

Universidad de
la República

LETRAS
NACIONALES

3

DEDICO este libro a la memoria de mi padre, Arturo Pablo Visca, de mi hermano, Carlos Eduardo, y de un amigo, Líber Falco. Tres vidas ejemplares. Hoy, para mí, tres indelebles sombras entrañables.

A. S. V.



Arturo Sergio Visca

ANTOLOGIA

DEL CUENTO

URUGUAYO

CONTEMPORANEO

D.255.953

Indice



—	MONTIEL BALLESTEROS (1888)	8
	Los sin patria	13
	El chasque	25
II —	PEDRO LEANDRO IPUCHE (1890)	32
	El Paraguaycito	37
III —	JOSE MONEGAL (1892)	48
	Un monteador	53
	El negro Ulpiano Maca y los Reyes	58
	El sargento Cáceres	63
IV —	JUAN MARIO MAGALLANES (1893-1950)	70
	Gaicho	76
V —	JUAN JOSE MOROSOLI (1899-1957)	84
	Montaraz	90
	Siete Pelos	95
	Hernández	101
	Dos Viejos	107
VI —	ENRIQUE AMORIN (1900-1960)	116
	Gaicho pobre	123
	La doradilla	127
VII —	FRANCISCO ESPINOLA (1901)	134
	— Todavía, no	141
	— Rodríguez	161
VIII —	SANTIAGO DOSSETTI (1902)	166
	El cuidador	172
	Domingo en la estancia	179
	Sobeo	187
IX —	FILISBERTO HERNANDEZ (1902)	196
	El cocodrilo	202
X —	VICTOR DOTTI (1907-1955)	218
	El chimango	224
XI —	SERAFIN J. GARCIA (1908)	232
	El recuerdo indeleble	237

XII —	JUAN CARLOS ONETTI (1909)	242
	El infierno tan temido	249
XIII —	DIONISIO TRILLO PAYS (1909)	266
	Agua estancada	272
	Nuevo cauce	279
XIV —	GISELDA ZANI (1909)	290
	La casa de la calle del Socorro	296
XV —	ELISEO SALVADOR PORTA (1912)	312
	El padre	318
	En el puesto del fondo	322
XVI —	ALFREDO GRAVINA (1913)	330
	La danza macabra	335
XVII —	CARLOS MARTINEZ MORENO (1917)	346
	El salto del tigre	352
XVIII —	MARIO ARREGUI (1917)	370
	Diego Alonso	375
XIX —	LUIS CASTELLI (1919)	388
	Mundo verde y rojo	395
	La isla del puerto	410
XX —	MARIO BENEDETTI (1920)	422
	Tan amigos	429
	Retrato de Elisa	434
	Los pocillos	442
XXI —	JULIO C. DA ROSA (1920)	450
	Hombre flauta	456
	La vieja Isabel	466
XXII —	ANGEL RAMA (1926)	474
	Nacimiento	480
XXIII —	MARINES SILVA DE MAGGI (1929)	486
	Mi hermano Daniel	492

Advertencia

La presente antología ofrece, como desde su título lo indica, un panorama limitado de la narrativa uruguaya. Limitado en más de un sentido, porque no sólo se restringe a un género, el cuento, y a un conjunto de creadores, los que iniciaron su labor literaria entre 1915 y 1945, sino también porque dentro de ese género y de ese período hay algunos escritores cuyo valor literario validaría su inclusión en este libro y han quedado, no obstante, fuera de él. Sirva de justificación a tales limitaciones la imposibilidad de hacer crecer más este volumen, ya, tal como sale, no escaso en páginas. Hemos procurado, en cambio, representar, a través de los narradores elegidos, las tendencias más diversas, los más dispares modos de enfrentamiento al quehacer narrativo, los más distintos enfoques de nuestra realidad. Confiamos, por eso, que esta antología logre, a pesar de las limitaciones apuntadas, dar una imagen suficientemente completa de lo que la narrativa uruguaya es en esencia. Nos resta la esperanza de poder completar esa imagen, en un futuro todavía incierto,

con otros dos volúmenes: uno, que incluiría a los narradores que nacieron a la vida literaria antes de 1915, y otro con los que iniciaron su labor con posterioridad a 1945. Con ambos quedaría completado el cuadro del cuento uruguayo a través de su evolución histórica.

Otra advertencia nos parece necesaria. Dentro del plan de este libro, estaba comprendido un extenso ensayo, que serviría de prólogo, y en el cual se enfrentaría el estudio de la narrativa uruguaya en su totalidad, abarcando, junto con la descripción e interpretación de su proceso evolutivo, un grupo de problemas conexos: estudio de influencias, temas, personajes, estilos, relaciones entre el cuadro imaginativo dado por los narradores y la realidad fuente de su creación, etc. Dicho prólogo ha quedado, en definitiva, fuera de este volumen. La extensión casi abusiva del mismo obra aquí también como causal. Esperamos que si algún día completamos esta antología con las dos antes mencionadas, tal ensayo podrá servir de prólogo al primero de aquellos dos volúmenes o de epílogo, como estudio final, del segundo.

Haremos una advertencia más. Es mínima pero quizás conveniente. La ordenación de los cuentistas, como podrá comprobar el lector, se ajusta al orden cronológico y tiene como índice la fecha de nacimiento de los autores. Esas fechas han sido tomadas de diferentes fuentes. Quizá alguna no sea exacta. Autores hay —lo sabemos— que se molestan por año más o menos que se les atribuya. Admitimos desde ya las correcciones que se nos quiera hacer al respecto. Y con esto damos por concluidas las advertencias. Sólo nos resta agregar que deseáramos que esta antología contribuyera a la difusión en el mayor número de lectores de la labor de los narradores uruguayos. Tal fue nuestra meta al componerla. Una lectura atenta de la literatura uruguaya permite afirmarse en la convicción de que hay en ella auténticos valores. ¿Cómo no desear que se conozcan, que actúen sobre la conciencia nacional?

A. S. V.

Montiel Ballesteros (1888)

Es fácil recordar con simpatía la tan característica figura de don Adolfo Montiel Ballesteros. Y que especialmente se recuerda, casi como si fuera la esencia de su persona, es la contradictoria conjunción de su breve perita de aspecto mefistofélico y su mirada, buida, donde luce una chispa de ironía, pero con mucho más de escondida ternura y de vieja nobleza evidente. Nacido en Salto, como Horacio Quiroga y Enrique Amorim, el acendrado amor a la tierra natal no lo ha abandonado nunca y toda su vasta producción tiene siempre un secreto aroma que de ella viene. Con tres libros de versos: **Primaveras** (1912), **Emoción** (1915) y **Savia** (1917), inició Montiel Ballesteros su vida literaria. En ellos ensayó el autor esos primeros pasos líricos, casi nunca importantes, que luego, en muchos casos, se abandonan para tomar nuevos derroteros. Tal, hasta cierto punto, el caso de Montiel. Desde que se estrena como narrador con **Cuentos uruguayos** (1920) hasta su muy reciente novela para niños **Don Quijote Grillo** (1961) ha realizado una vasta labor de prosista (aunque unos criollos **Versos Baguales**, 1959, escritos a los setenta años, nos dicen que hay amores a los que se retorna). Entre aquellos iniciales **Cuentos uruguayos** hasta éste hasta hoy último **Don Quijote Grillo** se escalonan varios volúmenes de cuentos, otros de fábulas y apólogos, algunas novelas, unas cuantas obras de teatro y, por último, una docena de libros para niños. Buena cosecha, sin duda, obtenida en medio siglo de infatigable trabajar.

Verso, fábula, apólogo, cuento, novela, teatro, literatura para niños. Esto es: polifacetismo de géneros literarios. Con este primer rasgo del autor se corresponde un segundo, evidente cuando atendemos a los "contenidos" de sus obras: el polifacetismo de temas y de inspiración. En la obra de Montiel se pasa del tema campesino al urbano y del urbano al fantástico con la misma agilidad con que se pasa del tono humorístico al dramático. Este polifacetismo de temas es ya visible en su libro narrativo inicial, **Cuentos uruguayos**,

donde junto a cuentos de tema y personajes campesinos (por ejemplo: **No es la plata lo que vale...** y **La sombra del ombú**, que constituyen, a nuestro juicio, lo mejor del libro), hay otros de tema urbano (por ejemplo: **El ascenso** y **El folletín de amor**) y algunos que son como juegos imaginativos en que intervienen fuerzas ocultas y estados mórbidos de conciencia (por ejemplo: **Los rayos X**, **El fotopsicometógrafo** y **Unos ojos negros**). Igualmente se podrían señalar en dichos cuentos, tal como hemos dicho, el saltar del chisporroteo del humor al dramatismo de algunas situaciones. Los libros posteriores confirman este gusto por la variedad de "contenido" e "inspiración". En sus libros de cuentos **Alma nuestra** (1922), **Luz mala** (1925) y **Que-rencia** (1940), así como en sus novelas **Castigo'e Dios** (1930), **Gaucha tierra** (1949) y **El mundo en ascuas** (1956), continúa la línea del tema "criollo"; en los cuentos de **Montevideo y su cerro** (1928), en las novelas **Pasión** (1935) y **Barrio** (1937), se ubica en el tema urbano; en **Los rostros pálidos** (1924) realiza temas europeos. En su novela **La raza** (1925), combina lo campesino y lo urbano: son de tema campesino la primera y la tercera partes (**El obrero**, **El camino**) y es urbana la segunda (**El soñador**), cuyo personaje se mueve en Montevideo, primero, y en una ciudad del interior, Minas, después. Y también en todos estos libros hallamos, junto a la variedad temática, la variedad de inspiración. Se alían allí humor y dramatismo, realidad y fantasía. Pero nos hemos detenido a considerar hasta aquí solamente de qué canteras de la realidad ha extraído el autor sus materiales. Procuraremos ahora indicar qué es lo que ha hecho con ellos, cuál es su "visión" de narrador. Fijaremos para ello la atención, rápidamente, en los momentos a nuestro juicio más significativos.

Realizada esa labor de cernimiento crítico que nos deja entre las manos lo que, a nuestro entender, constituye lo mejor de un autor, de la obra de Montiel Ballesteros elegiríamos lo siguiente: **Alma nuestra**, **Pasión** y las **Fábulas**. El primero de estos tres libros constituye su colección de cuentos de calidad más pareja y sostenida. Hay en él unidad de temas, ambientes, personajes, medios de composición y estilo. A través de los 21 cuentos que forman el libro, logra el autor darnos con amplitud su particular visión de

nuestro medio campesino. Trabaja Montiel con el paisaje y el poblador del norte de nuestro país y nos muestra, en general, seres que parecen arraigados en una ya casi caduca manera de vida que lucha con el avance de nuevos hábitos que la desplazan. Los cuentos, por eso, a pesar de los toques de humor que el autor no abandona nunca, tienen un cierto aire dramático y por momento un dejo melancólico. Hay en todas las páginas un auténtico sabor "criollo", no crecido desde una tradición literaria sino desde un fraternal contacto con la tierra y sus habitantes. Más que cada cuento en particular interesa, quizás, la visión panorámica que da el conjunto. Los 21 cuentos, de este modo, se apoyan los unos a los otros. El viejo conductor de carretas, el gallego dueño de una pulpería, el yuyero, el chasque van desfilando ante nuestros ojos hasta componer un cuadro vivaz, caliente de vida. Pasemos ahora a la novela **Pasión**. Sin desconocer los muy buenos pasajes de sus otras novelas, —recordamos especialmente algunos de **Castigo'e Dios**— pensamos que **Pasión** es la que logra una mayor solidez en su arquitectura total. Se funden en ella dos motivos caros a Montiel: el del antagonismo de las sucesivas generaciones, más la idea de que la vida, con formas distintas, es una reiteración de idéntica sustancia (tema que subyace asimismo en **La raza**) y el del un erotismo que nada tiene de malsano, que se presenta con los rasgos de una eclosión jugosamente instintiva y primitiva del ser humano (motivo éste que se halla también en el más sólido de los cuentos de **Luz mala**, el titulado **El marido de la maestra**, uno de los mejores del autor). Lamentamos no podernos detener en la consideración de los personajes de esta novela, como no lo hemos podido hacer tampoco en la de esa interesantísima creación que es el Comandante don Panta Carreño, de **Castigo 'e Dios**. La extensión con que están planeadas estas notas obliga a mantenerse dentro de límites discretos. En cuanto a las **Fábulas**, suscribimos sin reservas estas palabras de don Alberto Zum Felde: "La observación sagaz de la realidad y el conocimiento íntimo de nuestro campo, la pintura de luminoso colorido y la ironía sabrosa, se adunan aquí con las sugerencias de la imaginación creadora, y con el amor profundo y delicado hacia los seres y las cosas, amor que es compenetración intuitiva de poeta con la vida. Inge-

nio, gracia, emotividad, sentido: las mejores virtudes literarias valorizan esas fábulas —verdaderos poemas en prosa— en que el autor va creando la mitología rústica de nuestra naturaleza y nuestra vida campera, esa mitología primitiva que siempre tuvo un origen anónimo popular, pero que, en este caso, aparece por el esfuerzo interpretativo personal de un poeta". (Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Montevideo, Editorial Claridad, 1941).

Los dos cuentos seleccionados para esta antología pertenecen a *Alma nuestra* (Montevideo, Cooperativa Editorial "Pegaso", 1922). Entre nuestro texto y el de la edición original se pueden anotar algunas diferencias. Corresponden a las correcciones manuscritas que figuran en el ejemplar del autor, que ha tenido la gentileza de prestárnoslo. Junto con los dos cuentos elegidos hubiéramos deseado dar *El marido de la maestra*. Los límites impuestos a esta antología lo ha impedido. Quizás no esté de más recordar que dicho cuento fue incluido por Serafín J. García en su *Panorama del cuento nativista del Uruguay* (Montevideo, Editorial Claridad, 1943). Pensamos que no obstante esa no inclusión, el lector puede fácilmente percibir, a través de los dos cuentos que ofrecemos, lo más característico del autor en sus cualidades de estilo y de composición de ambientes y personajes. En el primero de estos dos cuentos es ostensible la recatada ternura y la comprensión humana, llena de cálida cordialidad, con que el autor enfrenta a su personaje; en el segundo, y sin que falten las cualidades indicadas, se percibe ese humor con sus secretas puntas dramáticas tan característico de la narrativa de Montiel. Y tanto el Jesús de *Los sin patria* como el Diego Gularte de *El chasque* perduran vívidos y veraces en la memoria del lector.

II

Pedro Leandro Ipuche (1890)

Cuando se piensa en don Pedro Leandro Ipuche es fácil obtener la imagen (sin duda no del todo exacta desde un punto de vista rigurosamente histórico) de un escritor que tiene un libro recién publicado y otro en vías de publicación, más otros aun inéditos que yacen en los cajones de su escritorio y otros que, en proyecto, pugnan por abrirse camino, cabeza afuera, hacia las blancas cuartillas. Así es de fecunda su musa, que abarca, aunque apretando con desapareja intensidad, verso, narración, teatro, ensayo. Oriundo de Treinta y Tres, esa su región natal, por la asuididad con que anda por las páginas del autor, parece una prolongación de su propio ser. Y no es esto extraño en quien es figura señera de ese movimiento poético que podríamos llamar "el nativismo del 20", donde como aparcerero, se le une don Fernán Silva Valdés, que supo hacer "romances chúcaros" y ofrecer "agua del tiempo". El "nativismo del 20" procuró dar, mediante refinados procedimientos literarios, sin duda bebidos en el modernismo, una nueva visión de nuestra realidad campesina o nacional, y sus representantes mejores procuraron que en sus obras hubiera como un vaivén constante entre el arraigo en lo nuestro y la aspiración a universalizarlo. Raíz solariega, por un lado; afán de respirar un claro aire universal, por otro. Tal cosa es ostensible en el crecimiento de la obra poética de Ipuche. Así, por ejemplo, en *Engarces* (1918), los ornitológicos sonetos de *La pajarera nativa* prefiguran el orbe poético de *Alas nuevas* (1922), que el autor mismo considera su verdadero aporte inicial al nativismo. Pero así como *La pajarera nativa* anticipa el nativismo de *Alas nuevas* hay en este libro muchos poemas que anticipan esos otros horizontes poéticos (avances en la propia intimidad, inmersión en el misterio, solicitudes metafísicas) hacia los cuales se adelantó don Pedro en sus libros posteriores: *Tierra honda* (1924), *Júbilo y miedo* (1926), *Tierra celeste* (1938), etc., donde hay, además, nuevas elaboraciones de su nativismo. Estas referencias a la lírica de Ipuche eran necesarias para

hacer la presentación de su narrativa, ya que en ésta anda siempre suelto, y enredado en las líneas parejas de la prosa, el duende de la poesía. Entremos ahora a ver, en rápido esquema, su labor de narrador.

En 1931 aparece **Fernanda Soto**. Son páginas de lo que habitualmente llamamos prosa. Pero el autor mismo subraya el **élan** poético que discurre por ellas: romance en prosa denomina a su libro. La denominación es certera, no sólo porque se siente en él el latido de una arteria poética, sino también porque el libro, como los viejos romances españoles, participa de lo narrativo y de lo lírico. Cada uno de sus ocho capítulos constituye una breve estampa, a través de las cuales se organizan, como en un mosaico, una diversidad de temas y motivos. Ellos encuentran su punto de inserción o conjunción en la figura de **Fernanda Soto**. Diversidad de temas y motivos, hemos dicho, porque en el libro no es sólo doña **Fernanda Soto** la que se mueve con su misterioso andar de mágico realismo. Es también, y con ello se corrobora el interno lirismo de la obra, la intimidad del autor la que fluye por esas páginas que vienen desde muy lejos, desde muy hondo: desde la propia infancia de don **Pedro Leandro Ipuche**. Y en él —y este es un trazo permanente de su obra— la intimidad se expande, con gravedad patriarcal, en la familia que, a su vez, confluye en la colectividad. (“...El pueblo, profundamente comprendido” —ha escrito don **Pedro**— “es una expansión del sentimiento familiar.”) Y de este modo el libro **Fernanda Soto** es un friso donde se inscriben, con delicado fervor, escenas de la infancia del autor, escenas familiares, escenas de la historia de su natal **Treinta y Tres**. Y como centro de todo se yergue, “como una planta grave que anduviera consciente”, según el decir de **María Adela Bonavita**, la figura de doña **Fernanda Soto**, la vieja criolla sorda cuyos ojos, nos dice **Ipuche** “embalsamados en los colirios de la ancianidad, OIAN con el caudal de las experiencias”. También es un romance en prosa **Isla Patrulla** (1935), libro en el cual **Ipuche** continúa su labor de narrador lírico o de narrador que cantando cuenta o contando canta. Lo mismo que en **Fernanda Soto**, son varios los planos de creación, de motivos y de temas los que se conjugan en **Isla Patrulla**. También anda en estas páginas el autor, vivo y elástico,

entreverado con sus criaturas; también confluyen en esas páginas la evocación familiar, los recuerdos de la infancia, la memoriosa reviviscencia de los lares natales; también de **Isla Patrulla** salta, fuerte y hermoso, el aroma de la tierra nativa. Y todo se organiza aquí en torno al destino trágico de la familia, con hondas raíces patriarcales, de don **Ezequiel Cruz**. Una fatalidad ciega y bárbara parece golpear, como con el filo implacable de un hacha trágica, sobre ese recio tronco patriarcal constituido por los habitantes de **Isla Patrulla**. Integras de verdad humana y poética le salen a don **Pedro** sus criaturas: los hermanos **Goyo** y **Antonio María**, colorado el uno, blanco el otro, que, al no reconocerse, se matan el uno al otro al estrellarse en un brutal entrevero de la guerra fratricida; **Cecilio**, que muere ensartado en su propia lanza; **Adelina**, la dulce ciega profética, que anda nimbada por estremecedor misterio por las páginas del libro; el coronel don **Ezequiel Cruz**, el gaucho fuerte y de “gracia honda y parva”, que al enterarse de la muerte de sus hijos **Goyo** y **Antonio María** lanza por primera vez una “maldición eetrañable sobre la guerra” y salpica “la selva santa de sus barbas” con el “agua más honda de sus ojos, como la isla sorprendida con el peor aguacero”. Estas y otras muchas figuras se mueven en la obra. Viven en ella. Allí respiran. Y transmiten, viriles, rodeadas de una atmósfera hecha de claridad creadora y de angustia trágica, su calidad de genuinos representantes del alma colectiva. Sería de desear que la brevedad no obligara a eludir la anotación de algunas observaciones sobre la intensa y a la vez delicada manera con el autor enfrenta la naturaleza y sensibiliza el paisaje. Destacaríamos, por ejemplo, aquel momento del capítulo tercero en que el autor transita por el campo bañado por la blanca luz deliciosamente alucinante de la luna. Pero debemos abandonar éste y otros motivos que tanto **Isla Patrulla** como **Fernanda Soto** ofrecen solícitamente a la indagación del gustador literario. Conformémonos con haber señalado o sugerido, de una y otra obra, esa su cualidad de constituir cristalinis orbes poéticos.

Libros narrativos posteriores a los dos citados son **Cuentos del fantasma** (1946), **La Quebrada de los Cuervos** (1954), **Caras con alma** (1957). Si como opinaba **Ortega y Gasset**, para que un libro sea cabal-

mente un libro se requiere que en él haya un tema y un estilo personales, estos libros de cuentos de Ipuche son cabalmente libros. Hay en ellos estilo y tema propios. No obstante, nos permitimos opinar que en ellos no se mantiene la pareja calidad de **Fernanda Soto e Isla Patrulla**. La cantidad ha conspirado contra la calidad. Logra buenos relatos, pero en otros pierde ese nivel. Hemos elegido para nuestra antología uno de los que nos parecen bien logrados: el que inicia el libro titulado **La Quebrada de los Cuervos** (Montevideo, Impresora L.I.G.U., 1954). Tiene ese aire, tan característico de la narrativa del autor, entre cuento y crónica, con esquinces humorísticos y un estilo que corre con naturalidad y donde de pronto saltan inusitadas ocurrencias verbales.

III

José Monegal (1892)

Desde hace varios años, los lectores de *El Día*, al abrir el suplemento dominical de dicho diario, encuentran, casi domingo a domingo, unos curiosos dibujos que representan a unos no menos curiosos personajes cuyo aspecto se aproxima a lo inverosímil. Esos personajes tienen fachas y atuendos muy distintos a todo lo que habitualmente nos rodea. Son figuras de seres que jamás hemos visto. A pesar de lo cual sentimos que esos seres no nos son ajenos, que de algún modo nos son próximos y que, incluso, representan algo que pareciera adormecido en el fondo de la memoria, como recubierto por espesos velos. Esos dibujos ilustran unos textos donde se mueven personajes a las veces tan aparentemente inverosímiles como los representados en los dibujos mismos. Textos e ilustraciones pertenecen a un mismo autor: José Monegal. Según nuestras indagaciones, el autor no ha recogido todavía en volumen —y debiera hacerlo— una selección de esos cuentos que dominicalmente publica en el suplemento citado. Ha editado, en cambio, en 1938 *Nichada (Apuntes de un indio de la selva ecuatorial)* y dos libros de tema histórico: *Vida de Aparicio Saravia* (1942) y *Esquema de la historia del Partido Nacional* (1959). Además, una novela, *Memorias de Juan Pedro Camargo* (1958).

Estamos seguros que esta última novela tiene que haber contado con la adhesión y la simpatía de esos lectores que acceden con espontaneidad y frescura a la obra literaria; esos lectores que sin prejuicios críticos, sin pretensiones de lucidez en sus valoraciones se acercan a los libros buscando en ellos una sustancia para el alma. (Estos lectores, contra todas las apariencias, existen todavía en el Uruguay). Estamos seguros, también, que si el lector-crítico, el lector-lúcido toma entre sus manos esa novela y la lee con pareja espontaneidad y frescura a la del lector antes indicado, hallará en ella muchos motivos de complacencia e incluso podrá saborear, con verdadero goce intelectual, algunos pasajes, algunos hallazgos estilísticos en que lo popular y lo culto se

alian en un acto de verdadera creación estética. Hacemos todas estas observaciones porque la novela combina aciertos grandes con desaciertos menores, pero los combina de tal modo que, ante ella, es fácil caer en un cierto estado de perplejidad crítica que hace difícil emitir un juicio más o menos rotundo. Volveremos sobre esto, pero antes nos parece necesario hacer una rápida caracterización de la obra. El Juan Pedro Camargo que en la novela escribe sus memorias es un zorro. Con esto queda dicho que la obra entronca temáticamente con un motivo folklórico: el de don Juan El Zorro de los cuentos o consejas populares. Pero aquí no hay un solo don Juan, sino varios, toda una familia, y cada uno de ellos lleva un segundo apelativo: don Juan Pedro, el relator; don Juan León, su padre; don Juan Francisco, su tío; doña Juana Melchora, una tía, y varios hermanos del relator: don Juan Polidoro, don Juan Martín, doña Juana Dominga y doña Juana Inés. Por fin, un zorrillo agregado a la familia: Juanillo. Y junto a este nutrido núcleo familiar, muchos otros animales-personajes: don Vizcacha Pereira, el Aguará Guazú, el ñacuturú, don Dos de Oros, el perro Dick y muchos otros (más zorros, más animales de otras especies). Pero la novela combina este plano narrativo en que los personajes son animales, con otro en que los personajes son seres humanos y en el cual aparecen desde el estanciero y caudillo prepotente (el coronel Camargo) hasta la noble figura de "El Pueta", sin que falte el matrero bravío (El Tuerto Mujica). Ambos planos —el de los personajes-animales y el de los personajes-hombres— se funden y componen un nutrido, abigarrado conjunto narrativo: personajes, situaciones, decorados. Diremos, ahora, cuáles nos parecen ser los aciertos mayores dentro de ese conjunto. Uno: la feliz creación de personajes. El autor, en una acertada reelaboración culta del tema popular, ha descompuesto la legendaria figura de don Juan el Zorro en varias: el relator, zorro joven, que va formando su experiencia; el padre, grave, serio, bondadoso; el tío, don Juan Francisco, es, aunque modificado, el más próximo al don Juan popular: el zorro cargado de experiencia, astuto pero con un fondo de nobleza y bondad, juerguista y muy mal hablado; Juana Melchora, pintoresca combinación de zorra virgen e his-

térica. Idénticamente definidos están los otros personajes humanos y animales (recordamos, por ejemplo, al Aguará, caudillo y héroe, a don Vizcacha Pereira, filosófico, experimentado, pero que sabe, en oportunidades, darle "gusto al cuerpo"). Otro acierto: la combinación, tan fiel a la vida y a la realidad, de lo intensamente dramático, como, por ejemplo, la lucha del Aguará y el perro Espadilla (cap. VII), la historia de la tapera del degollado (cap. XIII) y la muerte de El Pueta (cap. XVII), con las escenas llenas de esguinces humorísticos, como, por ejemplo, el baile en casa de doña Juana la Maistra (cap. XI). Un acierto más, todavía, es la naturalidad con que se ha introducido en el cuerpo novelesco —y especialmente a través de la figura de don Vizcacha Pereira— un contenido de filosofía moral, especie de decantación culta de la sabiduría y experiencia populares. Agreguemos, aun, los logros obtenidos en la descripción de paisajes, en la composición de algunos "retratos", en el tono a veces lírico con que crea una situación, y se comprenderá porqué es ésta una novela cuya lectura recomendamos, aunque, como hemos indicado, ofrezca algunos puntos débiles donde puede morder la crítica. De esos puntos débiles señalaremos tres. El primero, y menos grave, es el descuido en la composición; por ejemplo: desorden en el desarrollo argumental, escenas que se tornan confusas por la actuación de personajes que el lector aun no conoce y el autor da por conocidos, intercalación brusca de episodios secundarios y sin mayor conexión con la acción. Las otras dos debilidades son más graves, porque afectan a la concepción misma del mundo narrativo de la obra. En primer término: no hay unidad en el enfoque de los personajes-animales, que a veces actúan como animales meramente y otros están tan humanizados que son en realidad casi seres humanos. En segundo término: el plano narrativo animal y el narrativo humano se confunden demasiado, interfieren y se estorban. Esta confusión, más la falta de unidad en el enfoque de los personajes-animales, hacen borroso, poco nítido el dibujo total del orbe narrativo. Que, a pesar de todo, se mantiene consistente. Lo salva la sinceridad creadora del autor.

Pasemos ahora a considerar esos cuentos que, con tan curiosas ilustraciones, van apareciendo domingo

a domingo en el suplemento dominical de "El Día". Es un mundo donde viborean matreros, milicos, peones de estancia, chinas viejas y criollas jóvenes, estancieros platudos, negros pobres y uno no sabe cuántos tipos más. Aparecen viejas tercerolas, pistolas de dos caños, sables como montes. Hay montes abruptos, con sus claros tranquilos donde alguien matea y enciende un fueguito cuyo humo se eleva como trepando a la copa de los árboles; hay cañadas; hay arroyos donde alguien pesca; hay ranchos donde se arraciman criaturas. Hay animales que hablan y hasta organizan un certamen de canto; hay crímenes horrendos y clara fraternidad. Hay dibujo, hay color, hay criaturas que muestran en nítidas superficies su intimidad. ¿De dónde sale todo eso? El autor dice, a veces, que de la realidad misma. Quizás sea así. Pero sale, entonces, de una realidad que queda lejos en el tiempo, que llega trepando hasta el hoy a través de las vertientes del recuerdo, del anecdotario más o menos colectivo. Por eso hemos dicho, al comienzo, que todas esas criaturas nos impresionan, a la vez, como muy lejanas pero también como muy próximas, no ajenas. Inhallables, quizá, en la realidad de hoy, son transfiguración literaria de una realidad de ayer, y todos podemos hallarlas, sin duda, en una especie de subsuelo de la conciencia, en una especie de memoria ancestral. Pero lo que importa subrayar es el modo con que el autor trasmite esas criaturas. Su destreza consiste en combinar el retrato con la caricatura. Sin perder realidad, sus criaturas son caricaturescas, hechas de trazos gruesos. (Arte éste que dominó Javier de Viana en los mejores de sus cuentos breves). Y esto nos permite leer con complacencia esos cuentos, sin pedirles que sean más de lo que son: recreación gozosa (aunque a veces con sus puntas de crítica social o de saludable amonestación moral) de un mundo, de una realidad vista en lontananza. Confesamos que de entre ese nutrido conjunto de textos hemos elegido un poco azarosamente los tres que incluimos en esta antología.

IV

Juan Mario Magallanes
(1893 - 1950)

La obra de Juan Mario Magallanes es como un pequeño manantial que se abre en dos vertientes: una, poética; narrativa, la otra. La primera comprende dos libros (*Mi báculo*, 1920, *La ruta*, 1922) y la segunda, tres (*La Mariscala*, 1931, *Cielo en los charcos*, 1936, *Huellas*, 1942). Ninguna de las dos vertientes es, pues, muy caudalosa, porque no sólo se integran con pocos libros, sino porque éstos no son muy extensos. Parca por su cantidad, la obra de Juan Mario Magallanes es, también, de "tono menor" por su tipo de inspiración. Toda esa obra, verso y prosa, tiene un aire intimista, recatado, cauteloso y está dicha con una voz que procura no ser nunca vociferante. Y estos rasgos están presentes, incluso, en los momentos en que la narración se hace más objetiva o adquiere, siempre con mesura, un tinte dramático. Es, precisamente, por contenerse dentro de esos límites, en cuyo ámbito halla sus cualidades más genuinas de escritor, que Magallanes ocupa un lugar perdurable en las letras uruguayas. Es uno de esos escritores menores, pero de perfiles definidos, que completan la fisonomía de una literatura y constituyen los "lejos" de ella (empleada esta palabra en el sentido que se le da en artes plásticas).

Su primer libro narrativo, *La Mariscala*, que el autor mismo ha considerado un conjunto de "evocaciones campesinas", está formado por trece capítulos unidos por un tenue, casi inexistente hilo argumental. Escrito el libro en primera persona, el autor narra su estada, junto con un amigo, en la estancia de don Juan María Peralta y va entretejiendo, a través de los trece capítulos, la presentación de personajes (el dueño de la estancia y sus familiares, un pulpero, algunos paisanos, un indiecito que mezcla en su alma inocencia y crueldad) con la narración de sucesos (un aparte, una rodada, unas pencas, el baño en una laguna una serenata), la descripción de paisajes con los trémolos, recatadamente dispuestos en la obra, de su propia emoción personal. El gran mérito del libro radica en la contención del autor, que no procura

salir nunca del tono menor en que inicialmente se ha ubicado. Todos los elementos que el autor maneja —personajes, situaciones, paisajes, emoción personal—, saltan de las páginas del libro en forma nítida, límpida, fresca y se disponen ante los ojos del lector componiendo un cuadro de equilibrados volúmenes, de color bien entonado, de dibujo claro. Es, desde luego, también, un cuadro limitado. **La Mariscala** ofrece ya que no una visión idílica de nuestro campo, sí una visión en que han sido excluidos sus aspectos turbios y socialmente negativos. Es una visión en la que los problemas del latifundio, de la miseria del trabajador rural, de los rancharíos no aparecen. Ni aparecen tampoco (o aparecen apenas insinuados), esos costados “nocturnos”, esos modos de la crueldad y la perversión que, contra todas las idealizaciones eglógicas, forman parte del entresijo del alma campesina (en el Río de la Plata y en todas partes del mundo). El fugaz satinado dramático de algunas situaciones es, así, en **La Mariscala**, sólo el necesario para obtener una nueva forma de interés estético en algunas páginas. Pero, como ya hemos indicado, esta misma limitación es el mayor mérito del libro. El autor ha medido sus fuerzas, sabe de lo que es capaz y se contiene dentro de esos límites. Nos da, de ese modo, “una” versión, “su” versión, de nuestro campo. Es la visión que un ciudadano tiene de la “vida rústica” (o, quizás, la del campesino que tras años de vida en la ciudad, regresa durante unas vacaciones a la llanura). ¿Con qué elemento está compuesta esa visión? Con el júbilo que produce contemplar un amanecer, con la suave melancolía de ver sumirse a la llanura en la noche, con la observación de lo pintoresco, con el goce de resbalar la mirada por la superficie del alma de personajes inhabituales en la vida de quien los observa, con la delicia de un insinuado idilio selvático, con ese gusto especial de ver cumplir tareas bravías. Con esos ingredientes compuso el autor, en **La Mariscala**, su visión del campo. Y por haberla compuesto con sinceridad, nitidez y calidad a la vez narrativa y poética es que sus páginas perviven. Menos memorable nos parece su segundo libro, **Cielo en los charcos**, novela también de ambiente campero y en la cual el autor ha puesto mayores pretensiones, más ambición creadora. En esta obra procuró Maga-

llanes transmitir un clima dramático intenso y efectuar un sondeo en nocturnidades síquicas, pero el logro no corresponde al intento y la calidad aislada de algunos de sus ingredientes no consiguen sostener la totalidad de la novela. El drama —infidelidad de la esposa— del padre, don Tiburcio Lemos, recae sobre el hijo, Antolín, quien, cuando su vida comienza a abrirse a la ilusión y el amor, adquiere la casi certidumbre de aquella infidelidad conyugal y hasta imagina, lo que no es cierto, que su madre ha sido asesinada por don Tiburcio. Esas sospechas son un trauma en su vida síquica. Destruyen su amor y sus ilusiones. Lo sumergen en tinieblas interiores. Absorben el jugo mejor de su vida. Lo estrangulan hasta hacer de él un hueraño solitario resentido. El final de la novela, sin embargo, insinúa una redención del personaje. La obra está armada mediante una serie de estampas, cada una de las cuales lleva un titulillo (**Una noche, Mediodía, Sombras, Huída, Temblor, Retorno**) y desarrolla “un motivo”, el enfoque de un momento del drama. Cada estampa, concebida con cierto tono y temperatura poemático, busca cerrarse sobre sí misma, tener valor propio, pero sin destruir la unidad del todo. Unidad que está asegurada por el hilo anecdótico que corre desde la primera hasta la última página del libro. En este aspecto, en cuanto estructura formal, **Cielo en los charcos** está bien lograda y debe contarse entre los aspectos positivos del libro el acierto de algunas situaciones (por ejemplo, en **Posesión**, la del adolescente provocado por una mujer atractiva y mayor que él; el muchacho arde en deseos y no se atreve; años después recuerda, y recién ve claro en la situación vivida). Otro mérito: la limpidez de estilo que da consistencia a algunas páginas. Es un estilo muy característico, además, de algunas corrientes literarias de esa época. Un estilo formado mediante oraciones breves, concisas. Con abundantes elipsis. Hasta dejar convertida la oración, muchas veces, en un mero sustantivo. (Digamos al paso, que un tal estilo, eficaz para construir alguna página, resulta cansador en el total de la novela). Pero aparte de estos méritos parciales, el conjunto de la novela se resiente, y casi aniquila, por la inconsistencia de los personajes y porque no convence la autenticidad del drama de Antolín. Se siente todo lo que hay en ese

drama de premeditación literaria (tomando estas palabras en su sentido peyorativo). La obra, en este aspecto, parece una glosa de aquella vieja sentencia tanguera: todas las mujeres son iguales (igualmente malas). De este fracaso parcial resurge el autor con su último libro narrativo: **Huellas**, libro que incluye una primera parte titulada **Año 63 - Cuatro estampas de guerra**; una novela corta, **Pamperada**, y dos cuentos: **Corderitos** y **Gaicho**. Las cuatro estampas (**Desertores**, **Entrevero**, **Ejemplo**, **Marchas**) tienen un marco histórico definido: la llamada "**Cruzada Libertadora**" del General Flores contra el presidente Berro. A pesar de que por su tema las estampas se aproximan al clima épico, el autor realiza esta aproximación mediante el tono que le es más propicio: el tono menor, un tono que no se engola ni al describir la bélica situación del "**entrevero**" criollo. Las estampas narran las aventuras de Juancito, un joven pueblero casi adolescente, desertor de la Guardia Nacional de Durazno (en alguna, junto a él está su aparcerero Luisito, igualmente joven y desertor también). Incorporado Juancito a la "**Cruzada**", interviene en varios lances. Estas cuatro estampas deben incluirse entre lo bueno de Magallanes. Amenas. Bien escritas. Crean clima y personajes. **Pamperada** participa, a la vez, de las virtudes literarias del autor y de las caídas señaladas para **Cielo en los charcos** (aunque en conjunto se sostiene mucho más que esa novela). Escenas fuertes, buenos momentos de estilo, inmersión profunda en la atmósfera campesina. Tales las virtudes. Pero los sondeos psicológicos no convencen del todo, el dibujo del protagonista es pálido, se reiteran innecesariamente algunos elementos anecdóticos (el protagonista vive dos romances amorosos, uno en la juventud y otro en la madurez, sin que el segundo se ligue con necesidad artística a la acción-eje de esta breve novela). Todo esto hace que la acción decaiga, se torne laxa y desmayada y permite pensar que la concentración y economía de elementos hubieran dado mayor solidez a la obra. El intento de salvataje, en medio del temporal, de unos corderitos, está contado con eficacia y ternura en el primero de los dos cuentos que cierran el libro. El otro, **Gaicho**, que publicamos según aparece en **Huellas** (Montevideo, Editorial Cultura americana, 1942), tiene ese tono de autenticidad de quien traslada a la literatura una realidad bien co-

nocida. El autor sabe componer con acierto un cuadro general, y destacar allí, emergiendo con naturalidad de esa atmósfera, a sus criaturas vivientes: el viejo capataz, el mozo, los perros. La pelea de los perros deja en el recuerdo una imagen fuerte. Hay en todo el cuento un hálito primitivo, casi bárbaro, que no destruye el ángulo lírico desde el cual esa realidad está mirada.

V

Juan José Morosoli (1899 - 1957)

Con los poemas de **Balbuces** (1925) y **Los Juegos** (1928) inició Juan José Morosoli su vida literaria. En ellos ofrecía ya una personal manera de sentir la vida y expresarla poéticamente transustanciada. Esa poesía, que canta y cuenta, tiene una sustancia —hombres, ambientes y paisajes— que prefiguran el mundo narrativo donde Morosoli halló, más tarde, su feliz plenitud de escritor. En 1932 publicó su primer libro de cuentos, **Hombres**, que reeditó, con muchas modificaciones, en 1942. Entre ese inicial libro de cuentos y el póstumo **Tierra y tiempo** (1959), que recoge parte de su labor de cuentista de sus últimos años, se encadenan cinco libros más: **Los albañiles de "Los Tapes"** (1936), que congrega el largo relato que da título al libro y diez cuentos; **Hombres y mujeres** (1944), cuentos; **Muchachos** (1950), novela; **Perico** (1947), estampas para niños, y **Vivientes** (1953), cuentos. Inéditos o no recogidos todavía en volumen quedan aún una considerable cantidad de cuentos, notas, ensayos. Toda esa labor hace de Morosoli uno de los valores más firmes y perdurables de nuestra narrativa. Y no se puede dejar de repetir, aunque sea una obvia repetición, que la figura de escritor de Morosoli muestra un rasgo inusitado: no quiso nunca abandonar su entrañable radicación en su región natal, Minas. Halló allí, en los paisajes y seres que lo rodearon, la sustancia con que elaborar su obra. Paisajes que a las veces son mortalmente agobiadores por su monotonía, como esos campos, pura planicie de pastos apenas onduladas "que no tiene ni un árbol para los ojos cansados de planos muertos"; seres humildes, en los cuales los afanes y quehaceres del diario vivir se constituyen en ocasiones en calladas formas del heroísmo. Pero esta humildad de los paisajes y seres que contituyó en materia de su obra, no le restó a la misma ni profundidad ni riqueza. Toda realidad, por ínfima que parezca, está grávida de plenitud y sentido. Basta que una mirada cargada de amor sepa penetrarla para que se llene de significación. Esto es lo que hizo Morosoli con esos seres —tan

humildes— y con esos paisajes —tan elementales— que constituyen la materia de su estupenda obra de escritor. Hundido en su región natal con el vigor de una raíz en la tierra nutricia, hizo de ella alimento de su alma y la reintegró luego convertida en limpia creación literaria.

La primera imagen que surge en la memoria, cuando se piensa en la narrativa de Morosoli, es la de un mundo de seres que, inicialmente, podrían ser definidos con el nombre de un oficio; en las páginas del minuano pululan monteadores, garceros, chacareros, albañiles, soldados, lavanderas, artistas de circo, rezadoras, peones de estancia, fabricantes de ataúdes, siete-oficios. Son todos seres elementales, que viven embebidos en la naturaleza y sometidos dócilmente a las leyes misteriosas que la rigen. Pero en todos ellos hay una chispa de vida espiritual, de honda y auténtica vida interior que los redime y los coloca por sobre ese sometimiento. La naturaleza puede a veces estrujarlos a veces casi bárbaramente; ellos mismos dejan, en ocasiones, que la vida los gaste como el roce gasta una moneda, pero en todos hay como un oído interior que escucha recónditas voces que vienen de lo hondo de sí mismo y es a modo de una dulce luz acariciante. La naturaleza es un y no el factor determinante en la conformación de los personajes morosolianos. Otro factor, y esencial, es el carácter reactivo del personaje mismo, su capacidad de responder con una réplica no fatalizada por la índole de la naturaleza que lo rodea. Esta libertad interior hace que los personajes morosolianos sean siempre, en cierto modo, constructores de su propio destino. Ellos sienten la vida como un que-hacer, aunque en algunas oportunidades sea un que-hacer tan delicadamente interior que se reduce a un auscultarse a sí mismo. Acotemos, eso sí, que lo que suele ser destructor para estas vidas tan humildes y sencillas es el peso de la tremenda injusticia social que en ocasiones padecen. En este sentido, aunque el autor no vocifera su rebeldía, su obra constituye una implícita denuncia de esa injusticia. Pero conviene acentuar el carácter de interioridad de los personajes morosolianos. Es por la sutilísima trama de su vida interior, que con frecuencia corre tan mansa y murmuradoramente como las aguas de un arroyo, que los personajes del minuano se definen realmente. El acontecer

exterior, el elemento anecdótico suele ser mínimo en sus cuentos. Muchos de ellos parecen hechos con la sustancia de la quietud y el silencio; la vida se remansa hasta dejar la impresión de un aire extático y detenido. El acaecer exterior pasa a un segundo plano; el personaje crece hacia adentro. Lo realmente profundo no es lo que les ocurre, sino su manera de reaccionar ante la circunstancia.

Ya hemos señalado en otras ocasiones que dentro de este mundo de seres elementales dos tipos humanos se dibujan nítidamente: el sedentario y el nómada. Paradigma del primero es el viejo Andrada, a quien "los hombres, los días y los años se le iban sin tocarlo, sin rozarle el alma, que él tenía sólo para los domingos del monte". Pasan a su lado los seres, los compañeros de pieza y hasta "un compañero muy especial", Floro Acuña, "que le dijo una vez cosas muy hondas". Pero para Andrada sólo el monte existe profundamente. "Iba a visitar el monte, como otros van a visitar un pariente o un amigo". Y en el monte se quedaba "vaciado por las horas que hacían dar vuelta la sombra de los troncos, mientras la brisa rozadora de hojas, movía las copas unánimes y los ojos se le iban poniendo pesados de mirar contra el cielo el vuelo de los bichitos. El monte le entrega poco a poco sus secretos, se los vuelca en el alma y se la endulza. Y en esta quietud de planta milenaria, el viejo Andrada vive tan intensamente como en medio de extraordinarias aventuras. Junto a estos seres que escudan en una inefable quietud, y que dejan que la muerte les venga casi como una presencia acariciadora, aparece en la obra de Morosoli su contrapartida humana: el nómada, el vagabundo que quiere "ir a pasar trabajo a los caminos". El sedentario clava sus raíces en un rincón del mundo; el cruce-caminos poseído de un extraño desasosiego, necesita ampliar horizontes, como juntando recuerdos para un trasmundo eterno, previsto y aceptado con cierta ironía: "Yo plata no he juntado mucha... (—dice uno de estos personajes—) pero caminar he caminao... Si un día uno se va pa'yá siquiera vido algo...". Esta vocación de nomadismo suele nacer de la manera más imprevista. No es la necesidad material lo que los lleva a abandonar el pago. No es tampoco la falta de apego a éste, ya que el pago perdura siempre como lo añorado, como el recóndito centro

de sus propias vidas. El pago desde la lejanía se les hace más íntimo: "Pago sin ausencia no tiene gusto... El pago es la ausencia", declara uno de estos vagabundos morosolianos. Es un irrefrenable impulso interior, que no saben de dónde les viene, el que los fuerza a cambiar la dirección de sus vidas. Parecen querer prolongar sus vidas más allá de sí mismos para tocar ensimismados la vastedad del mundo. Inolvidable ejemplo de nomadismo lo ofrece "el chileno" del cuento *Un compañero*. El chileno fue el compañero más especial que tuvo el indio Barrios. Un día, el chileno, que venía no se sabe de donde, le ganó el rancho al indio Barrios. Sin necesidad de invitación se instaló allí; sin pedir permiso cayó un día con una mujer. Permaneció unos meses con Barrios, hasta que de pronto, sin causa, le dice simplemente: "Compañero, v'ia seguir", y se fue no más, dejando al indio Barrios dueño de todo: "rancho, mujer y cielo".

Si original es la visión narrativa de Morosoli, tan original como ella es su forma expresiva. Su estilo, de extraordinario vigor, es sintético, incisivo, ceñido a su objeto emocional o descriptivo. Es un estilo que parece morder las palabras para acuñarlas en frases pulidas como sentencias. Tan original como su estilo es su personalísima forma de composición literaria. Salta por encima de la sucesión cronológica y ordena idealmente el acontecer de la vida de sus personajes. Con entera libertad, pero sin incurrir en desorden, avanza y retrocede en el tiempo. Esto le permite abarcar, dentro de un breve cuento, una o varias vidas enteras, sin falsearlas, sin empequeñecerlas, sin que en ellas falte nada de lo que les es esencial. Es como si de cada personaje nos ofreciera una sucesión de fotografías que lo mostrara en diferentes momentos y situaciones de su vida. Pero de fotografías que, además de modificar previamente la realidad a través de la perspectiva de la toma, hubieran sido ordenadas de acuerdo a una ley ideal que atendiera al orden profundo determinado por la conformación del alma de sus personajes. La ordenación contingente del acontecer real es sustituida así por una ordenación estética que depura, valoriza y da significación a la realidad tratada. Francisco Espínola ha escrito que esta manera de composición "permite llegar a dar lo más íntimo de una psicología sin el fácil y habitual procedimiento de

que el autor la explique y sin necesidad, tampoco, de tomar un más extenso período de circunstancias donde el espíritu, el actuar, vaya grabando su signo".

Los cuatro cuentos elegidos para nuestra antología pertenecen a los siguientes libros: *Montaraz*, a *Los albañiles de "Los Tapes"* (Montevideo-Buenos Aires, Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Vol. XXII, 1936); *Siete Pelos* y *Hernández* a *Hombres y mujeres* (Montevideo, Claudio García y Cía., 1944) y *Dos viejos*, a *Tierra y tiempo* (Buenos Aires, Editorial Cátedra Lisandro de la Torre, 1959). De estos cuatro cuentos, representativos de las mejores virtudes narrativas de Morosoli, sólo queremos decir que, a nuestro juicio, logran, dentro de su estupenda concentración, dejar parados, palpables en su ser físico y espiritual, cinco o seis personajes vistos en profundidad. Una vena de ternura, púdicamente recatada, corre debajo de esas páginas que tienen, por momentos, una fisonomía virilmente áspera.

VI

Enrique Amorim (1900 - 1960)

El nombre "Las nubes", de la residencia donde el salteño Amorim vivió sus últimos años, es un hermoso y sugestivo nombre. Hace pensar en una amplia perspectiva abierta a un horizonte lejano, en un cielo azul, en unas nubes de pausado andar. E, inmediatamente, en un hombre ensimismado que, solitario, contempla toda esa dulzura. Quizás, en alguno de sus momentos íntimos haya sido así el escritor salteño. Pero su obra literaria, tan arraigada en la tierra y sostenida en los problemas del hombre, tan batalladora y colmada por los afanes de nuestro tiempo, destruye esa imagen de un ser contemplativo. Esa obra nos hace pensar en un hombre que no contempla sino que escruta la realidad. Una de sus últimas fotografías nos lo muestra así: con la mirada tendida a lo lejos, como de quien examina lo que tiene ante sí con soterrada pasión y al mismo tiempo, con fría objetividad. Su iniciación literaria (*Veinte años*, 1920, poemas) fue una eclosión lírica; esa vocación poética lo acompañó toda su vida (de poemas es uno de sus últimos libros, *Mi patria*, 1960). Escribió también para el cine y el teatro (*La segunda sangre*, drama, 1952, y alguna otra pieza); la pluma del ensayista también se movió en su mano. Pero fue, ante todo, narrador. Y como narrador, dió lo más perdurable de sí. Su obra de narrador se explaya en varios libros de cuentos (*Amorim*, 1923, *Las quitanderas*, 1924, *La trampa del pajonal*, 1928, *Después del temporal*, 1953) y numerosas novelas (*Tangarupá*, 1925, *La carreta*, 1929, *El paisano Aguilar*, 1934, *La edad desapareja*, 1938, *El caballo y su sombra*, 1941, *La luna se hizo con agua*, 1944, *El asesino desvelado*, 1945, *Nueve lunas sobre Neuquén*, 1946, *Feria de farsantes*, 1952, *La victoria no viene sola*, 1953, *Corral abierto*, 1956, *Los montaraces*, 1957, *La desembocadura*, 1958, *Eva Burgos*, 1960). Ante esta abundancia de material no puede dejar de sospecharse la existencia de una variedad de tonos, de temas, de tendencias, de períodos. La crítica, en efecto, ha ya señalado algo de eso. También puede sospecharse en esa obra tan am-

plia desapareja calidad en sus distintos momentos. La crítica lo ha subrayado, asimismo. Mario Benedetti ha afirmado que Amorim "fue un escritor de extraordinarios fragmentos, de páginas estupendas, de magníficos hallazgos de lenguaje, pero también de grandes pozos estilísticos, de evidentes desaciertos de estructura, de capítulos de relleno". No es posible dentro de los límites de esta presentación atender todos los aspectos de esa obra tan variada y extensa, y que, teniendo singular importancia en la narrativa rioplatense, es, al mismo tiempo, tan singularmente desapareja. Concentraremos, pues, la atención solo en algunos aspectos de sus libros, a nuestro juicio, más representativos.

En la obra de Amorim no faltan (no podían faltar en un escritor tan buceador de temas, tan acuciado por el afán de explorar posibilidades temáticas), la narración de ambiente y personajes ciudadanos. Pero es, a nuestro ver, en el medio rural donde ha encontrado los personajes y temas, los decorados y atmósferas que le han dado la materia para las mejores y más significativas de sus obras. Y de ellas, tres nos parecen las esenciales: **La carreta**, **El paisano Aguilar**, **El caballo y su sombra**. Aunque independientes entre sí (sólo hay una levísima relación entre las dos últimas a través de algún personaje de la primera de ellas recordado en la segunda), esas tres novelas constituyen una especie de trilogía en que se elabora, con creciente rigor conceptual, un tema: el del "diálogo entre el hombre y la llanura", mencionado al final de **El paisano Aguilar**. Cada una de esas tres novelas constituye un momento de la visión que de la realidad tiene Amorim. Esos tres momentos, finalmente, se integran. El círculo se cierra. Y se nos da una visión total. **La carreta**, cuyos antecedentes se hallan en **Las quitanderas**, es la invención de una "realidad narrativa" que no copia estrictamente ninguna "realidad real". Invención del escritor es el tipo de prostituta nómada, del curioso racimo humano que en su lento andar transporta la carreta. Invención son —o quizás sean— muchas situaciones y modos de verla que en la obra aparecen. De todos modos, según los más conocedores, no son "típicas" de nuestra campaña, ni aun en el norte, donde la acción ocurre. Pero lo cierto es que es "elaboración poética" está reali-

zada con "sustracto" de realidad. Los sentimientos primordiales; los perfiles básicos del habitante de nuestra campaña —de la campaña del norte, especialmente— están en los personajes de **La carreta**. Almas desnudas en su primitivismo. Historias cruzadas por violentas ráfagas de pasión elemental. Miseria física y moral, en algunos. Una cándida ingenuidad que aflora entre esa miseria, en otras. Coraje. Astucia. Hurañía. La novela toda nos envuelve en el hábito áspero de esa tierra, según escribe Jorge Luis Borges, "de gauchos taciturnos, de toros rojos, de arriesgados contrabandistas, de callejones donde el viento se cansa, de altas carretas que traen un cansancio de leguas. Tierra de estancias que están solas como un barco en el mar y donde la incesante soledad aprieta a los hombres". **La carreta**, primer momento en la elaboración del tema "diálogo del hombre y la llanura", es como una toma de posesión del material literario. El escritor otea la realidad. Busca raíces. Se empapa de esencias. Y se complace en reelaborar todo eso con poético realismo, sin que la conceptualización estorbe esa reelaboración. Quiere transmitir en su virginidad primaria esa su primera visión. **La carreta** puede ser vista, así, como el suelo raigal de las otras dos obras. En **El Paisano Aguilar** comienza la elaboración conceptual del tema. El autor enfrenta aquí al hombre, al hombre individual, Pancho Aguilar, y la llanura. Pero el diálogo es, valga la paradoja, un diálogo hecho de silencios. Porque el hombre —el hombre del campo— es poco locuaz y se encierra en su mutismo, y "la pampa es muda y tan sólo se expresa por hechos grávidos de silencio". Más que un diálogo hay una lucha: la lucha del paisano Aguilar que se siente "abofeteado por el campo" y se defiende "del avance de realidades campesinas", y la llanura, que lo succiona, como pialando algún fondo ancestral del alma del personaje. Y la llanura vence, devora al hombre. Nosotros entendemos así el mensaje de la novela: la llanura es una tremenda fuerza avasallante; hay hombres que deben cumplir allí su destino; pero lo deben cumplir oponiendo a esa fuerza avasalladora, y que puede ser anonadante, una lúcida voluntad de creación que los salve. Hacia el fin de la novela parece entrever esa verdad el paisano Aguilar —hombre del campo educado en la ciudad y que luego vuelve al

campo y es casi aniquilado allí por esa anonadante fuerza oscura—. En los párrafos finales, queda el protagonista “buscando el perdido horizonte, desparramando sus pupilas en las pampas que comenzaban bajo sus pies”. Se formula “una tras otra, muchas preguntas”. Oye, “como alucinado, voces inquisitivas”. Y en pie junto al palenque, hecho “un punto en la inmensidad”, oye y no atina a responder. En *El caballo y su sombra*, tercer momento del diálogo, los interlocutores no son ya la llanura y el hombre individual; en el diálogo intervienen colectividades: la estancia tradicional y la Colonia de chacareros extranjeros, dentro de cada una de las cuales se perfilan, desde luego, nítidas figuras individuales. Esta novela, edificada sobre cimientos conceptuales más amplios que los de *El paisano Aguilar*, ofrece muchos problemas donde podría morder el análisis. No podemos atenderlos a todos. Haremos sólo algunas rápidas observaciones. Si al final de *El paisano Aguilar* Amorim sugiere que a la telúrica fuerza de la llanura se debía oponer una voluntad lúcida y creadora, en *El caballo y su sombra* sugiere la posibilidad de dos actitudes creadoras distintas: la del latifundista Nicolás Azuara, que procura arraigar en lo tradicional criollo; la de los habitantes de la Colonia, que aportan una fuerza nueva abriéndose al futuro, procurando nuevas formas de explotación rural adaptadas a nuevos tiempos. Parece innecesario decir que de estas dos respuestas que el hombre da a la llanura, Amorim está con la segunda, aunque el autor sabe subrayar muy bien, y mirar con simpatía, ciertas viejas virtudes criollas subsistentes y que no deben perderse. Junto a este planteo, y surgiendo de él, el autor muestra los efectos sociales del enfrentamiento de esos dos espíritus: lucha de la Estancia y la Colonia. Con esto, la obra toma cierto carácter de novela de tendencia social, pero sin que el autor pierda el equilibrio de su visión. Amorim no carga las tintas. La lucha se reduce, casi, a que los colonos le carreen al latifundista algunas ovejas y le dejen colgados sobre las divisas los cueros tajeados y estropeados, y a que el latifundista mande prender a algunos colonos y haga hacer una arada innecesaria en sus campos para impedir el cruce por ellos. Algún momento dramático de esta lucha (muerte del pe-

queño hijo de Rossi, por ejemplo) tiene autenticidad. Además, el autor no se siente impelido a convertir en fatalmente canallas a los poderosos. (Todo el espíritu regresivo de doña Micaela, madre de Nicolás Azara, se reduce a una mezquina necesidad de efectuar economías; Adelita, esposa del citado personaje, es humana, dulce, tierna...).

Digamos, para terminar nuestro rápido enfrentamiento a estas tres novelas de Amorim, que *El caballo y su sombra* nos parece la más perfecta de las tres, la que logra un mayor equilibrio entre sus varios elementos. Hay buena composición; páginas de primer orden por su estilo; situaciones logradas; muchos personajes y todos con el aire de lo genuino (es inolvidable el ciego Romero, con su inseparable marlo para encender el cigarrillo de chala). Pensamos que esta novela por sí sola le daría a Amorim lugar prominente en la narrativa rioplatense. *El paisano Aguilar*, aunque menos lograda en su estructura total, tiene aparte del protagonista, algunos personajes memorables (don Cayetano Trinidad, de apodo “Quema-campos”) y algunas escenas inolvidables (la muerte de Farías en la creciente del arroyo, que hace del capítulo penúltimo uno de los grandes momentos de la narrativa uruguaya). *La carreta*, fuerte por su atmósfera y sus tipos, con grandes momentos de estilo, se resiente algo por la incidencia constante en el tema erótico y por algunas debilidades de composición. No obstante, algunos críticos (el argentino Héctor P. Agosti, por ejemplo, en *Defensa del realismo*) la consideran la más hermosa de las tres. Si se atiende preferentemente a ciertas calidades parciales (brillo inventivo, intensidad de algunas situaciones, pintoresquismo de los personajes), se puede incurrir en la tentación de suscribir dicho juicio. Atendiendo al conjunto, a la armónica integración de ingredientes, a la riqueza de planos con que está concebida, a los problemas que suscita, seguimos considerando que *El caballo y su sombra* es la obra maestra de Amorim. En cuanto a las otras obras narrativas del salteño, y quizá merezcamos la acusación de proceder con ligereza, diríamos esto: *La luna se hizo con agua*, *Nueve lunas sobre Neuquén*, *La victoria no viene sola*, se ven demasiado agobiadas por el peso de su tendenciosidad social; *Corral abierto* intenta trenzar en uno solo tres

hilos temáticos (una anécdota policial, el problema del infanto-juvenil y el de los pueblos de ratas), y a pesar de que no logra el autor su propósito, obtiene, eso sí, como siempre, algunos pasajes brillantes. **La desembocadura** y la póstuma **Eva Burgos** son borradores, escritos como cercado por una muerte que quizá el creador intuía próxima (aunque la primera de las dos revela una concepción vigorosa); lo mejor de sus últimos años es, sin duda, **Los montaraces**. Como muchos novelistas, Amorim no obtuvo iguales calidades en sus cuentos que en sus novelas. No es un cuentista débil, pero sin duda sus cuentos ocupan un lugar de menor jerarquía en el conjunto de su obra. En nuestra antología figuran dos, extraídos de **Después del temporal** (Buenos Aires; Quetzal Editorial, 1953). **Gaucheo pobre**, dedicado a Borges, parece tener cierta deuda con el cuento de éste titulado **Hombre de la esquina rosada**; en el otro cuento, **La doradilla**, el autor combina con eficacia una experiencia infantil con una de esas anécdotas campesinas que tan bien ha manejado en su obra.

LA PRIMERA TIRADA DE ESTE LIBRO
SE TERMINO EN LOS TALLERES DE
LA IMPRESORA REX S. A., CALLE
GABOTO No. 1525, MONTEVIDEO,
URUGUAY, A FINES DE AGOSTO DE 1962.