

TRES CUENTISTAS URUGUAYOS: FELISBERTO HERNÁNDEZ, JUAN CARLOS ONETTI Y CARLOS MARTÍNEZ MORENO

MARIO BENNEDETTI

RESUMEN:

Aproximación a los cuentos de estos tres escritores uruguayos. Se señalan aquí los rasgos más característicos de su obra en general, los que conforman su originalidad y luego se destacan algunos de sus cuentos más notables.

PALABRAS CLAVE:

Hernández, Felisberto. Onetti, Juan Carlos. Martínez Moreno, Carlos. Cuento.

ABSTRACT:

Approximation to stories by these three Uruguayan writers. They emphasize the most characteristic features of their plays in general, which shape their originality and emphasize some of the most notable stories

KEY WORDS:

Hernández, Felisberto. Onetti, Juan Carlos. Martínez Moreno, Carlos. Tale.

Uruguay siempre ha sido un país de buenos y a veces excelentes cuentistas. Sin duda es Horacio Quiroga (1878-1937) un nombre fundacional, casi mítico. Sus libros *Cuentos de amor, de locura y de muerte, El salvaje, El desierto o Los desterrados*, incluyen verdaderas obras maestras de este arduo género. De su misma generación, la del 900, fueron Carlos Reyles y Javier de Viana; luego vinieron Juan José Morosoli, Francisco Espínola, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Armonía Somers, y, ya en la generación del 45, Mario Arregui, Carlos Martínez Moreno, Julio C. Da Rosa, Luis Castelli, María Inés Silva Vila y Anderssen Bancharo. En la llamada generación de la crisis cabe destacar a Sylvia Lago, Eduardo Galeano, Omar Prego Gadea, Juan Carlos Somma, Enrique Estrázulas, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero, Teresa Porzekanski y Mario Delgado Aparain; entre los más recientes Juan Carlos Mondragón, Hugo Burel, Fernando Butazzoni y Rafael Courtoisie.

Si de esa larga nómina he elegido sólo tres autores: Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno, se debe, entre otras razones, a que sus nombres son suficientemente conocidos en España. Los cuentos de Felisberto Hernández han sido publicados por varias editoriales españolas; Onetti obtuvo en 1980 el Premio Cervantes y su obra, incluidos sus *Cuentos completos*, ha sido ampliamente editada en España; Martínez Moreno, con su novela *El perdón*, fue finalista en 1964 del Premio Biblioteca Breve.

Antes de referirme a la obra de estos tres escritores, quiero hacer una aclaración. Puesto que en el breve espacio de mi intervención resulta imposible analizar la totalidad de los cuentos y relatos publicados por cada uno de ellos, he optado por señalar, en primer término los rasgos más característicos de su obra en general, o sea los que de algún modo conforman su originalidad, para luego referirme sólo a algunos de sus cuentos más notables.

Felisberto Hernández

A fin de seguir un orden cronológico, empezaré por Felisberto Hernández (1902-1963), un autor que, desde sus comienzos, puede ser señalado como un fuera de serie en la narrativa uruguaya, ya que hasta ese momento no había entre nosotros destacados cultores del relato fantástico. Así y todo, la fantasía de Felisberto es más imaginativa que fantasmal, juega más con la burla que con el espanto, más con las actitudes que con las peripecias.

En toda su obra hay un tono de travesura, de divertida curiosidad por lo lóbrego y lo prohibido; hay, en definitiva, un humorista. Pero el humor de Felisberto es muy difícil de catalogar, precisamente porque no es satírico. Por lo general, cuando un humorista se asoma a un ámbito más o menos abyecto, asienta largamente el filo de su ironía, y cuando corta, lo hace de veras y para siempre. Borges un buen ejemplo de esta actitud satírica. Pero la clave del acercamiento de Hernández a la abyección y al absurdo, acaso resida en la curiosidad. Este escritor se siente atraído y se divierte, y es su propia diversión la que lo salva de la náusea. Por eso es difícil el diagnóstico, ya que se corre el riesgo de atribuir al autor la parte de abyección que va implícita en sus temas. Felisberto no es un alma sucia. Por el contrario, es un alma ingenua y decidida, que habla de los tabúes con la misma naturalidad que si se tratase de lugares comunes. Ello lo convierte en un hipersensible detector de la falsedad, de la hipocresía, de los prejuicios, de ese submundo vergonzante que reside detrás de las fachadas. Con su prosa imprevisible, llena de pequeñas trampas, de emboscadas sutiles, se introduce dondequiera y donde quiere, nada más que para revelarse a sí mismo, y revelarle al lector, que lo prohibido tiene su gracia.

Hace muchos años que se rastrean en la obra de Felisberto claves freudianas, notorias frustraciones, símbolos sexuales. Evidentemente, existen esas claves, abundan esos símbolos. Esa abundancia es, sin embargo, lo único sospechoso. ¿Por qué tantas claves, tantos símbolos? Tengo al respecto una interpretación personal: el humorista que reside en Felisberto, le ha hecho una mala jugada a los gustadores y disgustadores de sus cuentos, Es decir, se ha propuesto convencerlos de que escribe con más líbido que tinta.

Examine el lector la obra de Hernández y verá que las famosas claves se hallan distribuidas con deliberada estrategia, como si estuvieran destinadas a apuntalar las más clásicas interpretaciones psicoanalíticas. Efectuar una auscultación freudiana en la obra

reconociendo en una partida los pormenores de la Defensa Filidor o del Contragambito Falkbeer; encuentra todas las respuestas previstas. Por eso, es fácil vanagloriarse como crítico de las revelaciones en cadena que es posible extraer de los relatos de Felisberto, pero cabe la posibilidad de que este narrador sea un pseudo hermético, es decir alguien que escribe *para ser interpretado*.

A menudo se han señalado las vecindades de Felisberto Hernández con la obra de Kafka o la de Borges. En cambio, pocas veces se ha detectado (recuerdo un trabajo de Ida Vitale) su relativa coincidencia con su casi homónimo: el argentino Macedonio Fernández. Pero aun con respecto a este notable humorista del absurdo, Felisberto mantiene una clara diferencia de enfoque. Mientras que Macedonio no pierde de vista la realidad, pero corta en forma deliberada las amarras que lo unen a la misma, Felisberto, en cambio, a veces parece perder de vista lo real, pero nunca corta deliberadamente las amarras. Las únicas veces en que casi las corta («Las hortensias» y «Muebles El Canario») consigue sus dos únicos -e ilevantables- fracasos.

Alberto Zum Felde anota que «el estado mórbido, semiclínico de los personajes de Hernández, abarca una escala extensa y muy elástica, que va de la hiperestesia a la alucinación, y aun al delirio, pero no inhibe íntegramente la personalidad, le afecta sólo en parte, son semilocos, razonantes». Semialienada es, por ejemplo, la protagonista de «La casa inundada», un relato en que el autor cumple la infrecuente hazaña de conmovir por la vía del ridículo. Esa viuda monumental, siempre rodeada de agua y de rituales, empieza siendo ambigüamente cómica y acaba imponiéndose al lector como una presencia majestuosa, patética. En «La casa inundada» está, quizá, el mejor Hernández el que es capaz de crear situaciones absurdas sin desprenderse de lo verosímil, recurso que, por otra parte, ya había usado en cuentos excepcionales como «El balcón» o «Menos Julia».

Aun los gustadores del arte tan peculiar de Felisberto, no creían que su obra llegase a obtener la extendida popularidad de que hoy disfruta, ya que su estilo de imaginar ha requerido siempre un entrenamiento, una progresiva aclimatación a sus cánones. Ahora sólo falta que los nuevos lectores adviertan que no se trata de un escritor que reside en las nubes, sino de alguien que viene, con su personal provisión de nubes, a residir en nuestro alrededor.

Juan Carlos Onetti

Paralelamente a sus novelas magistrales, Onetti (1909-1994) ha construido otro ciclo, acaso menos ambicioso, pero igualmente demostrativo de su universo, de las interrogaciones que desde siempre lo acosaron. A diferencia de otros narradores uruguayos, hizo novelas con temas de novela y cuentos con temas de cuento. En éstos es poco lo que ocurre. La trama suele construirse alrededor de una acción grave, fundamental, que justifica la tensión creada hasta ese instante y provoca el diluido testimonio posterior. Existe

asimismo el evidente propósito de fijar las nuevas circunstancias que, a partir del punto final, agobiarán al personaje. Onetti dice pasivamente su testimonio, su versión cruel, agriamente resignada, del mundo contra el que se estrella, pero arrastra consigo un indisimulado convencimiento de que no incumbe a la literatura modificar las condiciones de la realidad, sino expresarlas con elaborado rigor, con una fidelidad que no sea servil.

En «Un sueño realizado», Onetti recurre a una solución de índole fantástica, y en ese terreno, al que no acude con demasiada frecuencia, va más allá de Coleridge, de Wells y de Borges. Ya no se trata de una intrusión del sueño en la vigilia, ni de la vulgar pesadilla premonitrice, sino más bien de forzar a la realidad a seguir los pasos del sueño. La reconstrucción, en una escena artificiosamente real, de todos los datos del sueño, provoca también una repetición simétrica del desenlace. El autor elude expresar el término del sueño; ésta es en realidad la incógnita que nunca se despeja, pero es posible aclararla paralelamente al desenlace de la escena. Desde el principio del cuento, la mujer brinda datos a fin de que Blanes y el narrador consigan reconstruir el sueño con la mayor fidelidad. Así recurre a la mesa verde, la verdulería con cajones de tomate, el hombre en un banco de cocina, el automóvil, la mujer con el jarro de cerveza, la caricia final. Pero cuando se construye la escena, se agrega a esas circunstancias un hecho último y decisivo: la muerte de la mujer, que no figuraba en el planteo inicial. Es este desenlace -sólo implícito- del sueño, el que transforma la muerte en suicidio.

Los cuentos de Onetti tienen, si se los compara con sus novelas, dos diferencias notorias: la obligada restricción del planteo, que simplifica, afirmándolo, su dramatismo, y también el relativo abandono, o el traslado inconsciente, de la carga subjetiva que en las novelas soporta el protagonista y que constituye por lo general una limitación, una insistencia a veces monótona del narrador.

Con excepción de «Un sueño realizado», los cuentos de Onetti carecen de datos, sus inanes requisitos, en que el relato se suspende. Nada culmina en «Bienvenido Bob», como no sea el increíble desquite, pero en el último párrafo se establece la cronicidad de un presente que seguirá girando alrededor de Roberto hasta agotar su voluntad de regreso, su capacidad de recuperación.

El mensaje de Onetti no incluye, ni pretende incluir, sugerencias constructivas, pero el personaje de sus cuentos suele aferrarse a una posibilidad que se evade de su futuro inmediato. En «Bienvenido Bob», Roberto tiende, sin esperanza, a recuperar la juventud de Bob. En «Esbjerg en la costa», Kirsten no puede olvidar su Dinamarca y Montes no puede olvidar la Dinamarca de Kirsten. Sólo la mujer de «Un sueño realizado» consigue su caricia, a costa de desaparecer.

«Jacob y el otro», relato situado, como la mayoría de estos cuentos, en la imaginaria y promedial Santa María, se basa en dos personajes, el luchador Jacob van Oppen y su representante el Comendador Orsini, que sólo están de paso. Santa María los recibe, a fin

de presenciar una demostración de lucha y un posible desafío, en el que estarán en juego quinientos pesos. El desafiante es un almacenero turco, joven y gigantesco, pero la verdadera promotora es la novia («pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos muy claros y fríos») que precisa como el pan los quinientos pesos, ya que está encinta y necesita el dinero para la obligatoria boda. Con este planteamiento y la aprensión de Orsini por la actual miseria física de su pupilo, Onetti construye un cuento acre y compacto, mediante sucesivos enfoques desde tres ángulos: el médico, el narrador, el propio Orsini. Con gran habilidad, el escritor hace entender que quienes gobiernan el episodio son la novia del turco y Orsini, mientras que Jacob y el desafiante son meros instrumentos, pero en el desenlace uno de esos instrumentos se rebela y pasa a actuar por sí mismo. Aunque Onetti empieza por contar ese desenlace (en la versión del médico que opera al gigante maltrecho), en realidad el lector ignora de qué luchador se trata sólo imagina el nombre y por lo común imagina mal. Lo que en realidad ocurrió, sólo se sabrá en las últimas páginas. Es un relato cruel, despiadado, en que los personajes dejan al aire sus peores raíces; por lo tanto, no invita a la adhesión. Pero con personajes desagradables y hasta crapulosos, puede hacerse buena literatura, y el cuento de Onetti es una inmejorable demostración de esa antigua ley.

«El infierno tan temido» es tal vez el mejor cuento publicado por Onetti. En su acepción más obvia, es sólo la historia de una venganza; pero en su capa más profunda, de una infidelidad de extraño corte (ella se acostó con otro, pero sólo como una manera de agregar algo a su amor por Risso). La mujer desaparece, y al poco tiempo empieza a enviar (a él, y a personas con él relacionadas) fotos obscenas que van documentando su propia degradación. Risso llega a interpretar esa agresiva publicidad, ese calculado desparramo de la impudicia, como una insólita, desesperada prueba de amor. Y quizá tuviera razón. Lo cierto es que el último envío acierta «en lo que Risso tenía de veras vulnerable»; acierta, en el preciso instante en que el hombre había resuelto volver con ella. Lucien Mercier ha escrito que este cuento «es una introducción al suicidio». Yo le quitaría la palabra «introducción»: es el suicidio liso y llano. En rigor, es el propio Risso quien cierra las puertas, clausura sus escapes, crea un remedo de credulidad para que el golpe lo voltee mejor. De tan mansa que es, de tan mentida o tan inexperta, su bondad se vuelve sucia, más sucia acaso que la metódica, entrenada venganza de que es objeto. Para meterse con tema tan viscoso, hay que tener coraje literario. Es ese tipo de literatura que si no llega a ser una obra maestra, se convierte automáticamente en inmundicia. La hazaña de Onetti es haber salvado su tema de este último infierno, tan temido.

Carlos Martínez Moreno

Carlos Martínez Moreno nació en Colonia, Uruguay, en 1917, y murió en 1986 en México, país al que debió exiliarse, a mediados de los años setenta, por razones políticas.

Periodista, crítico teatral y literario, figura fundamental de la llamada Generación del 45, ganó con sus novelas y cuentos varios premios nacionales e internacionales.

El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal señaló que en sus primeros cuentos sobre temas de infancia, Martínez Moreno era «implacable en su denuncia de lo prestigioso, de lo poético a priori». Es ese afán, tan demoledor de los falsos valores como encarnizado en su faena, el que sostiene y otorga unidad a la mayoría de sus relatos. Ello no significa que este escritor *odie a sus personajes*, diagnóstico superficial que algunos críticos se fueron transmitiendo de reseña en reseña, con una suerte de fervor piel roja. Lo que sí repugna a Carlos Martínez Moreno es la hipocresía de ciertos ejemplares humanos, la máscara mediocre de prejuicios y fingimientos, la sórdida perseverancia con que la miseria prima es manufacturada hasta convertirla en virtud de exportación. Ese espectáculo humano -como pasaba con su admirado Flaubert- a la vez que le duele, lo fascina; pero ese rechazo opera como obvia demostración de que está creyendo en algo mejor, de que su índice apunta a algo más alto.

Los primeros relatos de este autor eran algo así como ventanas abiertas al pasado. Al cuento entraba el aire, penetraba el paisaje. Esas incursiones por el esclarecedor mundo de la infancia incluían verdaderos prodigios de metáforas y sirvieron para demostrar que el esteticismo y la psicología no siempre han de estorbarse. En «La última morada», el narrador parece ansioso por descubrir los matices más sutiles de sus criaturas, por efectuar en ellos algo así como cortes transversales que muestren con abrumadora perfección de estilo, pero también sin compasión, imprevistos estratos de la humana vulgaridad. En esa constante amonestación de lo mediocre, la peripecia, sin llegar a ser la cenicienta del relato, desempeña empero una función aneja. Lo esencial no es el suceso en sí, sino sus condicionantes, no el diálogo sino los antecedentes de cada frase suelta; no la anécdota desnuda, sino la biografía completa.

La aparente variante que significan cuentos como «El salto del tigre» y «El simulacro», se basa en que estos relatos, decididamente, cuentan algo. Más que la obsesión de lo mediocre, el autor siente aquí la fascinación del acontecer, de la peripecia en estado natural. No más ventanas abiertas al pasado; ventanas y puertas se cierran sobre un hecho, confinan al lector en una intimidad comprometida y comprometedora, en una anécdota única que es desarrollada con un ritmo clásico, un estilo concentrado y tenso, y hasta con un efecto final casi maupassantiano.

En «Cordelia», sobre la base de un accidente aéreo (episodio dado por la realidad, advierte la nota), Carlos Martínez Moreno se dedica de modo intermitente a los enfoques situacionales: la jeremiada de los deudos frente a los funcionarios de la Compañía Aérea, y también la historia personal de uno de esos deudos, Mario Robledo, un mujeriego viudo que ha perdido en la catástrofe a su única hija. Es un juego más bien tosco de las apariencias, tosco y provinciano, pero también espectacular: «¡Dios mío, ayúdalos y a nosotros no nos desampares! ¡Yo te pido mi muerte a cambio de la de ellos!», dice una

madre en las oficinas de la Compañía Aérea, y las admiraciones provocan en el lector una vergüenza: la de ser involuntario testigo de una hipérbole del dolor, de una inflación de intimidades. Eso es, por otra parte, lo que el autor ha buscado: desarbolar el lugar común, aislar los estribillos de la mediocridad, del falso énfasis, a fin de que el lector (un montevideano más) llegue a encontrarse con su saludable pérdida vergüenza. Si se la compara con «La última morada», absorbente historia de una mezquindad, imposible catarsis, en «Cordelia» hay aún más sensible trabajo en profundidad, una entrañable aproximación al protagonista de esta nueva historia de muertes. Quizás se deba a que Robledo no es un mediocre, sino más bien un mediano, pero lo cierto es que en «Cordelia» hay siempre una intención de comprender al personaje y hasta una franca piedad hacia su afán postergador de un destino. También el narrador parece preguntarse si Robledo sufre, o simplemente imposta el sufrimiento. Pero las últimas páginas de «Cordelia» transmiten una preferencia por la más decisiva sinceridad, una última invitación a decirnos cómo somos.

Quiero concluir este somero análisis con el relato «Los aborígenes». Desde su cargo diplomático en Roma, ya sea viendo caer la tarde desde los Orti Fanesiani, ya sea en el salón gris de la Embajada, Primitivo Cortés, nacido en un innominado país latinoamericano (que en algunos de sus rasgos se parece sospechosamente a Bolivia), repasa aquellos capítulos de su vida que dejaron huella en él: las uvas con éter de Ilse, la cena de gala en que conoció a Leonor, hoy su mujer, el estallido de la bomba que transformó el rostro de Leonor en una «máscara contraída y dolorosa», el conocimiento accidental y la posterior amistad con Cándido Lafuente (actual hombre fuerte de su patria), el negociado de los durmientes de ferrocarril que le permitiera financiar el viaje de Leonor a los Estados Unidos y la quirúrgica adquisición de un nuevo rostro, «terso y tirante, de sonrisa perenne».

El narrador no ha querido caer en las simplificaciones políticas que tienden a dividir el mundo en villanos y mártires, en inmolados y verdugos. Aun el soborno, aun la traición, aun el cinismo declarado, suelen ser, vistos desde el alcor de la conciencia, superficies irregulares, complejas, escabrosas. Así, en Primitivo Cortés, lo venal se funde con lo piadoso. El negociado del ferrocarril presiona sobre sus escrúpulos con el argumento de la dispendiosa posibilidad de una nueva cara para Leonor. Los filósofos de café suelen sostener que «la cosa es dar con el precio». Para Primitivo Cortés el precio fue la lástima, pero no significa que no hubiera otros precios posibles. De cualquier manera, el estallido de la bomba tiene un valor simbólico. En primer lugar para Primitivo («Él también tenía un rostro después-de-la-Bomba») y en segundo término, para su país. Todo estallido cambia el rostro de un país y a veces permite que sus problemas se instalen «en el corazón de lo cierto».

En «Los aborígenes», Carlos Martínez Moreno ha elegido contar la historia de las sucesivas evocaciones. Cuando en la última línea aflora a la voz de Primitivo el español

gutural, «ligeramente cantarino, que había oído hablar desde su infancia y estaba enterrado bajo pesadas capas de peregrinaje y cultura», y desvalidamente dice: «Pues sí, linda, ¿qué va a ser de nosotros hoy día?», pesan en ese desamparo las decisivas claudicaciones, las inermes debilidades y las tentativas de conciencia, que han ido formando el auténtico pasado, ese que forma arrugas en el rostro, pero también deja trazas en el alma.