas;
salido de las fronteras,
a dos patrias pertenece
la lenta carga que llevas.
Contrabandeando un destino
pasas por este poema.
En blanda cárcel te encierro
y mi recuerdo te premia.

Las obras militantes del escritor como *Nueve lunas sobre Neuquén*, escrita para denunciar la situación de los presos políticos recluidos en el penal de Neuquén, *La victoria no viene sola*, título tomado de una frase-consigna de Stalin, y *Corral abierto*, donde plantea el problema de la situación marginal de los “pueblos de ratas” del campo uruguayo, son el corolario de una actitud de solidaridad fraterna con los humildes.

En Amorim coinciden un espontáneo altruismo que arranca de la juventud, con la labor de redención, docencia y formación de conciencia de clase que la militancia política asignaba al escritor: En su obra se concilia con naturalidad, la libertad del creador –recuérdese la evaluación que hace de los límites y posibilidades del realismo– y la misión del militante. Si es cierto que lo mejor de la producción del narrador no se encuentra entre las obras de tema social o “comprometido”, es del caso reconocerles un hálito de pasión y goce creador que las ponen por encima de toda sospecha de servilismo ideológico.

No es casual que el último trabajo, aparecido en el mes de su muerte, fuera el ensayo “El último niño bien”. Es un análisis brioso, duro, de la sociedad rioplatense, que abarca desde los últimos destellos finiseculares hasta el auge del peronismo. Con una cólera no exenta de lucidez, analiza la génesis social y los rasgos caracterológicos del “señorito” o “niño bien” que medra a expensas de los humildes generados por la sociedad cuando ella es injusta. Y en nombre de la ideología que profesa, augura con optimismo el fin del arquetipo funesto y la llegada de mejores tiempos y mejores hombres:

Cumplida la adolescencia de los pueblos, entran en América en la mayoría de edad, esclarecidos o no, pero reales, los “sindicatos” (...). “El último niño bien” ha perdido la apuesta. Sigamos viviendo sin él. También terminó el caudillaje. Se oyen otras voces, afortunadamente.¹⁴

El paisano Aguilar interroga la soledad del campo,

Pese al compromiso que traslucen muchas de sus páginas, Amorim fue un escritor nato que no pudo dejar de serlo bajo ninguna circunstancia. La realidad fue para él la zona que le permitió contemplar anécdotas, rasgos y personajes que trasmutados constituirían su mundo narrativo y poético.

En sus cuentos y sus novelas tienen importancia los personajes-tipo. Ellos no interesan como individuos sino como productos del medio al que pertenecen; las quitanderas, los avestrucceros, los hacheros, los montaraces, los gringos. En este sentido Amorim es heredero del positivismo del siglo XIX y del determinismo geográfico. Por esta razón es interesante analizar la función narrativa de la naturaleza en esta obra de ambiente campesino.

El paisaje es una presencia pero no un objeto de valor estético. Los elementos descriptivos son apenas indispensables para encuadrar a los personajes, centro, ellos sí, de la mirada del narrador.

La naturaleza no es una identidad dramática ni misteriosa, o mejor dicho inquietante. La relación del hombre con ella no tiene las características de una contienda como en la narrativa tradicional del telurismo americano, de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. Los personajes de Amorim están en lucha contra la realidad social y no contra la naturaleza.

Sin embargo, sus personajes, tanto los de cuentos como de novelas, parecen primarios y esquemáticos. Lo que importa de ellos es su condición de “productos sociales”. Esta línea es particularmente notoria en la novela póstuma *Eva Burgos*, un esquematismo ya visible en *Corral abierto*, donde el ser humano aparece como un producto estratificado de una “clase social”.

Pese a esta tipología, las creaturas de Amorim más fácilmente recordadas son los personajes de humilde condición de muchas de sus obras. A ellos Amorim los miró con calidez y los dejó dibujados con la idoneidad que en el conocimiento confiere el amor. En este contexto, son los personajes femeninos los que han quedado mejor perfilados. Bica, Malvina, Mariquita, mujeres humildes que han alcanzado papeles protagónicos asumiendo condición de jueces y castigadoras de la clase social que las somete.

Entre el determinismo geográfico y el realismo mágico

No obstante el peso condicionante del determinismo geográfico y social que dio encuadre a sus mejores cuentos y novelas, la presencia casi obsesiva de los campos bravíos del rincón noroeste del Uruguay como matriz de personajes rudos y elementales como

la tierra misma y el permanente tratamiento de la temática social, que en Amorim fue más que una consigna, vocación, hay en toda su literatura una línea que elude decididamente lo racional para abrirse expectante hacia el misterio. En Amorim se anuncia el pasaje del realismo tradicional al realismo mágico en que se expresará la narrativa latinoamericana en las décadas sucesivas. Ritos telúricos, brujerías, tradiciones y misterios campesinos, tal vez enigmas que vienen desde los horizontes ilimitados, lenguaje de la soledad, aparecen en sus mejores páginas. El punto es analizado en detalle en otro capítulo de esta edición crítica.

En ese sentido, resulta significativa la nouvelle que Amorim publica en 1958, dos años antes de su muerte: *La desembocadura*. En relación a esta obra, Amorim había escrito:

Acabo de terminar un trabajo no muy extenso, una sorprendente nouvelle, en la que habla mi bisabuela. ¡Las cosas que dice de la oligarquía! Busqué y logré una prosa muy especial. Mezclo la poesía con el ensayo y a cada rato, en cada página, la descripción realista como un mazazo al lector. Llega hasta nuestros días, porque no sé si sabrás que en las tierras de mis antepasados había un cementerio indígena y que, con mano de niño y de sabio, fui extrayendo huesos, muelas, utensilios preciosos, etc. Ya tenía planeada una expedición, había madurado la visión científica del hecho. Y cuando decidí largarme, me dan la noticia de que un presunto pariente había pasado dos y tres veces el “cartepila” feroz sobre los despojos centenarios.

No quedó ni el recuerdo de una línea alterada en el vasto horizonte. Me quedé chato. No dije nada y ahora me sale esta tremenda radiografía familiar. Mi bisabuelo me cuenta lo que padeció, me cuenta hasta lo actual, a su manera, desde el polvo de sus huesos en una sepultura ignorada, allí donde lo mataron. Probablemente se llame LA

DESEMBOCADURA.¹⁵

La desembocadura es la reconstrucción hecha por un fantasma de todo el linaje familiar a través de la línea de los herederos legítimos y de los bastardos. La génesis de una vasta estancia cimarrona; el pasaje de los lindes marcados con mojones de piedra al de los alambrados; la instauración de la aristocracia corambrera y su gradual evolución hacia la burguesía pueblerina; la liturgia de la fecundidad, la decadencia de un ramal de la stirpe.

Un verdadero adelanto del Macondo que tal vez por esos mismos años –1958– Gabriel García Márquez empezaba ya a construir. En *La desembocadura* no hay vuelo de mariposas amarillas pero sí un horripilante e inolvidable mosquerío que parece de origen diabólico. Los últimos descendientes de la casta corrompida no tienen rabo de cerdo, pero son “cobardes, medrosos, feos y sin ánima”. El bandolerismo o la ramplonería los desintegrarán. Galopando por la llanura, en un caballo “blanco, bello y repugnante a la vez”, muere el Moreno fulminado por un rayo. La muerte del Moreno deja baldías las tierras en donde se asentará el personaje narrador de la historia.

Esta apertura en clave de misterio da lugar a la llegada de la carreta fundadora. Hacia el final del relato unas mujeres-ménades, habitantes de un rancharío, practican rituales de expiación y venganza, que retrotraen a los esperpentos de *Corral abierto*, y a muchas de las páginas de Amorim en que se adivina la sombra de lo fantástico. Su narrativa, como lo fue su vida misma, están en el vértice de dos épocas y dos modos de percibir y recrear estéticamente la realidad.

Notas

¹ Enrique Amorim, “El club de los descifradores de retratos”, cuento incluido en *Del uno al seis*, Montevideo, Imprenta Uruguaya, 1932.

² Texto dactilografiado a modo de acápite de su Bibliografía, proporcionada al coordinador de esta edición, Fernando Ainsa, por Esther Haedo de Amorim.

³ Los avatares de la amistad entre Enrique Amorim y Baldomero Fernández Moreno han sido evocados por César Fernández Moreno en “Correo entre mis dos padres”, en revista *Mundo Nuevo*, n° 19, París, enero de 1968.

⁴ Del libro de poemas *Veinte Años*, Buenos Aires, Mercabali, 1920.

⁶ H. Rodríguez Urruty, *Aquí poesía*, entrega n°20, Montevideo, noviembre de 1964.

⁷ *El paisano Aguilar*, Buenos Aires, Losada, p.71.

⁸ Ensayo inédito, Archivo Enrique Amorim, Biblioteca Nacional, Montevideo.

⁹ *La carreta*, p.69.

¹⁰ *La desembocadura*, Montevideo, Capítulo Oriental, 1968, p.10.

¹¹ Palabras finales de *El paisano Aguilar*.

¹² *Veinte años*, op. cit.

¹³ *Cinco poemas uruguayos*, Salto, Imprenta Margal, 1935.

¹⁴ Revista *Estudios*, julio de 1960.

¹⁵ Carta de Enrique Amorim a Rubén Cotelo, de diciembre de 1957, que figura en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

Los Arrecifes de Coral Frontera Sur del Modernismo

En diciembre de 1997 se realizó en la Facultad de Humanidades la jornada *Vigencia de Horacio Quiroga (a 60 años de su muerte)*. Mercedes participó con un trabajo cuyo título original era: "Una hipótesis inverificable a propósito de *Los Arrecifes de Coral*". Transcribimos parte del trabajo recopilado en las actas de dicha actividad.

Las fotos de este artículo pertenecen a la colección *Horacio Quiroga* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

Tomado de: *Actas de las Jornadas de homenaje a Horacio Quiroga*. Sylvia Lago y Alicia Torres (comp.) Departamento de Literaturas uruguayas y latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1998.

Estas Jornadas que buscaron un pretexto cronológico: sesenta años de la muerte del escritor (podría agregarse cien años de la publicación del primer artículo periodístico y noventa y seis de su primer libro) son ocasión oportuna para reconsiderar la significación de *Los Arrecifes de Coral*.

El transcurso de sesenta años puede propiciar confirmaciones o rectificaciones a propósito de una figura hostigada por el tiempo. No es éste el caso de Quiroga cuya persona y obra siguen teniendo un aire de modernidad no frecuente en nuestros escritores.

Quien se acerca leyendo una y otra vez a *El crimen del otro*, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, *El salvaje*, *Anaconda*, *El Desierto*, *Los desterrados* y *Más Allá*, debe exigirse un esfuerzo de acomodación de la inteligencia y de la sensibilidad para poder acompañar y resistir la tensión —no ya de los temas— de un estilo irrefragable, alternativamente frío y cálido, aparentemente impasible, tan preparado como un tiro de arco al que no se concede más alternativa que la de dar en el blanco.

Es este modo de escritura la que ha salvado a la obra de Quiroga de las secuelas de la edad.

El Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios fundado por Roberto Ibáñez, Instituto que se adscribió luego a la Biblioteca Nacional, publicó los primeros trabajos de Emir Rodríguez Monegal sobre el *Diario de Viaje a París* donado por Darío Quiroga. Hasta entonces ese material había estado custodiado celosamente por el autor al punto de que sus biógrafos Brignole y Delgado lo desconocían cuando escribieron en 1939 la *Vida y Obra de Horacio Quiroga*.

De izquierda a derecha: José Hasda y Justo Thévenet (parados), Prudencio Quiroga, Julio Jaureche y Horacio Quiroga (sentados).



A partir de allí, el crítico dedicó a la obra del escritor salteño una serie de ensayos publicados por ediciones Asir en 1961 bajo el título *Las Raíces de Horacio Quiroga*.

Emir Rodríguez fue certero, profundo y amplio en sus valoraciones y esto rige para su estudio sobre *Los Arrecifes de Coral*, obra que consideró en el marco de la época, atendiendo la personalidad del jovencísimo Quiroga, en relación con los cenáculos de comienzos de siglo y con el desastrado viaje a París.

De cuantos juicios hemos conocido sobre *Los Arrecifes de Coral*, el de Rodríguez Monegal es el más respetuoso de los valores intrínsecos de la obra juvenil de Quiroga.

Nadie como él tuvo el coraje (claro que casi cincuenta años después) de atenerse al hecho literario, al texto poético que, alegre solitario y final, el señorito salteño, recobrado de los bochornos del viaje a Europa, se atrevió a lanzar como una pedrada en el charco tontovideano de 1901.

Este libro vanguardista aparecido en un medio conservador y pacato fue juzgado con los parámetros estrechos del conservadurismo y la pacatería. Júzguese el discurso de Washington Bermúdez en la *Tribuna Popular*: “Pero la llamada literatura decadente o modernista no sirve para expresar nada, a no ser

desatinos o insensateces. No nos personalizamos con el autor de *Los Arrecifes de Coral*; hablamos en términos generales, tal como lo pensamos y sentimos de las producciones de ese tenor. Se nos antoja imposible que perdure esa aberración del buen gusto, esa negación de las bellas letras, esa creación híbrida y estéril como las mulas”.

Y aludiendo a la tapa del libro diseñada por Vicente Puig: “La obra contiene en la portada un dibujo modernista o decadente. Figura una mujer tísica, al parecer sentada en un lecho. Delante de ella hay un candelabro con una vela encendida. ¿Qué simboliza la luz? La tísica ya presumimos que representa la literatura decadente o modernista, pero ¿la luz? ¿Acaso la han colocado como para decir: Eh, cuidado con tropezar con los Arrecifes? ¿O la vela significa quién le ha dado a usted vela en este entierro, o guárdese usted esta vela en salva sea la parte?”.

Tal era el estilo que gastaban algunos promotores culturales del novecientos. Este tipo de groserías y aún otras peores proferidas por Guzmán Papini Zas acarrearían indirectamente la muerte de Federico Ferrando.

Raúl Montero Bustamante, cronista de *Vida Moderna*, tiene una actitud más respetuosa y respetable. Después de aludir a Quiroga como a un maravilloso rimador de cosas raras, dice: “Y ahora, encontrárame en este libro desgraciado, francamente me ha hecho mal, me ha hecho dudar de este hermoso talento, de esa cabeza altiva que yo soñaba victoriosa”.

Curiosamente, Montero Bustamante, queriendo mostrar el fracaso del intento ubica certeramente la obra en el marco de la literatura uruguaya. Dice: “*Los Arrecifes de Coral* señalan en nuestro ambiente literario, la más lejana frontera; el paso más atrevido en el terreno de la revolución de la forma y la atenuación del concepto. Es un golpe asestado a la musa nacional, que hasta hoy, después de *Tabaré* y de algunas estrofas de Rafael Fraguero –tan olvidado y de quien he de hablar un día– duerme un sueño profundo, que ha conseguido interrumpir la sarta de rimadores burgueses y plebeyos que han pulsado con más o menos audacia las cuerdas casi vírgenes de la lira nacional. Es un libro audaz y nuevo que pudo ser bueno y que sin embargo pasará sin dejar rastro tras de sí”.

Rodó, también citado por Rodríguez Monegal, censura elípticamente pero con harta discreción a *Los Arrecifes de Coral*. Acusando recibo de *El Crimen del Otro* (1904) dice: “Me complace muy de veras ver vinculado su nombre a un libro de real y positivo mérito, que se levanta sobre los comienzos literarios de usted, no porque revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación. En cambio su nuevo libro me parece muy hermoso”.

Hemos dicho que nadie estudió y valoró mejor *Los Arrecifes de Coral* que Emir Rodríguez. Incluso es muy penetrante la inserción que hace de esta obra en el conjunto total de la producción quiroguiana: “Quiroga supo pasar por la experiencia modernista viviéndola en su plenitud y su extravagancia; supo abandonarla luego para crear un arte que le permitiera superar el estilo y la manera de su juventud Pudo hacerlo porque asimiló las enseñanzas en forma profunda y porque también profundamente supo vivir su vida”.

“Cree en la eficacia de la muerte de lo que tú desees para tomar parte del triunfo de lo que debe ser”.

Si estas palabras de Marguerite Yourcenar se han cumplido alguna vez en toda su verdad y misterio, ha sido en el momento de la violenta articulación de la vida de Horacio Quiroga.

Después de la adolescencia dorada en Salto, después de la iniciación periodística en *La Revista* y el *Gil Blas*, después del taller literario del grupo de los mosqueteros, de la fundación de la *Revista del Salto*, del viaje a París, después del Consistorio del Gay Saber y de *Los Arrecifes de Coral*, la muerte de Federico Ferrando lo sume en la desesperación. Cuando cruza el río hacia Buenos Aires, Quiroga cruza no sólo a la otra orilla del río, sino a la otra orilla de la literatura y hacia la tierra de su destino.

“(…) es sorprendente la necesidad que se siente aquí de un pedacito de tierra en que no haya árboles, enredaderas y bejucos y tacuaras, tacuapís, tacuarembós”. (Carta a Fernández Saldaña. Paraguay, 1909).

La magnitud de la obra creada en la Argentina sepultó en un pasado definitivo y poco estimable a *Los Arrecifes de Coral*. Tal cayó sobre este librito el estigma que cae sobre mucha opera prima que desde la fama ulterior de su creador pasan a ser hijos vergonzantes, no queridos. Es difícil saber qué pensó Quiroga de *Los Arrecifes de Coral* cuando publicaba *Los Desterrados*. Sin embargo, en 1936, cuando abre su intimidad en confidencias a Julio Payró y Ezequiel Martínez Estrada, dice en carta a este último: “Mis predilecciones literarias de mi primera juventud persisten vívidas en mí, tanto que no me atrevería a juzgar libremente un libro de aquellos que han moldeado mi alma en hora candente”.

Por otras razones *Los Arrecifes de Coral* es una obra cuya importancia en la forja del escritor es fundamental. La inmersión en el modernismo y decadentismo fue para Quiroga mucho más que un ejercicio escriturario o el acatamiento de la moda europea por un “colonizado” sudamericano. Fue una exploración inteligente del universo de la palabra,

de sus vínculos hipersensibles con la facultad poética del emisor y la respuesta transaccional del receptor. No fue tiempo perdido para Quiroga, ni lo es para quien hoy, noventa y seis años después lea esas páginas transgresoras, a veces ingenuas que ofrecen más que un interés arqueológico: un ámbito refinado de calidad estética.

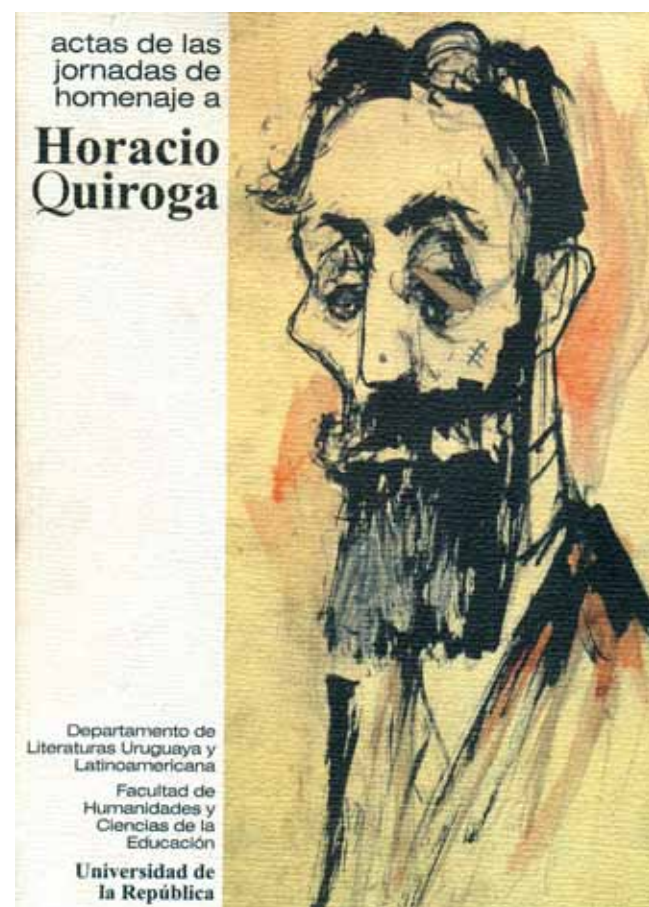
Desde otro punto de vista, el interés que merece *Los Arrecifes de Coral* radica en que en esta vereda del Sur configura un producto modélico del modernismo distinto del que, Rubén Darío mediante, se dispersó por el continente americano. El modernismo que gestó el grupo de los salteños con Quiroga a la cabeza si fue producto de la influencia francesa-simbolista-parnasiano-decadente, desdeñó las obviedades ornamentales de cuño visual, buscó el exotismo espacial en un ámbito predominantemente arábigo-indostánico e indagó en los mecanismos de relación entre la palabra, la idea y lo que llamaron “la extenuación del sistema nervioso”.

Salvas sean estas diferencias parecería que entre el año 1894-Salto y 1901-Montevideo se hubieran dado cita todos los elementos generadores de un movimiento de vanguardia como lo fue el modernismo: 1) grupo generacional, 2) periodismo, 3) fundación de una revista literaria, 4) viaje a París, 5) taller literario experimental, 6) edición de una obra paradigmática: *Los Arrecifes*.

Es obvio que el libro de Quiroga es el emergente de una comunidad literaria de fuertes perfiles que justamente iba a encontrar su expresión a través de la figura más señera en razón de su relevante talento. El grupo de los adolescentes salteños acaudillados por Quiroga: Asdrúbal Delgado y su hermano José María, Alberto Brignole, José Hasda, Julio Jaureche, José María Fernández Saldaña, formaron en su ciudad natal un verdadero taller literario cuyas experimentaciones quedaron recogidas en un cuaderno-archivo. En él quedó registrado el impacto causado en el grupo por el encuentro deslumbrante con *La Oda a la Desnudez* de Leopoldo Lugones quien se constituiría en el maestro admirado y fatalmente imitado.

Entre los años 94 y 97 se va produciendo el desprendimiento de los epígonos románticos y la apertura definitiva hacia los nuevos tiempos y a la nueva manera de hacer literatura: la manera modernista.

En 1898 Carlos Reyles introdujo el nuevo lenguaje en su novela *El Extraño*. Rodó en 1900 aborda el ensayo *Ariel* apuntando a extraer de la palabra y de los explayados períodos de su discurso el más refinado deleite estético. Pero es Quiroga, siempre pionero –constructor de velódromo o fundador de revista– quien en la *Revista del Salto* en el primer y en el último número publica el manifiesto del modernismo uruguayo. Dice:





Horacio Quiroga hacia 1896.

El pensamiento igual que el sentimiento evoluciona en los tiempos y las épocas. Bajo el imperio de un cerebro poderoso pero desequilibrado la idea deja de ser severa para ser brillante. Ilumina, más que enseña y deslumbra más que ilumina. Llega coloreada a lo interno pasando a través de la imaginación. Nuestra imaginación hiperstesiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes, fiel resultado de una consunción nerviosa, irritada y pruritada a través de los siglos por el abuso que de nuestras emociones han hecho los genios artísticos. Literatura de los degenerados; éste es el justo nombre que se ha

pretendido convertir en culpa. ¿Quién no ha perdido el equilibrio de sus facultades, quién cree conservar la pureza de tipo fisiológico?

El sentido común da paso al sentido refinado que es el de los elegidos, de los que han abierto la carrera al modernismo y que pronto será el de la masa mediana por la precipitada extenuación de nuestro sistema nervioso.

Revista del Salto, octubre 1899.

En enero de 1900, el último número de la revista dice:

Toda tentativa de mostrar nuevas lontananzas, toda idea audaz que presintiendo una nueva aurora trata de hacer desviar la vista de aquellos paisajes impuestos ya por la obcecación de una constante dirección de ojos, sea rechazada por extravagante, absurda e individual.

Y citando a los adversarios:

Los decadentes son personas desequilibradas que bajo una aparente pomposidad nos muestran la pobreza de su intelecto. Amontonan palabra sobre palabra, adjetivos sobre adjetivos y nos dejan en ayunas sobre lo que han querido decir. Su secreto es poner palabras raras, dislocar la lógica y convertir el idioma en una especie de tienda de juglar.

Dejemos para su momento la exposición teórica que sobre la nueva corriente se presenta en el cuento "Sin razón pero Cansado". Ahora veamos la arremetida final en el último número de la *Revista del Salto*:

Simbolismo, estetas coloristas, modernismo delicuescente son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente posible los diversos estados de alma, que para ser

representados con exactitud necesitan frases claras, oscuras, complejas, sencillas, extrañas según el grado de nitidez que aquellas tengan en nuestro espíritu.

Todo se rebela: la ganga contra el pulido, la bruma contra el horizonte, el caballo contra el freno y la imbecilidad contra la aurora rasgada sobre el viejo paisaje.

¿Qué otra cosa son estos manifiestos sino una apuesta por la irracionalidad y la intuición y un rechazo por la rigidez de las estructuras meramente racionales?

En los pasajes entresacados del artículo se hace evidente la lucha infructuosa por conseguir un lenguaje capaz de expresar experiencias inéditas hasta entonces (por lo menos experiencias que no habían sido objeto

de una sistematización teórica). Son declaraciones que sólo por momentos alcanzan a revelar la pretensión subyacente de una integración holística que abarcara lo sensorial, lo intelectual y lo intuitivo en un acto de derogación de las coordenadas tradicionales.

Dieciséis años después el DADA, veinte años más tarde el Surrealismo, en un mundo resquebrajado previamente y desquiciado después por la guerra del 14-18 lanzarían sus manifiestos sin tener que vencer demasiadas resistencias. Dejemos de lado la tentación de hacer de Quiroga un futurista *avant la lettre*, dada su pasión por el ciclismo y el motociclismo. Que su gusto por la velocidad quede como un simple perfil de su personalidad.

(...)

Tres novelas del siglo xx miran nuestra tierra purpúrea

Como prólogo

Este trabajo está destinado a rescatar, literatura mediante, las imágenes, los recuerdos, las sombras y los mitos de los orientales que entre 1851 y 1904 murieron peleando por las divisas coloradas y blancas.

Peones, esquiladores, "agregados", patricios, militares, estancieros, doctores, caudillos, gauchos vagabundos, matreros salvados de las ejecuciones sumarias con las que Latorre limpió la campaña. Hombres que, sobrevivientes de una y otra patriada, volvieron una y otra vez al combate hasta encontrarse con su muerte. Paisanos pobres que fueron "arriados" en las temibles levas que en el último tercio del siglo XIX los pusieron en la condición de milicos de los ejércitos gubernistas.

Unos por lealtad al estanciero paternalista o al caudillo, otros por apaciguar el hambre con el "rancho" de la tropa, otros, los más, por defender la causa y su divisa, otros para apuntalar al Partido; todos, con arrojo salvaje fueron capaces de sostener hasta morir el valor de "la palabra dada".

Cruelles, brutales, heroicos, enardecidos por el fragor de la batalla cometieron atrocidades hoy impensables. Ellos empaparon la tierra con sangre. Tanto que William Hudson la vio purpúrea.

Recordando a aquellos hombres, dijo Roberto Ares Pons:¹

El gaucho, en cambio, es un tipo históricamente no viable que debía perecer como estamento

Con motivo de la conmemoración del Bicentenario, la A.P.L.U. organizó en 2011 la jornada *La novela histórica en el Uruguay*, Mercedes fue una de las expositoras invitadas por la Asociación.

Agradecemos a la profesora Eneida Basaldúa que nos permitió recuperar esa exposición, pues donó a la biblioteca de la A.P.L.U. el extenso ensayo a partir del cual Mercedes preparó su presentación para dicha jornada. Transcribimos aquí algunos fragmentos.

- 1 - El título $\left\{ \begin{array}{l} \text{la vuelta del tío Quiroga} \\ \text{metáfora de la revolución} \end{array} \right.$
- 2 - Biografía de Omar Moreira - p. 99.
- 3 - Opera prima - madurez - año 1969 - edición agotada y olvidada - 2010 - 2ª edición
- 4 - 236 págs - 22 capítulos - escrita por un profesor de literatura
 - Relación con la Iliada - maduración de Aguilar por la piedad y último año " " - 9 meses (gestación de la obra)
 - Novela bélica y filosófica de una epifanía - "cuando uno era bastante chapetón; hoy es un gaucho - Ahora aprendió a usar la piedad y también el coraje. Aunque no habrá más guerra eso le va a servir."
- 5 - Estructura: el eje es la batalla de Tupambaé que separa el carolamiento de Rodolfo, adolescente, chacarero y gaucho del hombre en su plenitud viril, del gaucho criollo, del guerrero en las cuchillas -
- 6 - La batalla de Tupambaé ^{el punto de partida de la guerra gaucha} es lo bélico tiene su réplica en el momento que el niño claro, lo detiene en el momento en que va a matar por la espalda - "No asesines, compañeros" - El momento siguiente, el llanto y la oración del pastor - "Crea en mí, oh Dios, un corazón limpio" - 1970 - la complejidad de la vida
- 7 - Los mentores: el caso de Ciriaco Sosa que dejó a su sobrino Alvariza - su capitán: # 108 - se asombró del doguill - p. 112 Sobre abrirse al placer.
- 8 - Material: tiene el espacio y el ritmo de un fresco - Entra en ese tipo material de la investigación; tradición oral; los cuentos - Similitud con la tesis de un grande que se define en la polifonía que es lo típico de la novela histórica - Rosa Berta - Compiladora
- 9 - La vuelta de los recuerdos y los recuerdos a sus hogares - págs 109 - humor - 110
- 10 - Rodolfo mata a un hombre en defensa y aprende la lección - de lo que es el coraje
- 11 - Palabras finales - p. 112

Esquema que Mercedes utilizó en la jornada sobre novela histórica.

social para que la nación fuese posible. Mas al morir rindió su espíritu y éste anima aún todo el fondo de nuestro inconsciente colectivo. De nosotros depende, finalmente, que constituya una simiente luminosa o un espectro perturbador.

Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos...

“¿Qué se puede hacer en este país? Nada. Detrás de nosotros no hay nada; un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos...” escribió Onetti en *El pozo*.

Con el mismo espíritu travieso cabe responderle a Onetti que empezó a contar tardíamente y que paró de contar prematuramente y de contar mal, pues al parecer fueron treinta y cuatro. Y esa cuenta no vale porque en el siglo XIX, “detrás de nosotros” lucharon y murieron trescientos, tres mil, treinta mil gauchos. ¿Y qué dejaron esos innominados y olvidados? Nada menos que la realidad de un país en el que pudiera nacer un escritor como Juan Carlos Onetti que nos escribió *El pozo*, *La vida breve*, *El astillero*, *Los adioses*.

Sí, comparada con la tradición de Alemania, la nuestra es la breve tradición de un siglo, ¡pero es que “éramos tan jóvenes”!

Creemos que en la construcción del futuro, del cual todos somos responsables, entra el mantener la memoria de ese período terrible que es el de los avatares de las divisas.

(...)

Cortes transversales - Paradigmas temáticos

Este trabajo, por descontado, no pretende abarcar toda la literatura generada por las revoluciones orientales. O de otro modo, no pretende indizar el panorama de la literaturalización de la historia.

El acotamiento no es solamente temporal sino cuantitativo. Por de pronto dejamos de lado la narrativa de Javier de Viana que precisamente por su calidad y por nutrirse de los recuerdos de las patriadas de las que él fue parte, hubiera merecido una consideración central.

Otro tanto ocurre con las novelas del grande Acevedo Díaz, como de Viana, patricio, blanco, escritor y combatiente.

La razón de ambas exclusiones es una: el hecho de que ya existen trabajos de análisis críticos de jerarquía que versan sobre sus respectivas producciones.

Hemos escogido tres excelentes narraciones de tres excelentes escritores, que no obstante no

son conocidos masivamente por nuestros lectores connacionales. Ellas son: *Crónica de Muniz* de Justino Zavala Muniz; *Fuego Rebelde* de Omar Moreira; *Una cinta ancha de bayeta colorada* de Hugo Bervejillo. (...)



Justino Zavala Muniz

Crónica de Muniz

Entonces contraje contigo, madre, el pesado deber de reivindicar a aquel hombre.

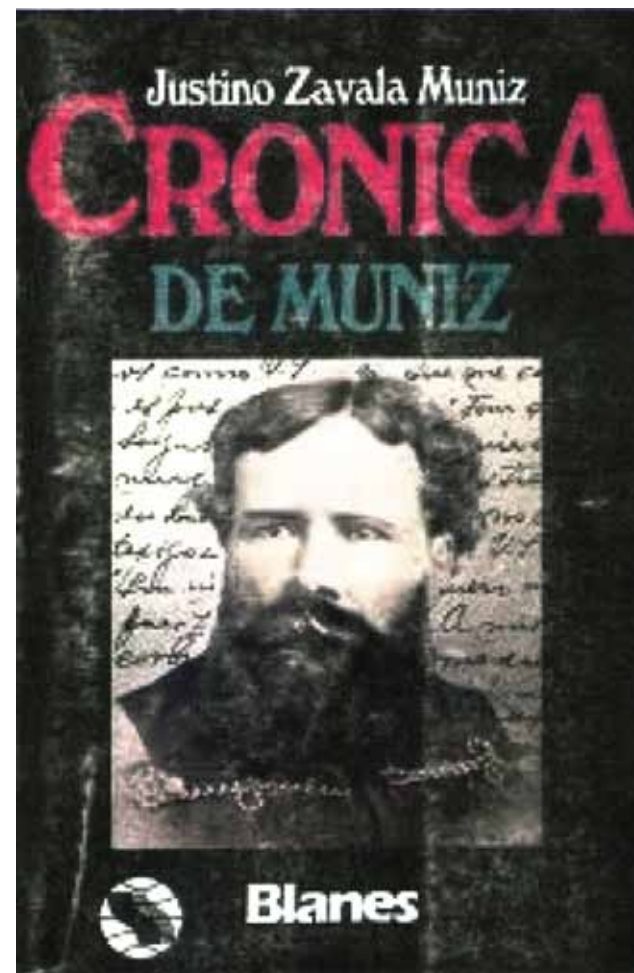
La obra

La *Crónica de Muniz* es un muy valioso y muy curioso texto narrativo.

En primer lugar, el título que le dio su autor levanta reticencias.

Si bien es cierto que este “sub-género” de la literatura testimonial, la crónica, es de difícil definición, participamos de lo que al respecto han señalado Arturo Sergio Visca y Pablo Rocca: que en las crónicas se dan tres niveles: el histórico, el imaginario, y el visionario.

El autor de toda crónica trata de configurar un producto que recorta un tramo de los acontecimientos pasados y los funde con el propósito de transmitir una visión unificada, coherente y organizada. En



consecuencia, la imaginación que funciona sirviendo a la finalidad del cronista, elimina las complejidades y aristas contradictorias de la realidad. Escoge, desecha, pule y aún, incorpora hábitos de un fervor que sirven a su propósito.

Hasta aquí, la obra de Zavala Muniz no constituye una excepción de lo habitual. Pero a poco de leer el prólogo surge nítidamente el fondo y la naturaleza del geno texto.

En el prólogo-dedicatoria a sus padres, dice:

¿Y cómo no dedicarlo a vosotros, si este libro, más que un hijo de mi ingenio, hijo es del amor que vosotros pusisteis en mí, por nuestro abuelo y por la vida campesina?

¿Cómo he de olvidar aquellas veladas, cuando junto a la ventana que daba a la dormida calle del pueblo, mi padre contaba las hazañas de Muniz, ¡tan generoso, tan heroico!, mientras mi madre interrumpía a intervalos sus relatos, para hacernos sentir la injusticia

de los hombres que tanto le insultaron?

¡Ah, cuántas veces latieron mis agitadas sienes, al oír cómo injuriaban del más indigno modo a aquel varón fuerte y noble, a quien vi llegar tantas tardes de verano, galopando por las cuchillas de su heredad, bajo el sol o la lluvia, para traer a mi dulce hermana enferma —hoy también ida de nosotros— los frutos que daban los duraznos de su quinta. Entonces contraje contigo, madre, el pesado deber de reivindicar a aquel hombre.

A este fuerte nudo emocional en el que se implican los recuerdos de los muertos —abuelo, hermana— y la presencia de los padres, destinatarios de su amor y de su esfuerzo, se une un sentido kantiano del deber (Haz tu deber, aunque perezca el mundo) que está así expresado en su Autobiografía:

La tradición cultural que hereda de su padre, recibida del abuelo vasco, lucha en su espíritu con la dramática herencia de su madre. Pero en lo íntimo de una y otra aprendió que el hombre vive para un deber más fuerte que todo desfallecimiento: que su voluntad y coraje han de trazar un destino del que él se siente el único responsable.

Última Crónica

Es así que la objetividad propia de la historia, la imaginación propia del designio y la visión propia de la evocación, en esta crónica están subordinadas al calor del amor y de la pasión reivindicativas.

Decir que es una encariñada biografía que por añadidura registra un tramo de nuestro convulso pasado y una pintura sin igual de la vida rural del Uruguay en el siglo XIX, en un texto de valor estético de gran jerarquía, sería lo apropiado.

A los 22 años Justino Zabala Muniz produjo esta obra cuya fortuna editorial también fue curiosa. Seis años después de la muerte de su abuelo materno, el caudillo Justino Muniz, su nieto escribió esta obra cuya primera edición se agotó rápidamente.

(...)

El texto, inconseguible durante más de sesenta años, tuvo su reedición en 1989. No fueron ajenos a

este largo mutis los trasfondos políticos que de una u otra manera suelen influir en la conformación de la cultura oficial y aún del canon literario. El pasaje del viejo caudillo blanco a la jefatura del ejército oficialista colorado, lo convirtió en un “yaguané” execrado por todos y cada uno de los blancos. Acevedo Díaz, Javier de Viana, Carlos Roxlo, Luis Alberto de Herrera, no ahorraron invectivas ni brulotes contra el que fuera ídolo de los cerrolarguenses. La larga vida de Luis Alberto de Herrera que le permitió períodos de intermitente poder político, fue tal vez el obstáculo que más se interpuso en la difusión de esta biografía reivindicatoria del ex caudillo blanco.

El autor

Nació el 16 de julio de 1898 en Melo. A los diecisiete años continuó sus estudios en Montevideo. Ingresó como periodista al diario *El Día* y sólo como partidario del batllismo, desde que negara siempre pertenecer al Partido Colorado, tal vez como una expiación subconsciente de la memoria de su abuelo.

En 1920 publica *Crónica de Muniz*; en 1926 *Crónica de un crimen*; en 1930 *Crónica de la Reja*. Poco antes de morir, preparaba la *Última Crónica*.

Luchó contra la dictadura de Terra y sufrió prisión. En 1935 participó del levantamiento de armas, la “chirinada” de Basilio Muñoz y en la derrota debió exiliarse en Brasil. Fue Diputado, Senador, Embajador, Presidente en la Asamblea de Naciones Unidas, Ministro de Instrucción Pública. Este hombre de Estado, que obtuvo las más altas gratificaciones nacionales e internacionales, dejó para el país una base de fundaciones institucionales que hacen a lo más sólido de nuestra cultura. Seguramente no ha sido ajena a esta tarea su esposa, la musicóloga María Julia Garayalde.

A Justino Zavala Muniz, el país le debe la creación del Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Municipal de Música; la Comisión de Teatros Municipales, la Comedia Nacional, la Escuela Municipal de Arte Dramático, el Museo y Biblioteca de Teatro.

Su producción literaria abarcó también el género dramático: *La Cruz de los caminos*, *Alto Alegre*, *En un rincón del Tacuarí* y *Fausto Garay: un caudillo*.

El texto

Sería fácil ceder a la tentación de clasificar el texto como novela. Pero no es posible, no sólo porque queremos soslayar la tan manida discusión sobre los géneros literarios, sino porque el propio narrador Zavala Muniz no quiso escribir novelas sino solamente

lo que él entendió eran crónicas.

Esta narración tiene un alto valor estético, pese a algunos desbordes románticos y al objetivo ancilar que fijó a su creación.

Quien enfrente por primera vez su lectura sentirá admiración por la empresa y su éxito, considerando que es la obra primigenia de un escritor de veintidós años a quien no hay que perdonarle ninguna endeblez en mérito a su precocidad.

Se trata de una obra madura, bien estructurada, que al tiempo de querer lograr la limpieza del nombre del viejo caudillo, va registrando los avatares de la lucha por las divisas y también el paisaje y la vida rural en el siglo XIX.

Quien guste de la literatura gaucha –no gauchesca–, puede encontrar en la *Crónica de Muniz*, espléndidas páginas sobre las costumbres y las labores del hombre de campo trabajador, peones, domadores, esquiladores y también sobre los entretenimientos de los bravucones y pendencieros clientes de las pulperías.

Hay toda una galería de malevos de campo, casi matrones; Felisberto Pelo Largo que dejó para siempre la cicatriz que no fue marca de derrota sino la rúbrica de quien le entregó al huir, el título de guapo; Feliciano “El Callao”; Garcilaso el payador a quien Justino le cortó la larga cabellera mientras el cantor dormía.

Así en plena juventud se va templando el coraje y la fama del futuro caudillo.

La desgraciada infancia del protagonista que está narrada con sinceridad y dolor en las primeras páginas, pone más de relieve el valor de un hombre que, trabajador en las épocas de paz, se va ganando la condición de caudillo en los combates. No fue ajena a su destino la figura de su tío, el famoso Ángel Muniz. A su lado el sobrino peleó en el combate de Las Rengas contra Flores; en la Revolución de Las Lanzas y en La Tricolor.

Los primeros diecinueve capítulos del relato van acompasando los acontecimientos históricos con la historia familiar de Justino. En el capítulo veinte el escritor entra en el objetivo de su obra: la explicación de por qué en 1880, un caudillo blanco de la dimensión gloriosa de Justino Muniz, se volvió teniente coronel del Ejército Colorado con antigüedad retroactiva a 1863.

(...)

El capítulo XX de la *Crónica* estaba destinado a limpiar la memoria del caudillo. Aquel adalid del Partido Blanco que terminó su campaña combatiendo al ejército saravista en nombre del gobierno colorado, sufrió en la soledad de los campos que recibiera como premio a su defección, el repudio de quienes habían sido sus hermanos de divisa. Seis años después de su muerte, su nieto asume la defensa y justificación. Sin embargo, las páginas destinadas a este propósito –

capítulo XX– muestran el fracaso del abogado y el del escritor. Por de pronto el horizonte de expectativa del lector actual no está pendiente del talante del nieto ni de la genuflexión del abuelo. Fracasa el escritor que debió de subordinar la libertad de su potencial creador, a la remoción y análisis de una circunstancia desgraciada, de esas que conducen al hombre a tomar decisiones erradas. Las páginas que se aplicaron a esa tarea resultan insulsas por su falta de interés. Será la vida misma y la implacable fuerza de los hechos los que en adelante conducirán la fábula trágica de la vida del caudillo y por consiguiente permitirán al creador el vuelo libre de la creación poética. En efecto, el capítulo XXII –apasionante–, relata un episodio real transmitido al escritor nada menos que por quien fue protagonista y heroína del suceso: Eugenia Muniz, su madre. (...)

Un capítulo que merece destaque es el XXIV, dedicado a la batalla de Arbolito, que de alguna manera es el cierre del episodio narrado en el capítulo veintidós, el incendio de la pulpería en donde muriera el hijo de Muniz.

La batalla de Arbolito es el episodio bélico central de la revolución del año 97, levantada por Aparicio Saravia y Diego Lamas. En ella el caudillo blanco, ahora jefe del ejército gubernista, busca cobrar con la vida de Chiquito Saravia la de su hijo perdido.

A partir de ese terrible combate, ocurren los años declinantes del viejo triunfador. Ahora el departamento de Cerro Largo es entregado por el gobierno a Aparicio Saravia; los “yaguaneses” se repliegan ante la devoción clamorosa de los seguidores del Cabo Viejo, del Águila Blanca, a quien la muerte estaba esperando en Masoller en una cita fijada para setiembre de 1904.

En los últimos capítulos de la *Crónica de Muniz* emerge el tema profundo, el que está ligado a todos los ancestros del escritor, a su tío Ángel, a su abuelo Justino. Es la versión de un conflicto personal, la oscilación entre la aversión por la frialdad y crueldad de los caudillos y la admiración por su coraje y su sacrificio.

En la *Crónica de Muniz* el conflicto ético y emocional del escritor parece quedar laudado.

Por desgracia, en enero de 1904 estalló de nuevo la guerra amenazando destruirlo todo. No importa ahora decir quién fue el culpable de esta enorme desgracia que amenaza al país. Es más: quizá no estaba la culpa en el momento en que se gestaba la nueva contienda; aquello era una consecuencia natural de la paz firmada por Cuestas y el nacionalismo, en el año 1897.

La situación anormal que soportaba el país y el Poder Ejecutivo, no podría prolongarse cuando cualquier ciudadano, siempre que no fuese Cuestas, intentase hacer un gobierno nacional.

¿Qué pudo resolver esta situación, sin necesidad de hacerse por la guerra?... El conocimiento de nuestros hombres y de nuestra Historia, nos hace dudar de ello. Pero fuese quien fuese el culpable, lo cierto es que entristece pensar en todo el mal que sufrió el país durante este año nefasto. Libres de todo partidismo; sin odios para ningún partido político en lucha, recordamos con inmenso dolor a los miles de hombres nobles y fuertes, caídos en los campos de pelea.

Saravia, al frente de los suyos, está ya en armas y reúne un ejército que llegará a ser el más numeroso de cuantos han desfilado por los campos de la Patria.

Muniz, nombrado Jefe del Ejército del Sur, avanza desde el centro de la República a encontrarse con su adversario.

La desolación y la muerte, serán las huellas dejadas por esos dos ejércitos. No se hable de criminales, ni de hombres que se complacen en tales ejercicios. Es la guerra, inexorable, cruel, alimentándose de vidas perdidas estérilmente y de miserias.

Ya han pasado los tiempos: ¿por qué, ante tanto dolor, continuar llamando criminales a los hombres que ofrecen también su vida en el campo contrario? El color de una divisa, no da a nadie timbre de nobleza. Los partidos políticos son mejores o peores, según sus programas de gobierno, pero nunca porque sea verdad que en uno de ellos se refugien los más grandes valores morales y en el otro solo existan

el crimen y la deslealtad. Antes de toda palabra, declaro que en este instante siento tanta admiración por los héroes que cayeron en las filas de Saravia, como por aquellos que lucharon en los ejércitos de Muniz. Por eso no comprendo la indignación de algunos escritores, que hablan de los caudillos adversarios y de sus soldados, faltos de todo respeto para esos hombres que se sacrifican cumpliendo tal vez, altas misiones sociales.

Crónica de Muniz

Pero es en esa crónica magistral que no le cede en calidad *A sangre fría* de Truman Capote, la *Crónica de un crimen*, donde Justino Zavala expresa las tensiones irreductibles de su odio-amor por la figura acuciante del caudillo, blanco o colorado.

(...)

Una cinta ancha de bayeta colorada

Esas anécdotas de guerras y barros y sangre y balazos contra la pared son para los generales retirados que se reúnen como viejas jubiladas en la mesita de té con bizcochos a recordar galantes veinteañeros: déjese de joder.



Hugo Bervejillo, Tomás de Mattos y Carlos María Domínguez en la jornada sobre novela histórica organizada por APLU

El autor

Hugo Bervejillo (Montevideo, 1948), fue cofundador de la revista *Universo* (cuatro números entre 1970 y 1971) donde publicó sus primeros cuentos. En 1989 obtuvo el 3er. premio en el concurso de cuentos Melvyn Jones. En 1992 su novela *Una cinta ancha de bayeta colorada* (Ed. Proyección, 1992) integró la terna

finalista del premio Bartolomé Hidalgo. En 1994 integra el volumen *Contando Historia* (Cal y Canto, 1994) de autores múltiples, con el cuento “Sonata al sur”.

En 1995 publica *Basilio está en la frontera* (Ed. Proyección).

Como periodista y/o dibujante colaboró en el semanario *Asamblea* (1984/85), en *La Republica* (1989), en la edición dominical de *La Hora Popular* (1991), fue responsable de la página cultural de *La Juventud* (1992/93).

Integró el Consejo Editor de la revista *Fundación* (mayo-noviembre 1994), y fue jurado en Narrativa en el concurso Onetti-Rulfo, organizado por esa revista en 1995.

En febrero de 2000 obtiene una segunda mención en el concurso organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo con la novela *El ángel negro*.

La obra

Publicada en 1992 se inscribe en la vertiente de la novela histórica que irrumpió en nuestra literatura después del proceso dictatorial. Es un gran texto al que le cupo la mejor suerte que se le puede desear a un libro: la de tener múltiples ediciones.

La crítica nacional tuvo que abstenerse de su tradicional cicatería y le tributó elogios (no tantos como los que la obra merece) en el momento de su aparición.

El Dr. Enrique Tango publicó en *El Día*: “(...) una creación literaria de primer rango (...) ¿Tendré que agregar que este libro (...) que no se ha difundido como correspondería, merece leerse? Creo que no, pero de todos modos lo recomiendo entusiastamente”.

El texto

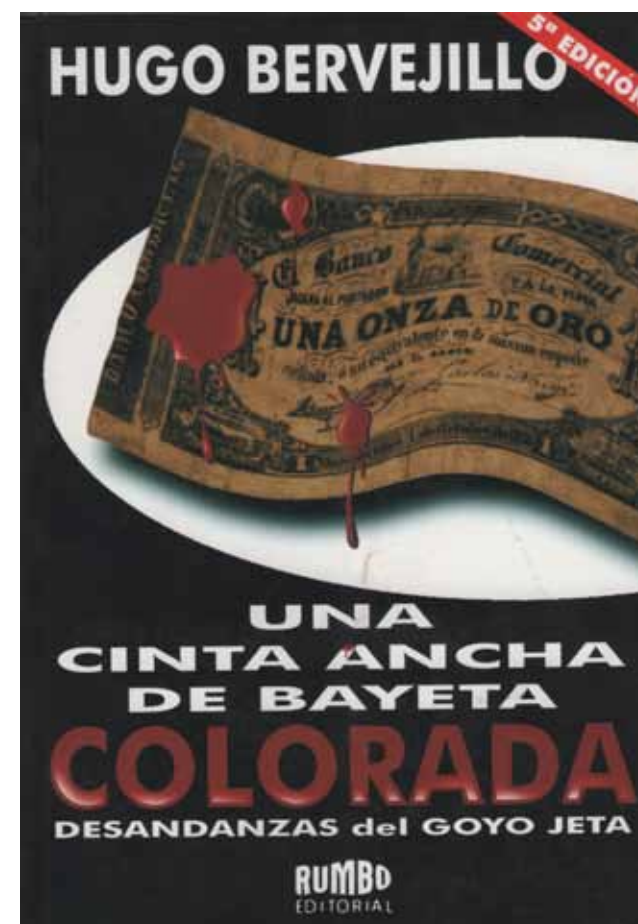
Todo escritor sabe cuán difícil es dar a su creación el título justo, económico, sugeridor, atractivo.

El título debe decir y callar; a veces, entregar una clave que el lector puede usar como ayuda de lectura o como remate de la comprensión final al pie de la última página.

Hugo Bervejillo encontró el de su novela en el curso de sus exhaustivas investigaciones en los periódicos del siglo XIX.

Si tuviéramos que apostar a la calidad más notoria de *Una cinta ancha de bayeta colorada*, diríamos que es la alianza inesperada de un aura de misterio incitante con una interpretación antiromántica, casi economicista de la historia.

Sólo con leer el título, el futuro lector sabe, aunque oscuramente, que se tratará de Partido Colorado, de ponchos, de revolución, de sangre. De adhesión que ata



como la cinta obligada. De muerte, sí; muerte también.

Pero por esta vez, las patriadas dejan de ser el espectáculo de las pasiones llevadas hasta las últimas consecuencias en la escenografía de las cuchillas y las mangueras de las estancias, sino que se incuban en los entresijos de un Montevideo dominado por comerciantes y empresarios extranjeros y poblado por la naciente oligarquía especuladora.

El texto se explaya a lo largo de doscientas setenta y tres páginas distribuidas en ocho capítulos así titulados: “El desprecio”, “El puñal”, “La bala”, “El odio”, “La intriga”, “El veneno”, “La traición”, “La bayoneta”. Ocho sustantivos desnudos que no necesitan aclaración para que el lector entienda de qué se trata. Y se trata nada menos que de las desandanzas del Goyo Jeta, caudillo del Partido Colorado que pasó a la historia por ser el degollador del ejército gubernista. Digamos de paso, que no fue el único en esa divisa y que tuvo pares en las filas del Partido Blanco, dignos de ser recordados como él en la historia universal de la infamia.

Lo singular de la persona de José Gregorio Suárez, el Goyo, fue que habiendo nacido de humilde condición, estuvo desde Arroyo Grande en el 42 hasta su muerte en 1879, entreverado en cuanto pacto, confabulación, batalla, se fraguara desde Montevideo. Siempre en segunda fila, pero siempre presente, llegó a

ser candidato a la Presidencia de la República. Perdió por un voto. La patria tuvo suerte.

Llegó tarde para combatir a Oribe cuando se firmó la Paz del 51. Llegó tarde para salvar al general César Díaz de la Masacre de Quinteros, pero sí llegó temprano para “vengarlo” en el genocidio de Paysandú. Ganó galones militares en la miserable Guerra de la Triple Alianza. Instigó el asesinato de Venancio Flores. Luchó en el 70 contra Timoteo Aparicio.

Siempre rodeado por las peores personas, traicionó y fue finalmente traicionado.

Sus móviles fueron cuatro: adhesión pasional al partido colorado; odio ciego a los blancos y a los colorados partidarios de la política de fusión; ambición irrefrenable.

Estas características teñidas además por una crueldad sin límites, en manos de un dramaturgo o un buen narrador, serían más que suficientes para construir un personaje trágico. El Goyo Jeta, canalla, se movió en ámbitos canallescicos desde su comienzo de caudillo pulpero.

Es importante que a uno le deban –Suárez hablaba como evocando–, porque ahí uno conoce quien quiere progresar y cuánto está dispuesto a pagar por ese progreso. Y cuando a uno le deben, elige y decide a quién ejecuta y a quién otorga plazo; y cuando puede hacer esto, puede apoyar iniciativas, impartir directivas, casar gente, dirigir familias, repartir patrimonios, atender viudas, poblar campos, y enterrar enemigos: un caudillo: principio del orden: la gente lo necesita y lo sabe, y aprende a mirar con los ojos del caudillo.

Cuando llegó a las altas esferas de las intrigas políticas, estuvo en su elemento natural. Era ese mismo ámbito de ambición, de traición y crueldad.

Tan rico de posibilidades como era este siniestro personaje no fue, sin embargo, el único tema de Hugo Bervejillo, sino apenas el hilo conductor o la excusa para mostrar las entrañas del período que va desde el 51 al 79. Casi treinta años viviseccionados con un bisturí que no reconoce la piedad cuando se trata de denunciar la hipocresía y los manejos de los comerciantes, prestamistas y banqueros de apellidos ilustres.

Es una novela escrita con indignación y sin embargo, no hay en ella una sola línea panfletaria,

antes bien, desde las páginas liminares, el incauto lector queda apresado en un aura de magia y misterio, que se mantiene hasta el final. (...)

(...) los muertos tienen derechos, general: pueden volver cuando quieren, porque no pierden la memoria.

Es así que la muerte y sus memorias emergen con intermitencias en los relatos del Goyo. ¿Son fantasmas? ¿Son meros recuerdos? ¿Son sueños? ¿Son culpas? ¿Valen como víctimas? ¿Acusan como jueces?

Un día de setiembre de 1879, el general José Gregorio Suárez está sentado en la sala sombría de “pocos muebles y escasos jarrones sin flores” de su casa del barrio Tres Cruces. Allí se le aparece de modo fantasmal, el periodista Gaspar Salamanca. Viene a llenar algunos huecos que todavía aparecen en su nutrida información. Quiere escribir una biografía y pregunta y acosa y acusa.

Ya se pudrieron los huesos de los últimos gauchos de vida alzada, de vivir de hacienda robada en levantamiento civil, de sitio en malón, a la voz del caudillo, porque la tierra ya está dolorida de tanto muerto acumulado y las sales y los sulfatos ya son pasto de raigambre, seleccionado para alimento de vacas Durham, que son propiedad de los hijos de los que daban las órdenes a los sublevados y que ahora dan las órdenes para mandarlas a los frigoríficos, donde ni siquiera tendrán por el momento la tierra por descanso sino que, volteadas y descuartizadas, trituradas y molidas, después de colgar de un gancho, van enlatadas a servir de alimento a los soldados de línea, como ya lo fueron y lo son; y al grito de abajo el tirano firmado por presidentes y generales o coroneles mayores en sus escritorios de caoba y aplaudidos por señoritas casaderas hijas de prósperos comerciantes, van a volver a la tierra partidos por el filo de un sable o la bala o la metralla del cañón. Tal vez usted ha confiado que la historia

—o los historiadores— le harán justicia: yo entonces le diré cómo o cómo no, porque todo está en esta libreta que tiene su nombre, y entonces, después, usted me dirá. Pero —ya sabe—, no va a haber uniformidad cuando escuche otras voces, las ajenas: no puede haberla —nunca la hubo—, pero menos todavía desde la aparición de los cintillos partidarios, desde Rivera y Oribe —tirios y troyanos— y en la sangre volcada que sigue salpicando memorias y proclamas. Y es difícil ver a través de las versiones oficiales y de las famas que florecen en las ruedas de mate o en los mostradores. Por eso vine. Usted me dirá de sus motivaciones. De sus pactos y de sus muertos.

De hecho, la novela comprende solamente una entrevista periodística que dura 5 o 6 minutos (el tiempo que tarda el dependiente en cerrar la puerta del negocio que está frente a la casa del Goyo Suárez). El personaje ha tomado una copita de licor que tenía servida y en ese sorbo de licor estaba su muerte.

La técnica de explayar el curso de una vida en los últimos momentos de la agonía del personaje, tiene antecedentes universales: *El puente sobre el río del Búho* de Bierce; *El hombre muerto* de Quiroga; *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, para contar sólo tres.

Toda memoria del pasado está poblada de obsesiones, e irreprimibles como son, causan rupturas en el orden cronológico del relato. A este procedimiento Bervejillo añade recursos que dinamizan la proyección de las atrocidades del Goyo, eludiendo de esta manera la monotonía de un discurso que no puede menos que ser largo.

En primer lugar confronta al personaje con su entrevistador Salamanca, que lo hurga, lo juzga y lo condena. Ese diálogo agiliza la exposición de la trama.

En segundo lugar, el autor añade a la presencia de ese personaje fiscal, el personaje defensor. Se trata de un débil fantasma balbuceante y lastimoso. Es Lucas Bergara, secretario del Goyo, que acota tímidamente alguna palabra de apoyo para su jefe, pero así como es secundario e insignificante, es uno de los puntos altos de la narración, porque está muerto y ha salido del agua.

De la puerta abierta de la sala llegó un vaho de cangrejos y

salitres y el general desvió la vista hacia el suelo, y los pasos lentos y pesados llegaron resonando acolchados en el piso hasta acercarse a una silla cercana a la mesa, una silla de madera oscura que crujió con el peso del visitante al sentarse.

—Mírelo, general.

El recién llegado estaba empapado de pies a cabeza y la piel era de un amarillo petrificado: los ojos, como asombrados, miraban con resignación por entre los cabellos que chorreaban sobre la frente, y todavía se veía en su cuello la herida abierta con que lo habían degollado, con los bordes oscuros cubiertos por fragmentos de mejillones y alquitrán y el olor que despedía era el que sale de los muelles cuando se anuncia la tormenta. Por entre los jirones de la ropa, salían los brazos con la piel arrugada y lacerada por los peces y la permanencia en el agua, y alrededor de las muñecas todavía tenía los grilletes oscuros con que lo habían sujetado, tal vez, a una pieza de hierro para que no flotara, como era la costumbre.

—Es Lucas Bergara, su secretario y confidente. Mírelo.

(...)

La exhumación de los muertos —ya fantasmales— hacen levitar el discurso narrativo y forjan un lector destinatario expectante y en guardia, semejante al espectador de una buena película de terror cuyos nervios tensos y refinados lo hacen el captador ideal de una forma poética bizarra pero no por eso menos estéticamente valiosa.

Felipe Fresnedo, Lucas Bergara, Damasia Moreira, César Díaz, Lucas Piriz, Pedro Ribeiro, Tristán Azambuya, cada uno presentado en una situación de vida o de muerte que los personaliza definitivamente en la emoción del lector; ¿no son bastantes en la galería de fantasmas? Y sin embargo, ninguno de ellos sobra.

(...)

La literatura puede más que la historia

Una cinta ancha de bayeta colorada, cuenta la historia de un caudillo campuso, de un combatiente tan guapo como cruel y de un político ambicioso que manipulaba los hilos de la política montevideana dentro del Partido Colorado.

De ahí el extremo interés de esta obra literaria que está concebida desde un punto de vista inédito hasta ahora.

Las revoluciones, las divisas, las patriadas y los caudillos están vistos con el ojo crítico de un analista que atiende al cangrejo antes que a la piedra.

Por eso no hay ninguna vaharada romántica que los envuelva, antes bien se las ve como penosas piezas dóciles de un ajedrez que juegan Brasil, Argentina e Inglaterra validos de la ayuda de sus testaferros los grandes banqueros, prestamistas, saladeristas y leguleyos que integran la “alta” sociedad de Montevideo.

(...)

No es por la visión descorazonada de la historia y de los hombres que la hicieron, por lo que esta novela vale. ¿Acaso cualquier analista que conozca los engranajes económicos que tuvieron todas las guerras que en el mundo son y han sido, no puede revelar la verdad que frecuentemente se oculta tras de las grandes palabras: patria-partido-divisa?

Tampoco *Una cinta ancha de bayeta colorada* es una gran novela porque ni antes ni después de ella se ha escrito un relato tan escalofriante del sitio de Paysandú y de la Guerra del Paraguay (y es improbable que alguien intente alcanzar la altura que alcanzó Hugo Bervejillo).

Esta novela vale lo que vale, porque es un descenso al fondo del infierno contado en clave de poesía.

Fuego Rebelde

Cuando vino era bastante chapetón, hoy es un gaucho. Ahora aprendió a usar la piedad y también el coraje aunque no va a haber más guerra eso le ha de servir.

El autor

Omar Moreira nació en Puntas de El Cordobés, Durazno, en 1932.

Se crió en campaña de Treinta y Tres y cursó el liceo en Batlle y Ordóñez-Nico Pérez.

Ingresó por concurso al I.P.A. en los cursos para profesores de Literatura. Trabajó de profesor en el liceo de San Carlos, en el José M. Campos de Mercedes como egresado del I.P.A., por Concurso de Oposición Libre, y obtuvo el cargo de profesor en el liceo de Nueva Helvecia y Daniel Armand Ugon de C. Valdense.



Omar Moreira en el VII Congreso de la APLU. Nueva Helvecia, 2012

Publicó en Editorial Banda Oriental; *Fuego Rebelde* (1969), novela histórica; *Rosendo y sus manos* (1976), novela; *Rodaja de la espuela* (1981), cuentos; *Voces en el viento* (1992), relatos; *La espera del general* (2008), novela.

Publicó en la revista *Asir*, en páginas culturales de distintos diarios, periódicos de la capital y del interior y en variadas instituciones culturales.

Publicó los estudios históricos locales que pretenden ser micro historias: *Por tierras y tiempos de Santa Ecilda* (1983); *Colonia del Sacramento* en co-autoría con Miguel Ángel Odriozola (1984); la serie *Crónicas del Rosario*: 1. *Molino Quemado* (1982); 2. B. Poucel. *Memorias de la Guerra Grande* (1983); 3. *Colonia Suíza Nueva Helvecia* (1985); 4. *Y nació un pueblo. Nueva Helvecia*; 5. *Un Liceo Abierto* (1997). También publicó en 1993 *Un hombre hijo de sus obras: Juan Luis Perrou. Colonia y Rosario en las gestas del Plata. Crónicas de esta Banda I*. 1998. *La Colonia Portuguesa. Crónicas de esta Banda II* 1999.

Omar Moreira ha sentido como interactuantes la carrera docente, la actividad de escritor y la de dinamizador cultural, fundamentalmente en el ámbito del interior del país. Destituído en la época dictatorial, reingresó a Educación Secundaria, en la dirección del liceo Daniel Armand Ugon, cuya efectividad logró por Concurso de Méritos y Oposición. Fruto de la delicada y apasionante experiencia de la reconquista democrática es el libro *Un Liceo Abierto*.

En 1994 ganó la efectividad por Concurso de Mérito y Oposición como Inspector de Institutos y Liceos, cargo del cual se ha retirado luego de cumplir una carrera docente que le permitió vivir los procesos de las últimas décadas, dentro o en las “cercanías” de los liceos.

La obra

Una pequeña, formidable novela publicada en 1969. Fue éste ciertamente un año difícil para nuestro país; año fin de una década, que auguraba otros aún más amargos por cuanto se gestaba la segunda dictadura del siglo. Esta más larga, más cruel, más sangrienta.

La primera y única hasta ahora, edición de *Fuego Rebelde* se agotó rápidamente, pero desde entonces acá ha permanecido en el silencio, aunque seguramente no en el olvido de quienes en aquella ocasión la leyeron.

Si mencionamos la peculiaridad del año en que fue editada es para tratar de explicar este relativo pero injusto desconocimiento que desde hace más de veinte años, la acompaña.

Al igual que *La Crónica de Muniz*, es una opera prima y tiene como aquella el sello de la sólida madurez: proporcionada estructura y sostenida tensión narrativa.

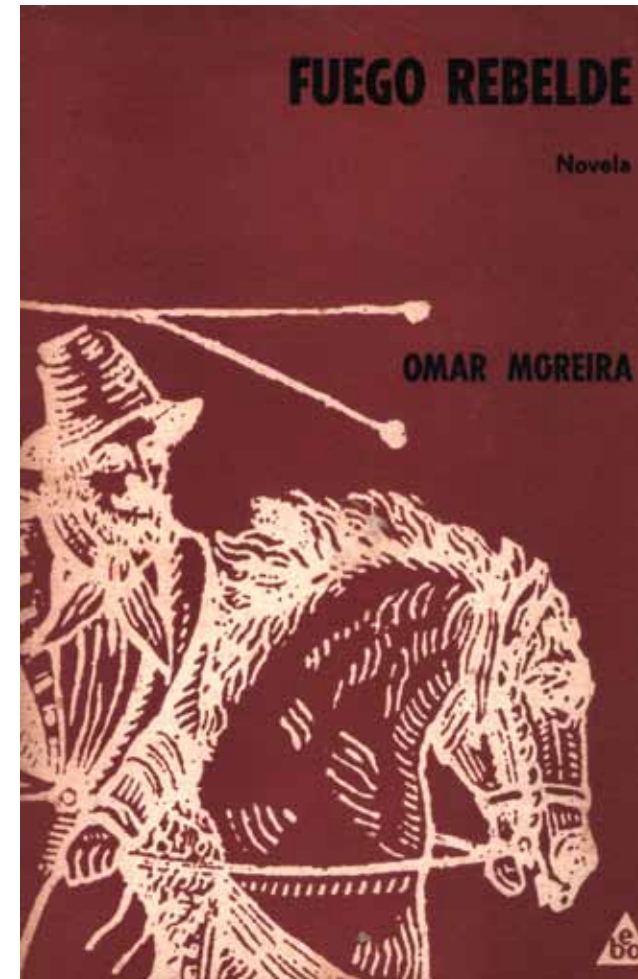
Si en aquel caso asombraba la precocidad del narrador que enfrentaba un reto bien arduo, en el caso de la novela de Omar Moreira admira la sabiduría de un escritor que a fuer de profesor de literatura ha estado durante años destejiendo y tejiendo la urdimbre y los hilos de las grandes obras de la literatura universal. Tampoco ha de haber sido ajena su destreza de guasquero² que lo ha guiado en el sutil y firme entramado de este relato, ceñido y recio al que no le sobran ni páginas ni palabras.

El texto

La novela tiene doscientas treinta y seis páginas distribuidas en veintiséis capítulos. En el prólogo el autor da cuenta de la bibliografía consultada –histórica, testimonial y académica– pero también de la fuente oral que ha nutrido una importante masa temática.

Fuego Rebelde aúna el documento histórico con la sabrosura del cuento fogonero. Muchos capítulos, “Voces del pasado”, “Paula”, “La tapera de Belisio”, “Juancito y sus cuentos” (XIV, XV, XVI, XVII) son un remanso después del turbión bélico de Tupambaé y antes de la lenta y dolida demolición de la guerra a partir de la muerte de Aparicio en Masoller y la Paz de Nico Pérez.

Omar Moreira tiene un pulso especial y un amor por todo lo campero que le viene de la infancia, y esto hace de él un narrador de cuentos por excelencia. Prueba de ello es que sus obras posteriores *Rosendo y*



sus manos y la *Rodaja de la espuela* dan salida caudal a este perfil del escritor.

Armar bien cuentos de fogón exige conocer y aceptar las leyes del juego; juego de contar y juego de oír. Y esto lo conoce Moreira;

–Estos viejos nos dejaron tullidos a mentira.

–Lo que pasa es que en los cuentos no se pregunta si fue o no cierto. Hay que contar de acuerdo con lo que el otro quiere que cuente. Usted acaso ¿no quería que le cortaran la barba a Laurindo viejo y que se le volcase el catre a Nico? Nada más que a veces nos equivocamos con lo que el otro quiere.

El autor termina el prólogo agradeciendo a todos los que colaboraron “en este trabajo paciente y ardoroso”. Entendemos que esta adjetivación es cabal.

El relato abarca nueve meses del año 1904. El tiempo de una gestación y un alumbramiento. Y es

que de eso se trata: es la historia de un hijo de gringos, “alto, rubio, de ojos claros”, residente en Colonia, que se alista en el ejército colorado y combate hasta el final de la guerra haciéndose aceptar por encima de sus cualidades (despreciables, a los ojos de los criollos) de gringo y de chacarero.

(...)

El protagonista alcanzará la plenitud de su hombría cuando haya aprendido a aceptar la dualidad, la ambigüedad, la contradicción, la cara y la cruz de cada hombre y de cada circunstancia. Cuando los ojos hayan aprendido a ver “el más atrás” que hay después del esquema maniqueo del bueno-malo, blanco-negro, habrá aprendido lo que para Omar Moreira, el autor de esta novela que es épica y es filosófica, se necesita en la guerra y en la paz: usar la piedad y también el coraje. Desde Tupambaé a Masoller el muchacho tendría mentores; su coterráneo Claro, y la imponente figura del negro Ciriaco Sosa, el degollador que ajustició a su sobrino cuando se enteró que había violado a unas pobres mujeres. Mientras le cortaba la garganta le decía: “Tenga paciencia sobrino, que la muerte es un ratito”. Pero es el Capitán Alvariza quien oficia de “padrino” del neófito, mostrándole los gozos y las sombras.

(...)

Fuego Rebelde no es desde luego, sólo el tránsito del fin de la adolescencia a la plenitud viril del protagonista. Es ante todo la mejor novela de la literatura uruguaya que trata el tema de las luchas revolucionarias. Y lo cuenta desde adentro; desde el bando del partido colorado; y lo cuenta con pasión pero siempre con respeto y equidad.

Es un enorme friso bélico violento que se despliega durante nueve meses a través de toda la república desde Colonia a Rivera para terminar, aplacada su bravura, en Nico Pérez.

Si admirable fue el estilo narrativo aplicado a la épica, no menos admirable es el aura de congoja, el lento desfallecimiento de los capítulos XXIV y el XXV. Mientras vuelven a sus pagos las tropas del ejército blanco, llegan del norte los brasileiros de Julio Barrios.

Es la derrota y el dolor de la muerte del Cabo Viejo para unos. Es la victoria andrajosa para los pobres que se vuelven a sus ranchos sin más botín que el haber salvado el pellejo.

El escritor está atento a la minucia, al pequeño detalle que revela todo un estado de ánimo.

Son las ganas de bromear después de tanta tragedia vista y vivida. Comer pasteles en la estación bien puede ser el simulacro de la dicha. Teatralizar en una parodia las injusticias de la vida, puede ser un acto de protesta, en un momento en que se siente que termina un mundo y empieza otro.

(...)

Luego de dejar al jefe fue el reportero quien rió, a la vez que anotaba la curiosa divisa que llevaba en el sombrero orgullosamente un moreno alto. Para comprender el descolorido y extenso texto tuvo que rodear al negro.

La inscripción estaba muy lejos de aquellas dictadas por dirigentes o mujeres, que decían: “Defensores de la ley” “Llor a mi causa”... .. pues ésta rezaba con todas sus letras: “Negro seré. Blanco en la puta vida”.

Una novela de estirpe homérica

Fuego Rebelde es una novela escrita con pasión y razón. Tal vez por eso su lectura es apasionante.

Los episodios, las escenas, las alternativas de la marcha, las emboscadas y los raros reposos de campamento; la galería de famosos caudillos y la de los anónimos héroes de la soldadesca se enlazan sucediéndose sin dar tregua al lector.

El clímax se alcanza en la batalla de Tupambaé, culminación épica y clave para el desarrollo psicológico del protagonista. Es entonces cuando el narrador descibe la tensión y deja fluir el anecdótico real y ficcionario de los capítulos XIV, XV, XVI y XVII.

Homero fue el maestro de Moreira en esta sabia administración del ánimo.

El esquema homérico en cuanto la composición de escenas en el campo de guerra, es el seguido en *Fuego Rebelde*. Ambos, Homero y Moreira, no abordan la guerra como choque de los ejércitos en el frente de batalla, sino que toman núcleos fragmentados, combates individuales considerados como unidades que se van sumando.

La *Iliada* es el modelo del arte clásico cuyo equilibrio está sujeto a la medida áurea. Pero no son las razones estéticas las que la han hecho llegar en una especie de eterna actualidad después de más de dos milenios, sino el poderoso llamado a la reflexión a que dan lugar los conflictos humanos y divinos que en ella se narran.

El último año de la guerra de Troya es el recuento de las batallas y es la confrontación de dos concepciones del hombre y del mundo: Héctor y Aquiles. El héroe que se debe a la colectividad y el héroe que sólo escucha la voz de su arrogancia. Pero el más conmovido episodio, fuente de la meditación, es el momento en que Aquiles se apiada del llanto del anciano Príamo y accede a su pedido.

Fuego Rebelde ocurre también en los últimos meses de la guerra de 1904. Rodolfo, al igual que Aquiles, aprendió a “usar la piedad y también el coraje” como le dice su jefe, el capitán Alvariza, al despedirlo.

La *Iliada* no es destructiva: hiere y cicatriza; lastima y cura.

También cuando Omar Moreira cierra el combate de Tupambaé con una estampa horrenda:

Antes de llegar al campamento de Galarza, en una hondonada encontró varios cadáveres cubiertos por la escarcha. Contó ocho cabezas cortadas, con un rictus de máscara en la boca, los ojos muy abiertos, endurecidos y vidriosos por el frío y la muerte, hirsutas melenas levantadas, las barbas enmarañadas, manchadas de sangre ya renegrida, rendidas allí como para una partida de bochas.

Añade esta línea que con ocho palabras coloca al hombre en la encrucijada del fatalismo y el libre arbitrio; de la culpa y del perdón; de la serenidad divina y de la angustia humana. “Tupambaé... ¡Cosas de Dios!... y de los hombres”.

Notas

¹Ares Pons, Roberto: *Uruguay ¿Provincia o Nación?* Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1967.

²“El viejo trenzaba un lazo en torno a un poste clavado en medio de la pieza. Había hecho con cada ramal un prolijo ovillo de donde salía el tiento sin romper el manajo. Los remojaba en una tina llena de agua, y la parte trenzada la iba enroscando en el poste, bruñido como un palenque; el hombre era algo cegatón pero parecía no valerse de la vista, ejecutando su trabajo con extremo cuidado y paciencia. El segundo y último tiento de la izquierda venía por debajo de la trenza encimándolo sobre el primero de la derecha y volviéndolo a traer, ahora por arriba, al mismo lado de donde salió, como el primer tiento. Y luego tomaba el segundo de la derecha, lo pasaba también por debajo, montándolo sobre el que había maniobrado y traía hacia la derecha como el primero”. *Fuego Rebelde*. Pág. 148.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo. *Cultura(s) y Nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo, Ed. Logos, 1991.

ARES, Roberto. *El Uruguay: ¿Provincia o Nación?*

Buenos Aires, Ed. Coyoacán, 1961.

ARÓSTEGUI, Abdón. *La Revolución oriental de 1870*. Montevideo, Ed. Felix Lajouane, 1880.

BERVEJILLO, Hugo. *Una cinta ancha de bayeta colorada*. Montevideo, Ed. Proyección, 1963.

DEUS, Sergio. *Eduardo Acevedo Díaz. El caudillo olvidado*. Montevideo, Ed. Acali, 1978.

GALVEZ, Manuel. *Vida de Aparicio Saravia*. Buenos Aires, Imprenta López, 1942.

HERRERA, Ernesto. *El león ciego*. Montevideo, Ed. Orsini Bertani, 1912.

HUDSON, W. H. *La tierra purpúrea*. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1992.

IPUCHE, Pedro Leandro. *Isla Patrulla*. Montevideo, Ed. Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935.

MENA SEGARRA, Enrique. *Aparicio Saravia. Las últimas patriadas*. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1977.

MONEGAL, José. *Vida de Aparicio Saravia*. Montevideo, Ed. Monteverde y Cía., 1942.

MOREIRA, Omar. *Fuego Rebelde*. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1969.

MORIN, Edgar. *La cabeza bien puesta*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1999.

PENDLE, George. *Uruguay. La grandeza y la decadencia del país vista por un inglés*. Montevideo, Ed. Bolsilibros ARCA, 1968.

ROSSIELLO, Leonardo. *Narraciones Breves Uruguayas (1830-1880)*. Instituto Iberoamericano. Universidad de Gotemburgo. Montevideo, Ed. TAE, 1990.

SÁNCHEZ, Florencio. *El Caudillaje Criminal en Sudamérica. Cartas de un flojo*. Montevideo, Ed. Del Río de la Plata, 1962.

SUÁREZ, Luis. *De Tupambaé al APA*. Montevideo, Ed. Casa Barreiro y Ramos, 1930

ZAVALA MUNIZ, Justino. *Crónica de Muniz*. Montevideo, Ed. Blanes, 1989.

Mercedes Ramírez en la jornada sobre novela histórica organizada por APLU. Montevideo, 2011



Los nuestros: Mercedes Ramírez (1927-2013). Señora profesora

Ana Inés Larre Borges

Guardaba la juventud en la voz clara y en la pasión por la vida. Mercedes Ramírez dedicó su vida a la docencia y a la literatura. Murió el viernes pasado a los 85 años, inesperadamente y después de una breve internación. Laura Oreggioni, su gran amiga, la esperaba ese día para conversar sobre el *Quijote*. Se había anunciado diciéndole que pensaba dedicarle un curso el año entero y quería discutir con su amiga y colega algunas ideas. Mercedes vivía sola e independiente a pesar de que se quejaba de sus huesos e insistía en agradecer como asunto personal la rampa de la Biblioteca Nacional. Todavía acudía a la biblioteca para investigar algunos temas para las clases que seguía dando en la Uni Tres y en el Sindicato Médico, a sus últimos alumnos que se sienten huérfanos y tristes el domingo en un velorio poblado de gente de la literatura. Ella murió en su ley.

Profesora de profesores, Mercedes Ramírez inició su carrera antes del IPA, por el sistema de agregaturas que ella hizo junto a Roberto Ibáñez, y llegó a los cargos de más alta responsabilidad; fue inspectora de literatura y también la primera presidenta de la Asociación de Profesores de Literatura cuando el 21 de junio de 1992 la asamblea fundacional la proclamó por unanimidad y aclamación. Había empezado por la década del 40 dando sus clases en el liceo de Santa Lucía; Beto Oreggioni, que fue uno de sus primeros alumnos,

recordaba que su padre como director había gestionado el nombramiento de Mercedes en busca de los jóvenes talentos docentes. Y recordaba también con paradójica admiración la vez en que la joven profesora lo puso en su lugar cuando él abusó de su flamante intoxicación nietzscheana en un escrito.

Es probable que el gran legado de Mercedes esté en la vocación educadora y guardado en el recuerdo de cada uno de sus alumnos, pero fue activa en otros ámbitos, como los de la investigación literaria que ejerció junto a Ibáñez en el Instituto de Investigaciones y Archivo Literario (INIAL), en publicaciones como *Capítulo Oriental* (hizo los dedicados a Delmira y María Eugenia, Enrique Amorim y los nuevos narradores), en cuadernos de literatura como los que dedicó a Dostoyevski, Garcilaso y otros clásicos, en la crítica militante que ejerció en la *Brecha* inaugural de los años ochenta y, antes, en publicaciones vinculadas a la apertura democrática. Nada de lo literario le fue ajeno y tenía inteligencia y sensibilidad para leer a los clásicos y también para ver el talento nuevo que se manifiesta. En *Brecha* dedicó una preciosa nota a la poesía de Alfredo Fressia, prologó libros de Tatiana Oroño, Ricardo Prieto, Teresa Porzecanski. Su crítica literaria era como ella, apasionada y justiciera, y nunca temió pelearse por sus ideas. Era creyente de un modo personal, más cristiana que católica, pero eso no le impidió interesarse y producir un libro comprensivo sobre la religión umbanda: *La macumba y otros ritos afrobrasileños*, en coautoría con América Moro, que editado por Banda Oriental apareció con oportunidad cuando el Uruguay de la posdictadura estrenaba las concentraciones del 2 de febrero y mostraba cuánto había cambiado la sociedad. Pocos años después conoció el suceso de público con un libro atípico, *Buen día, osteoporosis*, una reflexión sobre cómo envejecer escrita con envidiable optimismo.

Era gran entusiasta de la novela histórica y sobre ese tema dio una conferencia en uno de los últimos congresos de la APLU, que ahora integrará junto a otros ensayos de su autoría el número de homenaje que la revista de la Asociación de Profesores de Literatura piensa dedicarle. Más íntimamente ella había comentado que le había gustado mucho el libro de Marcia Collazo, *Amores cimarrones: las mujeres de Artigas*, que consideraba de lo mejor en el género, y agradecía la fineza de

la dedicatoria de la autora: “En nombre de mis abuelos Sara y Roberto Ibáñez”. La anécdota describe bien ese papel de continuidad en la cultura que cumplió Mercedes, referente de un pasado cultural glorioso y fundante, pero no se detuvo en él; no se detuvo, simplemente.

Tengo muy nítido mi primer recuerdo de ella. Estábamos en el IPA y la profesora Lisa Block la invitó a su curso de Estética y nos anunció que hablaría sobre la lectura. Mercedes llevaba unos apuntes manuscritos en hojas seguramente “de escrito”, dio con esa voz suya eternamente joven una clase inspirada y finísima, sostenida en su largo trato con los grandes autores y en la habilidad de quien sabe comunicar. Fue, creo no equivocarme, una de esas personalidades que sostienen una cultura.

Una semana después de la muerte de Mercedes, Ana Inés Larre Borges publicó esta reseña donde recordaba su vocación docente y su profundo amor a la vida y a la literatura.

Tomado de: *Brecha*. Montevideo, 14 de junio de 2013.

Las alegrías de la amistad

Lisa Block de Behar

Es extraño; recorro la biblioteca y, si bien no faltan libros que refieran al amor, no encuentro demasiados títulos que anuncien aventuras, desventuras o reflexiones sobre la amistad que, ordenados, deberían estar muy cerca.

Abundan los tratados que la abordan, aunque sin dedicarle mayor extensión o, en algún caso, aludiendo humorísticamente a las contradicciones de un exabrupto aristotélico demasiado citado, o a los *Essais* en los que se fundó un género necesario, paradigma de una prosa que ya no puede definirse sin remitir a los varios y bellos ejemplos que prodigó Michel de Montaigne. Hace pocos años Derrida, que optó por revindicar la amistad ante el asombro póstumo de la traición del amigo, retomó el tema pero para abordarlo desde la perspectiva de Política y amistad, más previsible, tal vez porque Maurice Blanchot ya afirmaba que en vano pretendemos mantener, por nuestras palabras, por nuestros escritos, aquello que se ausenta.

Se dijo poco, es cierto, y todo lo que se diga es poco. Sin embargo, a propósito de su amistad con Emir Rodríguez Monegal y del ya mítico regreso a Montevideo del crítico uruguayo, decía Borges “que la amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizá la mejor”. Y cuando pasa a ilustrar su afirmación, recordando el *Fausto* de Estanislao del Campo, se pregunta “¿Qué importa la parodia de la ópera? Absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros”. Es esa pasión que medra, inopinada, entrañable, no solo entre oriundos de la comunidad de letras, que cuenta, la que más

cuenta, como si todo el resto fuera literatura.

Por eso, ¿cómo hablar de Mercedes cuando ya no es posible hablar con ella? ¿Cómo escribir sobre la dulce amiga ahora que ya no está? ¿Por qué no haberme concedido una tregua más frecuente para conversar con ella? Si eran numerosas las coincidencias, por qué no confirmarlas. Si eran pocas las discrepancias, cómo no discutir las a tiempo. Cómo no alabar entonces los generosos gestos de bondad, la elegancia de sus vibrantes pronunciamientos, cómo no seguir aprendiendo de quien entendía enseñar como aprender. ¿Qué honda intemperie estremecía la belleza desprotegida, de qué profundo frío su aire aterido? Era Real de Azúa quien, sorprendido por el aspecto de esa fragilidad friolenta, solía oponerla a la firmeza de sus convicciones, a su erudición ingeniosa, a las agudezas

de sus ironías piadosas, a la erudición literaria que, como su justa rebeldía, no cedió con los años ni con los cambios.

Alumbrada por la lucidez religiosa de ser y saber en una misma espiritualidad, Mercedes interpretaba las milenarias páginas bíblicas, las más viejas, con el afán de encontrar entre tantas verdades, la revelación de su origen, o para confirmarlo.

Las razones del elogio lo atenúan. Si Mercedes atribuyó las muchas virtudes de Real de Azúa a la “alegría de ser inteligente”, celebrando recreación y creación en una misma gracia, esa gracia, plena y pura, es la suya. ¿Acaso no es merced, en otras lenguas, la gracia, todo lo que agradecemos?

La A.P.L.U. solicitó a la Dra. Lisa Block de Behar unas palabras para este número especial de [sic], como recuerdo a Mercedes en nombre de una muy vieja amistad entre ambas. Por supuesto, la página es mucho más que unas palabras. Agradecemos a Lisa su profunda manifestación de cariño y admiración para con Mercedes, y su gentileza de siempre para con la A.P.L.U.

Pautas para la presentación de artículos

.....



Retrato de Mercedes realizado por Dumas Oroño

- 01.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 02.** Deberá adjuntarse al trabajo un breve currículum del autor.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** *[sic]* publicará trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por al menos uno de los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista *[sic]* como primera edición.
- 11.** Las pautas formales para presentar artículos serán las siguientes:
 - a.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - b.** En la bibliografía se citarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido, nombre (o inicial del nombre), año de publicación entre paréntesis, título de la obra en cursiva, ciudad, editorial y número de páginas si correspondiera. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010): *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009): "Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo", en Mirza, Roger (ed.) (2009): *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 147-154.
 - c.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.

[*sic*]